



HAL
open science

Résumé substantiel de thèse "Le Théâtre " In-Yer-Head " : Écritures de l'espace mental sur la scène britannique contemporaine. Vers une psychopoétique quantique du drame sur la scène britannique contemporaine"

Solange Ayache

► To cite this version:

Solange Ayache. Résumé substantiel de thèse "Le Théâtre " In-Yer-Head " : Écritures de l'espace mental sur la scène britannique contemporaine. Vers une psychopoétique quantique du drame sur la scène britannique contemporaine". 2017. halshs-04290884

HAL Id: halshs-04290884

<https://shs.hal.science/halshs-04290884>

Preprint submitted on 17 Nov 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



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE IV – CIVILISATIONS,
CULTURES, LITTÉRATURES ET SOCIÉTÉS
Voix Anglophones: Littérature et Esthétique (EA 4085)



The
University
Of
Sheffield.

THE UNIVERSITY OF SHEFFIELD
FACULTY OF ARTS AND HUMANITIES
SCHOOL OF ENGLISH LITERATURE, LANGUAGE
AND LINGUISTICS

Résumé substantiel
de
THÈSE DE DOCTORAT

Présentée et soutenue par

Solange AYACHE

le 20 janvier 2017 à l'Université Paris-Sorbonne – Paris 4

Disciplines : Études anglophones

Le Théâtre « *In-Yer-Head* »
Écritures de l'espace mental sur la scène britannique contemporaine
Vers une psychopoétique quantique du drame

Sous la direction conjointe de

Mme. Élisabeth ANGEL-PEREZ – Professeure, Université Paris-Sorbonne – Paris 4
M. Brendan STONE – Professor, University of Sheffield

Membres du jury

Mme. Élisabeth ANGEL-PEREZ
M. Jean-Michel GANTEAU
Mme. Alexandra POULAIN
M. Dan REBELLATO
M. Brendan STONE

Professeure, Université Paris-Sorbonne – Paris 4
Professeur, Université Paul Valéry – Montpellier 3
Professeure, Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3
Professor, Royal Holloway, University of London
Professor, University of Sheffield

Que veut dire Martin Crimp lorsqu'il explique que, dans ses pièces *Attempts on Her Life* (1997) et la trilogie *Fewer Emergencies* (2005), « l'espace dramatique est un espace *mental*, pas un espace *physique* »¹ ? Comment comprendre cette « mentalisation » du drame initiée par Samuel Beckett (*That Time, Not I, Footfalls*), continuée par Harold Pinter (*Moonlight, Silence*) mais aussi explorée par Sarah Kane dans *Crave* (1998) et *4.48 Psychosis* (2000), et poursuivie aujourd'hui selon diverses modalités poétiques par d'autres auteurs britanniques (Caryl Churchill, Debbie Tucker Green...) ? Est-il possible de concilier l'écriture et l'exploration de la psyché sur scène – et si oui, comment ? – avec le phénomène concurrent d'une « quantisation » de la scène, dont témoigne la multiplication de pièces « quantiques » par des auteurs comme Michael Frayn, Simon Stephens et Nick Payne qui, depuis la fin des années 1990 jusqu'à aujourd'hui, renouvellent le rapport du théâtre à l'espace *physique* – et non *mental* – en s'appliquant, à la suite de Tom Stoppard, à dramatiser les découvertes et les hypothèses révolutionnaires de la physique quantique ?

Depuis la deuxième moitié des années 1990, l'émergence d'un théâtre que l'on pourrait dire non plus tant « *in-yer-face* » que « *in-yer-head* » appelle à s'interroger sur le développement d'un corpus de pièces dont l'intérêt porte sur le fonctionnement de la psyché humaine, de l'inconscient et de la conscience, et à analyser les modalités et les implications de l'écriture et de la mise en scène de l'espace mental ou du psychisme (*mind*) sur la scène britannique des vingt dernières années. Tandis qu'Aleks Sierz décrivait, au tout début des années 2000, la violence frontale, viscérale et spectaculaire, essentiellement physique et ancrée dans l'expérience sensorielle, développée au cours des « *nasty nineties* » par des écritures scandaleuses et subversives, les dramaturgies de l'espace mental explorent le non-dit, l'indicible, l'oblique, le trou, le fantôme, approchant ainsi « l'endroit le plus sombre [qui] est toujours sous la lampe. »² Portées par les pièces expérimentales de Crimp et les derniers textes de Kane, mais également explorées par d'autres

¹ Martin Crimp, entretien avec Ensemble Modern, « *Into the Little Hill. A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp* », *Ensemble Modern Newsletter*, 23 (2006), <https://www.ensemble-modern.com/en/press/press_archive/interviews/2006/557> [accessed 31 October 2016].

² Martin Crimp, *Atteintes à sa vie* in *Le Traitement et Atteintes à sa vie*, trad. Christophe Pellet (Paris : L'Arche, 2002), p. 171.

auteurs de théâtre depuis l'entrée dans le vingt-et-unième siècle – y compris ceux désignés initialement comme les autres piliers de l'esthétique « *in-yer-face* » (Ravenhill, Neilson, ou encore Ridley) –, les « réalités rivales »³ invisibles de nos imaginaires mais aussi des théories quantiques se donnent à voir sur la scène. Des théâtres de l'absence, qui s'élaborent autour du sacrifice du personnage féminin principal (*Attempts on Her Life* de Crimp, *4.48 Psychosis* de Kane), jusqu'aux théâtres de l'incertitude, qui abordent explicitement l'indétermination psychique par le biais des métaphores quantiques et de la catégorie des possibles (*Copenhagen* de Michael Frayn, *Heisenberg* de Simon Stephens, *Constellations* de Nick Payne), en passant par les théâtres de la dissociation, qui explorent le traumatisme et les manifestations de la souffrance psychique et cognitive (*Blue Heart* de Caryl Churchill, *Three Women and a Piano Tuner* de Helen Cooper), les contradictions entre les multiples versions du drame, qui se déploie sous une forme fragmentée, déconstruite, plurielle et inaboutie, (re)localisent le véritable drame de l'humain dans le doute, l'indéterminé, les probabilités. A travers la violence et la performativité du langage, de telles pièces renversent la perspective en s'appuyant sur un changement de paradigme qui permet d'interroger la vérité impossible du sujet dont le visage se spectralise, « scotché au verso de [s]on esprit »⁴.

La présente étude se propose ainsi d'interroger la manière dont la scène contemporaine s'empare du « théâtre mental » (« *drama-in-the-head* »⁵) qui caractérise non seulement la nature humaine, mais plus précisément encore l'identité et la solitude peuplée du sujet contemporain dont Crimp souligne la tendance moderne sans précédent « à vivre dans sa tête »⁶, depuis l'avènement des outils de communication modernes, du virtuel, de la société de consommation et de l'individualisme qui accompagnent l'essor du capitalisme. Nous proposons d'analyser la signification et les implications de cette relocalisation du drame dans l'« espace » intime et immatériel de la psyché, récupérant à la lettre les métaphores spatiale (« l'espace » mental) et dramatique (le « théâtre » de l'esprit) fondamentales en psychanalyse. Depuis les espaces physiques ouverts de la collectivité (la place publique) jusqu'aux lieux clos de l'intime (la chambre à coucher), l'histoire de l'espace dramatique au théâtre est elle-même une histoire de réduction, parallèle au rétrécissement d'un monde globalisé où les distances sont abolies. Bien que ce qui se passe à l'intérieur de nos têtes, notamment dans la psyché malade (individuelle ou collective), semble correspondre au point culminant de cette réduction de l'espace dramatique, l'exploration

³ « Rival realities ». Aleks Sierz, *Rewriting the Nation: British Theatre Today* (Londres : Methuen Drama, 2011), p. 195.

⁴ Sarah Kane, *4.48 Psychose* (Paris : L'Arche, 2002), p. 55.

⁵ Crimp, in *Ensemble Modern*.

⁶ « I do think part of modern "identity" is to live inside our heads (a bit like being shut in a car, endlessly driving. » *Ibid.*

de l'espace mental renverse toutefois ce mouvement restrictif en faisant basculer le drame dans un mouvement réflexif, celui d'une expansion infinie, donnant lieu à un élargissement des horizons de la scène comme sous l'emprise d'un hallucinogène⁷ et à une libération de tous les possibles – ceux de l'imaginaire, du fantasme, voire de la psychose – aussi bien sur le plan dramatique qu'en termes poétiques. C'est à cet endroit que le drame relocalise le réel, qui passe aussi par la frustration systématique des propositions dramatiques avancées – Sarrazac parle de la « forclusion des possibles »⁸ dans le drame contemporain « mis en pièces »⁹ et la fable « mise en procès »,¹⁰ face au refus d'aboutissement et de clôture qui caractérise le « drame-de-la-vie » (nouveau paradigme) par opposition au « drame-dans-la-vie » (ancien paradigme),¹¹ à travers le fragment et sa mise en série comme nouvelle modalité d'écriture dramatique. L'exploration et la création d'espaces mentaux à travers le langage donnent lieu notamment au développement d'un « théâtre verbal »¹² fondé sur la disparition soit du corps, soit du décor, voire même du personnage et de la fable conventionnels, qui renouvellent les possibles du genre en permettant de tisser des écritures fragmentées entremêlant le dramatique, l'épique et le lyrique. Pour Crimp, ces nouvelles formes de théâtre reflètent un phénomène de société où le « citoyen-consommateur des démocraties libérales fait généralement l'expérience du monde – et est encouragé à l'expérimenter – comme un ensemble de choix individuels et de plaisirs (ou de maux) personnels ».¹³

Tandis que la psyché, en tant que siège de l'inconscient, de la conscience et de l'imaginaire, devient le nouveau lieu du drame, le corps et l'action s'évanouissent en effet au profit de la voix et de la réflexion, la détermination au profit de l'indéterminé, le réel au profit du possible. En même temps que les dramaturgies étudiées dans cette thèse proposent de mettre en scène le trouble mental, le trauma, la pathologie neurologique, ou simplement la nature insaisissable de la pensée, les stratégies d'écritures non-conventionnelles développées pour évoquer ces phénomènes – absence ou, inversement, diffraction du personnage principal, fragmentation et interruption du drame, non-linéarité du récit, prolifération des scènes sur les modes de la répétition et de la variation – décrivent simultanément une compréhension de la réalité du monde renouvelée. En remplaçant le principe de non-contradiction par celui de complémentarité, les découvertes révolutionnaires de la

⁷ « [In the 2000s] British theatre seemed to have taken a mind-expanding drug. » Sierz, p. 195.

⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (Paris : Seuil, 2012), p. 388.

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹² Voir Élisabeth Angel-Perez, « Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch », *Études britanniques contemporaines*, 45 (2013), <<http://ebc.revues.org/862>> [accessed 31 October 2016].

¹³ Crimp, in *Ensemble Modern*.

mécanique quantique imposent un changement de paradigme, et il s'agit ici de voir dans quelle mesure celui-ci peut s'appliquer de manière éclairante à l'étude du théâtre britannique contemporain et des poétiques d'écriture de la psyché. Territoire instable, abyssal, lieu originel et réceptacle de toutes les angoisses, habité par le traumatisme, la maladie mentale, les troubles neurologiques, ou plus communément les mécanismes de défense inconscients, l'espace mental et ses perturbations plongent le lecteur-spectateur dans l'anormal, le pathologique, le délirant, l'hallucinatoire, dont les descriptions contre-intuitives du monde selon la mécanique quantique se font la paradoxale métaphore, sur le plan thématique et/ou structurel.¹⁴ Il est un lieu miroir qui reflète, cristallise et traite les violences extérieures, le lieu inaccessible de l'intime absolu et de la hantise, du sentiment de soi (ou de sa perte) et de la subjectivité aux contenus fascinants et insaisissables, fondés sur une opacité intrinsèque. Mais il est aussi le lieu de l'imaginaire, de l'indéterminé et de tous les possibles, qui donne à (re)penser les distinctions entre le réel et la fiction, soi et autrui, le clair et l'obscur sur des scènes mises à nu qui s'inscrivent à contre-courant de la tradition réaliste pour explorer pourtant ce que Lacan nomme bien le « Réel ». Les paysages mentaux (*mindscapes*) qui se déploient à travers les pièces étudiées rejoignent ainsi, voire illustrent, la nature subjective de la réalité que la physique moderne tend à démontrer à partir de la dépendance du réel à l'égard de la conscience de l'observateur (*mind-dependent reality*), qui résonne de façon particulièrement signifiante au théâtre où la scène requiert la présence du spectateur et demande à être vue par lui. En outre, ces espaces mentaux pathologiques ou indéterminés illustrent en retour de manière imagée, poétique et dramatique – et donc nécessairement métaphorique – les conséquences contre-intuitives des deux théories principales de la physique quantique : celle de l'effondrement de la fonction d'onde (ou « interprétation de Copenhague », mise en forme par Niels Bohr, qui constitue l'interprétation de référence, la plus communément acceptée) et celle de l'existence de mondes parallèles (ou « théorie des états relatifs », définie par Hugh Everett, qui représente une interprétation alternative d'importance). En raison notamment de l'approximation du langage, ces deux théories semblent dresser à nos yeux une image « folle », voire « schizophrène » du monde, où un même électron peut se localiser à deux endroits simultanément, où l'onde est à la fois particule, où le réel n'est que probabilités, où un chat enfermé dans une boîte est à la fois mort et vivant (« chat de Schrödinger »).

Le basculement ou le décrochage du drame hors du champ physique, sur une scène plus ou moins strictement mentale où tout peut être imaginé, et son inscription, par ailleurs, dans les

¹⁴ Voir également Liliane Campos, *Sciences en scène dans le théâtre britannique contemporain* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012).

paysages proposés par la physique moderne qui décrit le monde comme une superposition de possibles – voire une rivalité de mondes parallèles réels – où la conscience joue peut-être un rôle déterminant, marquent ainsi des expérimentations dramatiques parmi les plus stimulantes des écritures de la scène britannique des vingt dernières années. Ces deux tendances apparemment contradictoires constituent l'objet d'étude principal de cette thèse. Qu'il s'agisse de pièces donnant la parole à des complexes inconscients, aux résonances du traumatisme ou à la maladie psychiatrique, déplaçant le drame sur la scène toute intérieure du sujet, ou bien à des imaginaires (im)personnels engagés dans des activités de mise en histoire (*story-making*) ou de mise en récit (*story-telling*) qui verbalisent le drame et ses multiples possibles au lieu de le jouer (une mise en mots qui constitue le drame lui-même et rend la scène réflexive), on assiste à une déconstruction de « la pièce bien faite » qui n'en obéit pas moins à une véritable poétique, que Jean-Pierre Sarrazac décrit dans *Poétique du drame moderne*. Les scènes ou les scénarios prolifèrent dans des espaces démultipliés qui relèvent d'un nouveau paradigme d'écriture et donnent à réfléchir sur les choix de l'auteur en tant qu'il opère – ou refuse en partie d'opérer, en l'occurrence – une sélection parmi tous les possibles dramatiques et scénaristiques superposés dans son imaginaire, voire dans son inconscient, de la pièce qu'il est en train d'écrire, ou qu'il pourrait écrire. Cette recherche explore ainsi la mise en place de ce que nous appelons une « psychopoétique quantique » de la scène (qui correspond, de fait, à une « mise en pièce(s) » du drame), pour rendre compte du paradoxe qui lie, d'une part, l'écriture d'*espaces mentaux* où se déroulent des drames verbalisés – fantasmés, inventés, confessés, remémorés, revisités – par des instances de parole qui, sur scène, construisent et déconstruisent à voix haute les personnages, les histoires et les représentations qui sont « dans leurs têtes », et, d'autre part, l'écriture d'*espaces physiques* d'après les descriptions tirées des conclusions problématiques de la théorie quantique. Celles-ci amènent également à conjuguer le drame et le protagoniste au pluriel, à les décliner sur le mode alternatif dans une multitude de variations possibles et à les présenter comme le diaporama ou la superposition – plutôt que la somme (impossible) – de leurs éventualités contradictoires, requérant par la-même une nouvelle grille de lecture.

Au final, que nous disent ces deux dynamiques convergentes du monde dans lequel nous vivons ? En étudiant les pièces mentionnées ci-dessus et en en abordant d'autres, cette thèse propose de considérer l'artificialité de la figure trouble ou évanescence du personnage travaillée par des stratégies d'écriture ironiques – un personnage flou (comme nouvelle modalité du « fou »), non plus « en action » mais « en question » et « en souffrance »¹⁵ – comme le lieu d'une

¹⁵ Sarrazac, p. 218.

interrogation sur la nature subjective, voire intersubjective, de la réalité, et pose l'incertitude, fondée sur les catégories du possible et de l'imprévisible, comme nouvelle modalité d'existence du sujet postmoderne ultra-contemporain. Le personnage se situe à la fois dans des espaces mentaux et des espaces quantiques, ce qui est suggéré par le texte même des pièces étudiées – Anne, objet de tous les fantasmes, est à la fois onde et particule chez Crimp, parmi toutes les choses contradictoires qu'elle peut être ; Marianne, chercheuse en physique quantique, se trouve confrontée aux défaillances de son psychisme rongé par un cancer du cerveau chez Payne, au fondement de son existence diffractée sur la page et sur la scène. La distinction entre ces deux types d'espaces ou de réalités tend à être brouillée par la poétique même de ces pièces postmodernes, voire postdramatiques pour certaines. S'y multiplient en effet les parallélismes, par exemple entre la soumission du Réel, ineffable et irreprésentable, à l'ordre Symbolique qui l'informe et le constitue pour le sujet à travers le signe et la parole (pour reprendre les concepts lacaniens), et l'effondrement de la fonction d'onde qui marquerait le moment de la détermination de la réalité qui se fixerait, à partir de tous ses possibles superposés, dans l'acte d'observation par le sujet. D'autres analogies affleurent, par exemple entre le phénomène quantique de décohérence et le phénomène psychologique de dissociation, ou encore – et de manière plus générale – entre l'incertitude systématique de la psyché et l'indétermination systématique du monde. Mieux, les liens entre phénomènes mentaux (ou cognitifs) et phénomènes quantiques se rapprochent de l'intrication, dans la mesure où la théorie quantique interroge bien le rôle de la conscience dans la détermination (pas la création, toutefois) du monde tel que nous l'expérimentons, tandis que la nature, peut-être quantique, des phénomènes soutenant l'émergence de la conscience est interrogée actuellement par des chercheurs tels que Roger Penrose et Stuart Hameroff, par exemple (hypothèse de « l'esprit quantique »).

Dans les écritures dramatiques de l'espace mental, ou théâtres « *in-yer-head* », les implications philosophiques de ces théories ont notamment pour conséquence de poser la question de la redéfinition du réel, dans la mesure où des pièces parfois qualifiées de surréalistes ou anti-réalistes peuvent ainsi être appréhendées, de manière contre-intuitive, comme « réalistes » à certains égards, bien que ne répondant en rien à la définition classique du réalisme théâtral. Elles proposent ainsi de repenser à la fois le réalisme théâtral indépendamment de l'expérience et de la compréhension que nous pouvons avoir de la réalité telle que nous la percevons et la concevons, et le réalisme psychologique – convention traditionnelle de la pièce bien faite – qui se trouve ironiquement détaché du personnage en tant qu'identité, lequel disparaît de la scène, se décompose, se défigure ou est remplacé, en tant que catégorie conceptuelle, par ce que Jean-Pierre Sarrazac

appelle l'« impersonnage »¹⁶ (*Attempts on Her Life*, 4.48 *Psychosis*). Qu'il s'agisse de pièces à thématiques et structures explicitement quantiques, comme *Constellations* de Nick Payne, ou bien de pièces où la théorie quantique peut venir éclairer, au sein d'un cadre interprétatif, des dramaturgies de la scène mentale, comme *Heart's Desire* de Churchill, les modalités de ce réalisme théâtral contre-intuitif peuvent ainsi être mises en parallèle, de manière significative, avec les modalités d'une « spectropoétique de la scène »¹⁷ fondée sur le concept derridien de « hantologie », que définit Élisabeth Angel-Perez, et avec les modalités d'une forme de « réalisme psychopathologique »¹⁸ dont parle Christina Wald (théâtre du traumatisme, illustré par exemple par *Three Women and a Piano Tuner* ; théâtre de la maladie mentale, notamment avec *Polar Bears*) ou de réalisme neuropathologique (théâtre de la dégénérescence, auquel appartiennent *Constellations* et *Blue Kettle*, par exemple). Ces écritures de la représentation négative – parfois ironiques et satiriques, parfois plus sérieuses – autour de la nature de l'identité humaine à travers une exploration oblique, indirecte, poétique de la psyché, de l'inconscient et de la conscience, passent par la déconstruction du personnage et du drame et par des modalités de langage (rejoignant l'injonction deleuzienne de « faire délirer la langue »¹⁹) évoquant la dimension « traumatique » du Réel, pour utiliser le mot de Lacan. En renouvelant le recours aux modes épique et lyrique dans les textes pour la scène, ces pièces développent ainsi ce que l'on pourrait appeler, afin de le distinguer du réalisme classique, un « post-réalisme quantique » de la psyché, révélant des tentatives dramatiques parallèles pour repousser les limites du réel et subvertir les modalités de sa représentation. Toutes ces pièces explorent également le problème philosophique (voire idéologique) du libre arbitre, un débat relancé par l'interprétation indéterministe de la physique quantique, qui tend à restaurer la liberté de choix après sa mise à mal par le déterminisme de la physique classique. Les dramaturgies étudiées ici travaillent ces questions au croisement des disciplines et des modèles, utilisant comme ressources poétiques conscientes et réflexives les hypothèses, théories et matériaux de ces champs de recherche ouverts (le *Word Association Test* conçu par Carl Jung est ainsi récupéré par Crimp dans *Attempts on Her Life*, le *Serial Sevens Test* utilisé en psychologie est similairement transformé par Kane dans *4.48 Psychosis*, la symptomatologie de la maladie d'Alzheimer permet à Churchill d'inventer les jeux de langage qui informent *Blue Kettle*, le trouble bipolaire est dramatisé par Haddon dans *Polar Bears*, la théorie

¹⁶ Sarrazac, *Poétique*, chapitre 4 : « L'Impersonnage », pp. 183-241. Voir en particulier pp. 228-29.

¹⁷ Élisabeth Angel-Perez, « Spectropoétique de la scène », *Sillages critiques*, 8 (2006), <<https://sillagescritiques.revues.org/558>> [accessed 31 October 2016].

¹⁸ Christina Wald, *Hysteria, Trauma and Melancholia: Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007), p. 216.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris : Minuit, 1993), p. 9.

des mondes possibles fonde la matière et la structure de *Constellations* de Payne, etc.). Ces écritures nous invitent à combiner, de même, les outils théoriques, de sorte à créer un cadre interprétatif adapté à leur intention commune : décrire au mieux une ambiguïté (une souffrance) existentielle intime et, plus spécifiquement, « l'état d'incertitude »²⁰ de plus en plus marqué qui caractérise nos sociétés à l'échelle collective en ce début de vingt-et-unième siècle. Ebranlé par des contextes politiques marqués par des événements traumatiques, imprévisibles et/ou face auxquels il peut se sentir impuissant (crises politiques et économiques, dérèglement climatique, actes de terrorisme...), le sujet ultra-contemporain est non seulement hanté par les fantômes transgénérationnels et les traumas passés, mais également confronté à des choix de plus en plus complexes et opaques (y compris à l'échelle individuelle), dans un contexte de non-visibilité, d'imprévisibilité et, d'une certaine manière, d'isolation sans précédent – une situation paradoxale en regard de la (sur)abondance et de l'immédiateté des ressources, technologies, et moyens de communication à sa disposition.

La présente thèse aborde ces questions sous l'angle de trois modalités poétiques principales qui définissent trois genres d'écritures dramatiques de l'espace mental. La première partie explore les théâtres de l'absence, qui illustrent une scène expérimentale de la spectralité féminine et de la voix autour principalement des textes dramatiques de Martin Crimp, *Attempts on Her Life* (1997) et la trilogie *Fewer Emergencies* (2005), et de Sarah Kane, *Crave* (1998) et *4.48 Psychosis* (2000), proposés comme les pièces maîtresses, fondatrices, du théâtre *in-her-head*. La deuxième partie s'intéresse aux théâtres de la dissociation, qui élaborent une scène du trauma et des forces conflictuelles à l'œuvre dans la psyché en détresse autour des drames diffractés de Caryl Churchill, *Heart's Desire* et *Blue Kettle*, réunis en diptyque sous le titre *Blue Heart* (1997), et de Helen Cooper, *Three Women and a Piano Tuner* (2004). Enfin, la troisième partie se penche sur les théâtres de l'incertitude à partir du concept d'indétermination érigé en modalité poétique, et analyse quatre textes, dont trois pièces quantiques – *Copenhagen* de Michael Frayn (1998), *Heisenberg* de Simon Stephens (2015), *Constellations* de Nick Payne (2012) – et une pièce psychiatrique – *Polar Bears* de Mark Haddon (2010). Le recours aux concepts et modèles proposés par des figures majeures de la théorie psychanalytique (Freud, Jung, Lacan, Klein, Winnicott...), justifié par la mise en écriture et en drame du psychisme dans la diversité des phénomènes qui lui sont attachés (lapsus, trauma transgénérationnel, complexes, mécanismes de défense, projection et introjection...), est ainsi complété par un recours aux théories quantiques des mondes multiples

²⁰ Claude Régy, *L'État d'incertitude* (Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2002).

(multivers) et de l'effondrement de la fonction d'onde, ainsi qu'aux concepts théoriques et aux principes fondamentaux qui les sous-tendent (non seulement d'incertitude mais également de superposition, de complémentarité, de non-localité, d'intrication et de décohérence) : ils font la lumière sur la psychopoétique à l'œuvre dans les pièces étudiées.

Le cadre théorique interdisciplinaire choisi pour procéder à l'analyse de ces dramaturgies tire également profit d'incursions dans des théories du langage, rendues nécessaires par des pièces essentiellement verbales, en ayant recours à la théorie de l'espace mental de Gilles Fauconnier et à la théorie de l'intégration conceptuelle de Mark Turner, en linguistique cognitive. Celles-ci permettent de rendre compte, dans une certaine mesure, de l'élaboration d'un espace dramatique conçu précisément comme espace mental et construit à travers le langage, et d'éclairer jusqu'à un certain point la mise en mots et la mise en récit du personnage – l'Autre, ou ce « je » vécu comme Autre – en tant qu'objet imaginaire, « dit » (et non « joué ») par les voix ou les instances en scène qui l'élaborent. Ces théories aboutissent à mettre en lumière un processus inverse de *désintégration* conceptuelle (Anne chez Crimp) ou de dissociation psychique (Elisabeth chez Cooper), qui se manifeste dans la mise à mal du principe de non-contradiction, voire l'abandon des conventions du genre et de la grammaire, sans pour autant enfermer le drame dans l'aporie de la faillite du sens. Au-delà du fonctionnement même de la langue en tant qu'outil poétique de mise en scène du mental, la philosophie du langage de Wittgenstein permet alors de poser des questions cruciales sur le rapport du langage à la réalité, notamment autour des concepts de doute et de certitude qu'il travaille dans son ouvrage posthume *On Certainty* et qui sont repris et pensés notamment par Régy dans *L'État d'incertitude*, où le metteur en scène (notamment de *4.48 Psychose* de Sarah Kane) propose précisément et explicitement de les relier à la théorie quantique et de poser ainsi les fondements théoriques de sa pratique du théâtre. Régy nous éclaire ainsi non seulement sur son propre travail de l'ombre et de la lumière sur le plateau, mais également sur les enjeux des textes dramatiques intéressés par la mise en pièce(s) du psychisme.

La première partie aborde ainsi les théâtres de l'absence à travers deux chapitres consacrés principalement à Martin Crimp et Sarah Kane en tant que figures de proue d'un théâtre *in-yer-head*, autour notamment du personnage flottant d'Anne, figure sacrificielle transdramatique qui est présentée comme hantise intertextuelle. De la pièce *in-yer-face* de Crimp *The Treatment* (1993) à la pièce *in-yer-head* de Kane *4.48 Psychosis* (2000), en passant par *Attempts on Her Life* (1997), Anne est peu à peu anonymisée et atomisée, avant de se retrouver finalement dans les courtes pièces de la trilogie *Fewer Emergencies* (2002-2005). Le premier chapitre se penche notamment sur le théâtre de Martin Crimp en ce qu'il permet d'étudier les relations entre le féminin, l'espace, la voix

et le trauma au sein d'une écriture de la « menace »²¹ et du malaise qui met au jour, de manière oblique et avec ironie, les complexes psychologiques qui alimentent nos drames intérieurs et influencent nos relations interpersonnelles. Il dresse un portrait acerbe et satirique de la société occidentale contemporaine à travers non plus des personnages ou des situations mais des « mentalités »²² qui s'expriment à partir de la spectralité effective du personnage central. En écho à la pièce de Crimp, les deux dernières pièces de Kane envisagent, quant à elles, la disparition du personnage féminin comme le lieu de l'évanouissement du sujet et de la crise de l'identité dans un cadre pathologique lié à des traumatismes personnels ou originels. Inspirée par cette poétique de la voix développée dans *Attempts on Her Life*, où Crimp fait notamment allusion au scandale et aux réactions passionnées qu'ont suscitées ses premières pièces parmi les critiques de théâtre, Kane y explore une souffrance d'ordre existentiel ; dans un jeu d'intertextualité, la première personne (Kane / Anne) est restaurée sur la page et sur la scène de *4.48 Psychosis*, venant se substituer à la troisième personne (« she ») qui, dans *Attempts on Her Life*, marque une disparition déjà actée. Dans sa dernière pièce, Kane donne en effet à entendre et à voir (« regardez-moi disparaître »²³) les atteintes à sa vie d'une patiente « Anne-onyme » qui recouvre la voix dans un ultime mouvement déjà posthume, avant de sombrer dans un silence et une absence définitifs. La performance de son sacrifice rejoue ainsi, dans une adresse à l'Autre, la scène ineffable du traumatisme qui se dit malgré tout,²⁴ et consacre les modalités poétiques de la fragmentation, de la juxtaposition, de l'interruption, et de la non-linéarité spatiale et chronologique. Afin de mettre en contexte et en perspective les dramaturgies de Crimp et Kane et les relations intertextuelles de leurs théâtres autour de ce personnage féminin en faillite, ce premier chapitre retrace également l'évolution du théâtre britannique depuis la scène viscérale des années 1990 (*nasty nineties*) jusqu'à la scène mentale des années 2000 à nos jours. Il décrit la naissance de dramaturgies *in-yer-head* plurielles, dans un rapport parfois encore ambivalent de continuité et de rupture avec l'esthétique *in-yer-face* mais qui se développent toutefois principalement sur les modalités de l'oral et du dire, par contraste avec les modalités du visuel et du faire, comme l'a montré Élisabeth Angel-Perez²⁵. Il offre ainsi des incursions dans les pièces d'autres figures majeures du *in-yer-face* telles que Mark Ravenhill avec *Product* (2000) et *pool (no water)* et Philip Ridley avec *Tender Napalm* (2011) et *Dark Vanilla Jungle* (2013), qui font la part belle à un théâtre du verbe, et Anthony Neilson avec

²¹ Voir Aloysia Rousseau, « Réhabilitation d'un genre : la comédie de menace de David Campton à Martin Crimp (1957-2008) » (thèse de doctorat, inédit, Université Paris-Sorbonne, 2010).

²² Martin Crimp, entretien avec Dan Rebellato, Royal Court Theatre, Londres, 12 janvier 2013 [notes personnelles].

²³ Kane, p. 55.

²⁴ Voir Anne Dufourmantelle, *La Femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté* (Paris : Denoël, 2007).

²⁵ Élisabeth Angel-Perez, « Du *In-Yer-Face* au *In-Yer-Ear*: les "solo-symphonies" de debbie tucker green », *Coup de Théâtre*, 29 : « Le théâtre *In-Yer-Face* aujourd'hui : bilans et perspectives » (2015), 175-191 (p. 175).

The Wonderful World of Dissocia (2004) et *Realism* (2008), deux pièces qui se situent au croisement du *in-yer-face* et du *in-yer-head* en mettant en scène les fantasmes de leurs personnages principaux.

Le deuxième chapitre resserre la focalisation sur la trilogie *Fewer Emergencies* et en propose une analyse à travers des concepts clés de la linguistique cognitive et de la théorie psychanalytique. A travers ce cadre théorique, c'est une écriture post-traumatique qui se révèle, où l'absence des personnages sur scène et le relai par des voix anonymes évoquent notamment, dans *Whole Blue Sky*, la faillite d'une figure maternelle – qui s'entend avant tout comme l'absence d'Anne à elle-même, manifestée à travers l'affleurement, dans le langage, de complexes enfouis et de phénomènes de refoulement et de déni. Le clivage qui s'opère dans le psychisme de Bobby, le fils qui entend une voix dans sa tête qui lui dit qu'« elle ne l'aime pas », se reflète dans l'écriture de la pièce, donnant lieu à des voix indéterminées, qui se matérialisent dans un jeu d'échos et de mise en abyme vertigineux où sont mises en scène la hantise intime et sa dynamique transgénérationnelle. La poétique mise en place par Crimp dans ces trois courtes pièces est la même que dans *Attempts on Her Life*, où, plutôt que de présenter des personnages incarnant une histoire de manière conventionnelle, le drame est mis en récit – narré – par des voix qui l'inventent, et c'est cet acte de *storytelling* qui est à son tour dramatisé. L'étude de la trilogie de Crimp vise à montrer la manière dont l'espace mental se construit à travers cette intrication entre le mode épique du récit et le mode dramatique de la confrontation. Cette articulation s'élabore autour d'une ambiguïté fondamentale du statut des voix dans la pièce et d'un parallélisme entre les phénomènes psychologiques, en particulier les mécanismes de projection, d'identification et de dissociation inconscients, et la pratique de l'incarnation du personnage au théâtre comme performance d'acteur. L'écriture de Crimp joue de cette indétermination qu'il travaille notamment au niveau de l'identité et de la disposition mentale de la voix féminine, qui parle peut-être d'elle-même – Anne – à la troisième personne dans un mouvement d'abjection de soi, de déni et de projection inventive dans un Autre fantasmatique, tout en cédant par endroits à un « je » qui la trahit. Mais il est tout aussi probable que cette instance de parole féminine sur scène s'applique en fait à « devenir » ou à « performer » peu à peu le personnage féminin dont elle invente l'histoire et avec lequel elle s'identifie, au point de commettre des lapsus et de prononcer un « je » qui ne sont pas les siens, mais ceux d'une entité fictive qu'elle travaille à incarner. Au creux de cette incertitude, il apparaît que l'émergence d'un théâtre de l'espace mental chez Crimp va de pair avec un recours aux mécanismes mêmes de la distanciation et à l'alternance de la première personne (propre à la réflexion) et de la troisième personne (propre au récit) comme nouvelles ressources dramatiques

fondées sur l'indéterminé (qui parle, si le personnage n'est plus ?). Il en est de même chez Sarah Kane, Debbie Tucker Green ou encore Tim Crouch. À ce titre, les écritures *in-yer-head* jouent un rôle phare dans le renouvellement des formes dramatiques sur la scène britannique expérimentale du vingt-et-unième siècle, particulièrement autour de la mise en place d'une poétique du traumatisme où l'éclipse de la deuxième personne traduit l'absence de l'Autre et trahit ainsi la présence du trauma.

Après avoir ainsi exploré la modalité spectrale au cœur des théâtres de l'absence, lesquels relocalisent la réalité dans la psyché hantée de la subjectivité postmoderne et définissent les nouvelles modalités d'(in)existence du personnage contemporain sacrifié ou sacrificiel, la deuxième partie de la thèse explore la scène du traumatisme autour de la catégorie de la dissociation (*splitting*). Dans les pièces étudiées ici, le manque de l'Autre est remplacé par la prolifération du même (tantôt *ipse*, tantôt *idem*²⁶), une fausse pluralité qui traduit en fait une dynamique de diffraction et trouve un équivalent poétique dans la répétition-variation des personnages, des scènes, des mots. Cette modalité poétique inscrit le théâtre *in-yer-head* au croisement du « théâtre des possibles »²⁷ de Sarrazac et du « théâtre postdramatique »²⁸ de Hans-Thies Lehmann, dans la mesure où les principes qui la caractérisent – superposition, intrication, multiplicité, clivage – trouvent un écho dans la manière dont la science moderne, et la théorie quantique en particulier, ont révolutionné notre compréhension de la réalité. Des trois chapitres qui constituent cette partie, le premier s'applique donc à poser le cadre théorique et méthodologique utilisé tout au long du reste de la thèse pour soutenir l'argumentation centrale résumée ici, autour des connections et analogies entre théorie psychanalytique et théorie quantique. Celles-ci s'inscrivent non seulement sur le plan poétique (métaphorique) mais également sur le plan philosophique, dans la mesure où elles interrogent le « problème corps esprit » (*mind/body problem*) et remettent en question de manière complémentaire l'existence d'un monde objectif, indépendant du sujet et de son psychisme. Cette approche interdisciplinaire, fondée sur un intérêt commun à la psychanalyse et à la physique moderne pour le rôle et le fonctionnement de la conscience et de la psyché, vise l'élaboration d'un cadre interprétatif signifiant, permettant de fédérer et d'analyser les pièces du corpus autour d'une psychopoétique de la scène appuyée sur une forme de post-réalisme non-mimétique, au fondement du théâtre *in-yer-head*. Le chapitre trois prépare ainsi l'étude des pièces auxquelles sont consacrés les deux chapitres suivants, qui poursuivent la mise en scène du traumatisme autour de la thématique maternelle, de la question du choix et du principe

²⁶ Voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (Paris : Seuil, 1990).

²⁷ Sarrazac, p. 382.

²⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. par Philippe-Henri Ledru (Paris : L'Arche, 2002).

d'indétermination dans les écritures féminines de Caryl Churchill et Helen Cooper, lesquelles multiplient les potentialités du drame et dramatisent précisément cette démultiplication des possibles.

En étudiant les dynamiques structurelles combinatoires à l'œuvre dans le diptyque de Churchill, constitué des deux courtes anti-pièces *Heart's Desire* et *Blue Kettle*, le chapitre quatre s'intéresse à une poétique d'écriture proliférative, évocatrice de mécanismes de défense psychologiques qui transforment l'espace dramatique en un espace mental post-traumatique, où le drame s'ébauche dans sa déconstruction-même. Cette logique délirante opère d'abord au niveau du déroulement du drame, à partir d'une scène continuellement interrompue, reprise, répétée et altérée dans *Heart's Desire*, qui, simultanément, esquisse et enlise le drame à travers une progression non-linéaire, spiralaire et en arborescence, transposant au niveau poétique des effets de résistance psychologique relevant de la compulsion de répétition. Nous proposons d'y voir une illustration métaphorique du refus, voire de l'impossibilité psychologique pour Suzy, le personnage féminin principal – elle aussi reléguée dans le hors-scène, comme Anne, et absente pratiquement tout au long de la pièce – de rentrer chez elle auprès de ses proches qui attendent impatiemment son retour. Choissant de nous faire patienter avec les personnages présents, Churchill se saisit de la scène unique de l'attente comme l'occasion de décliner tous les motifs de dysfonctionnement possible de cette cellule familiale au bord de l'implosion, rongée par les conflits et les non-dits qui affleurent, et peut-être bien hantée par le secret d'une relation incestueuse entre Suzy et son père. Le drame procède ainsi selon le principe de répétition-variation, la scène se réitérant avant de s'embrancher sur un développement scénaristique différent, parallèle aux précédents, qui semble s'emballer avant d'être à son tour suspendu, pour revenir à un point de référence antérieur plus stable et proposer une nouvelle version du drame. En même temps que ces retours en arrière miment les processus du refoulement et du déni, c'est bien le principe de superposition quantique – qui pose qu'un même observable peut en théorie (d'un point de vue formel) être vu comme étant simultanément en plusieurs endroits – qui trouve ici un équivalent poétique, dans la mesure où la pièce explore ses propres possibilités de développement potentiellement infinies sur un axe paradigmatique. Tandis que le drame de la pièce peut donc se lire, par analogie, comme une fonction d'onde, correspondant donc à une amplitude de probabilité, chaque scénario concurrent mis à l'épreuve de l'écriture évoque ainsi un univers parallèle où le drame se déroule réellement de la sorte, selon la théorie d'Everett. En même temps, cette fonction d'onde semble correspondre à l'ensemble des moyens imaginés par Suzy pour éviter de rentrer chez elle ou de différer son retour, chaque scénario pouvant donc se lire également comme un fantasme ayant lieu dans l'espace mental de la

protagoniste absente, où s'élaborent une multiplicité de scénarios imaginaires des plus « réalistes » aux plus improbables, voire aux plus absurdes, lui permettant de retarder la confrontation avec les siens et les fantômes de son passé.

Dans *Blue Kettle*, cette prolifération structurelle s'opère au niveau du langage, de plus en plus réduit devant l'invasion des deux mots qui forment le titre de la pièce et qui se substituent progressivement à tous les autres mots énoncés par les personnages, selon une logique de contamination, avant de se déliter en phonèmes consonantiques et ne plus donner lieu qu'à un balbutiement ou un babil hoquetant dans la dernière scène. Comme dans *Whole Blue Sky* chez Crimp, la relation principale, difficile, où se joue ici la stratégie d'évitement, est de nouveau celle d'un fils et de sa mère. Le trouble neurodégénératif de cette dernière, atteinte de la maladie d'Alzheimer, implique des troubles de la pensée qui sont au principe même de la contamination démentielle du langage par ces deux mots vidés de leurs signifiés, et qui finissent par remplacer tous les autres sans pour autant que le sens des énoncés en contexte ne soit trop mis à mal. Cette multiplication des mots « blue » et « kettle » met en scène la performativité du langage et établit en outre un parallèle avec la prolifération des figures maternelles de substitution recherchées par Derek devant la menace de disparition de sa mère, qui s'enfonce dans la démence et avec qui la communication n'est plus possible, malgré le respect de la syntaxe. Sous prétexte de leur soutirer de l'argent, le jeune homme de la pièce cherche en effet à se faire passer pour le fils que plusieurs femmes âgées ont abandonné à la naissance. Le déclin de la figure d'attachement, qui empêche Derek de lui parler de manière effective, donne ainsi lieu à une déclinaison de tentatives de compensation extrêmes relevant d'un complexe d'Œdipe non résolu. La situation dramatique centrale et la dynamique linguistique de la pièce permettent à Churchill d'interroger le lien entre l'énoncé et sa compréhension, entre la forme et le sens, ce dernier étant conservé par-delà la dissociation du signifiant et du signifié. Ici, c'est donc au niveau de la langue, et plus précisément du lexique, que l'exploration des possibles, la question du choix et le principe de probabilité, qui se substitue à la prévisibilité, sont travaillés : *Blue Kettle* met en spectacle le « jeu de langage », pour reprendre le concept de Wittgenstein, sur lequel la pièce se (dé)construit et qu'elle (dé)construit, où la signification des mots « blue » et « kettle », essentiellement relative, est identifiée à leur usage en contexte mais n'est prévisible que dans une certaine mesure. Le langage de la pièce fonctionne ainsi selon un principe non-conventionnel de superposition entre le signifié premier, attaché au signifiant utilisé, et le signifié second, attaché au signifiant éclipsé, et c'est sur cette ambivalence arbitraire et cet écart, qui crée des objets impossibles, que repose paradoxalement une signifiante qui va au-delà de ce à quoi l'ordre Symbolique conventionnel peut donner accès et

qui touche au Réel par le biais de la voix, du « bruissement de la langue » (Barthes) et de « lalangue » maternelle comme objet de jouissance (Lacan).

A travers l'étude de *Three Women and a Piano Tuner*, le chapitre cinq poursuit l'exploration de la poétique de la dissociation post-traumatique au niveau du personnage. Dans la pièce de Cooper en effet, les trois femmes de la pièce – Ella (qui incarne la figure de la mère), Liz (qui symbolise la figure de l'amazone), et Beth (qui représente la figure de la prostituée) – matérialisent trois versions ou tempéraments possibles pour le personnage unique et indéterminé d'Elisabeth, chacune incarnant un mécanisme de défense spécifique en réaction au trauma de l'inceste subi à l'adolescence par la protagoniste et que la pièce révèle progressivement. A la minimisation, au refoulement et à l'exagération, s'articulent ainsi trois chemins de vie (trois développements dramatiques) éventuels ou imaginaires, fantasmés par Elisabeth, superposés dans son psychisme, entre lesquels l'auteur ne tranche pas. Ceux-ci permettent de dramatiser le conflit intérieur en mettant en scène les forces psychiques contradictoires, conscientes et inconscientes, qui animent en réalité un personnage féminin non-localisé, dont le choix ultime entre plusieurs options (garder l'enfant de l'inceste, le donner à adopter ou bien avorter) a simultanément déjà été fait et n'a pas encore été fait. C'est ici autour de ce choix éthique déterminant – également évoqué par Churchill dans *Blue Kettle* – que les différents scénarios, dramatisés à travers un personnage de femme sérialisé, s'élaborent et se confrontent à partir d'une position fondamentalement réflexive et d'une volonté d'intégration du personnage central, mettant en exergue la modalité de l'« optation ».²⁹ Le phénomène de scission, de clivage, ou encore de compartimentation, par lequel le sujet projette des parties de soi hors de sa conscience pour éviter la douleur associée au traumatisme, fait exister le personnage, fictif par nature, dans un état de désidentification et de distanciation qui traduit le trouble de la personnalité d'Elisabeth (modèle traumatique du trouble mental) et reflète la mise en récit de soi comme Autre à travers une valse des pronoms. La métaphore musicale qui parcourt la pièce, où la rencontre entre les trois femmes s'articule autour d'un projet de *concert*, permet de travailler la figure du rhapsode conceptualisée par Sarrazac et représentée par Ella en tant que compositrice, qui traduit le travail de réintégration psychologique du Réel dans l'ordre Symbolique. Les analogies avec l'état de superposition quantique et le phénomène d'intrication permettent ici de rendre compte de l'écriture de réalités complémentaires, bien qu'en apparence foncièrement contradictoires, appartenant à un même système (le personnage d'Elisabeth), et du réalisme psychopathologique élaboré par Cooper autour de cette figure féminine qui aspire à la réconciliation. Les principes de non-localité et d'a-causalité qui sous-tendent le phénomène

²⁹ Voir Sarrazac, p. 57.

d'intrication permettent d'introduire le concept jungien de synchronicité à travers l'apparition, à la fin de la pièce, de la figure masculine du fils né de l'inceste qui répète, sans avoir pu les observer, les gestes d'un père qu'il n'a pas connu. Cette coïncidence signifiante, qui laisse présager du retour du même et rappelle la dimension transgénérationnelle du trauma déjà vue chez Crimp, renouvelle ainsi le sens du tragique sur la scène contemporaine en ouvrant l'espace du doute, des probabilités et du malaise.

Afin de conclure sur les différents niveaux poétiques de clivage possibles, cette deuxième partie se clôt sur une évocation du théâtre de Debbie Tucker Green avec *random* (2008), pièce *in-yer-head* développant une autre poétique d'écriture où l'actrice, seule en scène, « performe » les différents personnages de la pièce en mettant en voix leurs espaces mentaux respectifs. Tandis qu'alternent éléments narratifs et discours direct (citations enchâssées) à travers une approche du trauma familial résultant de la mort violente de Frère, ces voix qui se citent les unes les autres proposent une vision diffractée du drame, lequel se concentre progressivement sur la figure de Sœur. Est ainsi mise en lumière la déclinaison du phénomène dissociatif en tant que poétique d'écriture du trauma à quatre échelles distinctes : au niveau des scènes (*Heart's Desire*), du langage (*Blue Heart*), du personnage dramatique (*Three Women and a Piano Tuner*) et de la performance scénique (*random*). Cette deuxième partie confirme la place prépondérante du féminin dans les théâtres de l'espace mental (femmes auteures sous-représentées, personnages féminins surreprésentés) et propose quelques pistes d'analyse autour du rapport entre la femme et les modalités traumatique et sacrificielle qui marquent son existence du sceau de l'éclipse ou de la diffraction.

Tandis que la deuxième partie aborde donc les scènes du traumatisme, à travers notamment les apports de la physique quantique utilisés comme fondements d'un cadre théorique permettant de souligner le rôle déterminant de la psyché consciente, la troisième partie examine, à l'inverse, les scènes quantiques comme le lieu d'élaboration d'espaces mentaux, mettant ainsi au jour la double dynamique qui constitue ce « théâtre des possibles », dont nous précisons certaines formes et enjeux autour du principe d'incertitude. Le fait que la physique quantique produit des images signifiantes pour mettre en lumière le fonctionnement de la psyché en souffrance ou en errance et qu'elle soutient l'idée de la nature subjective de la réalité (au fondement du post-réalisme psychopoétique des théâtres *in-yer-head*) se trouve ici directement dramatisé dans trois des quatre pièces étudiées au sein de cette section. Celles-ci confirment ainsi la pertinence du cadre théorique choisi pour éclairer les enjeux et les modalités des écritures dramatiques de l'espace mental.

Le chapitre six propose de s'intéresser à deux pièces, *Copenhagen* de Michael Frayn et *Heisenberg* de Simon Stephens, qui annoncent, dès leurs titres, le rôle central de la thématique quantique. Le propos philosophique de ces pièces, où les personnages tentent de manière plus ou moins frontale à sonder la psyché humaine, porte bien toutefois sur la question de la nature fondamentalement impénétrable de nos pensées, dont l'indétermination systémique se donne à lire sur le modèle de l'incertitude quantique. Dans *Copenhagen*, Frayn revient sur l'événement anecdotique – mais dont l'impact potentiellement historique a peut-être déterminé l'issue de la Seconde Guerre Mondiale – de la visite du physicien quantique Werner Heisenberg, fin septembre 1941, auprès de son ami et collègue Niels Bohr, chef de file de « l'interprétation de Copenhague ». Frayn dramatise ici non pas tant la visite que la question de son interprétation, dans la mesure où c'est le mystère des intentions réelles de Heisenberg, alors directeur du programme d'armement nucléaire de l'Allemagne nazie, qui constitue le trou noir décisif sur lequel se sont penchés les historiens et sur lequel ni les explications ultérieures d'Heisenberg, ni les souvenirs de Bohr, n'ont véritablement permis de faire la lumière. La question de savoir ce qu'Heisenberg *avait en tête* au moment de son déplacement chez Bohr pendant l'occupation du Danemark (et la question de la mémoire et du récit historique) constitue donc l'objet insaisissable du drame verbal de Frayn, qui met en scène les deux personnages ainsi que Margrethe, la femme de Bohr, dans un espace posthume. Au cours de leur dialogue d'outre-tombe, les trois personnages rejouent partiellement, à plusieurs reprises, la scène de leur réunion en 1941, la pièce imbriquant ainsi une dynamique performative et une dynamique réflexive en alternant des éléments dramatiques et des éléments narratifs qui esquissent plusieurs scénarios possibles, non seulement de la scène dans sa réalisation objective, mais de la disposition mentale de Heisenberg. La focalisation interne, voire omnisciente, adoptée par endroits, se révèle pour autant incapable de définir la (non-)matière cruciale, fondamentalement indéfinie et évasive, qui motive la démarche du physicien allemand et qui constitue le questionnement moteur de la pièce de Frayn. Les propres conclusions de la physique au sujet de la matière quantique sont ainsi mises en abyme sur le plan de l'esprit, marquant un passage de *l'incertitude physique* à *l'indétermination psychologique* : la non-localité des objets quantiques intriqués, la superposition des possibilités qui constituent le réel, le caractère subjectif de la réalité en tant que sa détermination dépend de l'acte d'observation de l'esprit conscient, sont explicitement mis en parallèle avec l'insondabilité de la pensée, voire littéralement appliqués à la sphère psychique. C'est ici l'identité même des trois protagonistes qui s'en trouve ébranlée, alors qu'ils semblent atteindre par moments un état qui évoque l'état de pleine conscience, avec des effets d'interchangeabilité entre leurs répliques qui permettent de travailler le vide au creux du

personnage à partir du concept de « no-self » emprunté au bouddhisme, auquel les physiciens se sont également intéressés. Le chapitre s'attarde notamment sur la stratégie d'écriture de Frayn et sa dramatisation de la volonté scientifique des personnages, à mi-chemin entre la psychanalyse et l'historiographie, de percer le mystère de l'esprit (de symboliser le réel), qui amène paradoxalement les personnages à la nécessité de recourir à la (ré)écriture de l'histoire (et d'adopter une position de *storytellers*), qui correspond à la démarche même de Frayn dans sa pièce. Au final, ce sont les ressorts de l'imagination, du *storytelling* et de la représentation qui sont mis en exergue comme seuls moyens d'approcher le réel et de répondre à des questions impossibles devant des objets impossibles. En mettant en abyme le caractère fictif du personnage, ils justifient ainsi, au niveau poétique, l'incursion du narratif dans le dramatique, comme équivalent de l'acte de symbolisation.

Dans *Heisenberg*, Stephens récupère la métaphore quantique mais, au lieu de mettre en scène des personnages historiques, il réfléchit à l'insondabilité des pensées et des intentions autour d'un couple de personnages fictifs. Le titre de la pièce évoque le principe d'incertitude d'Heisenberg, qui repose sur celui de complémentarité formulé par Bohr. Ce dernier principe remplace, en physique quantique, le principe de contradiction, pour permettre de résoudre le paradoxe de la dualité onde-particule et de concevoir qu'une particule se définit à partir de paires d'observables, ou propriétés, pourtant impossibles à mesurer ensemble simultanément – comme, par exemple, la vitesse et la position d'un électron. En effet, d'un point de vue non seulement pratique mais strictement théorique, plus la mesure de la vitesse de l'électron se rapproche de l'exactitude, moins celle de sa position peut être connue avec précision, ce qui fonde le constat de l'indétermination systémique de la réalité, un état d'incertitude objective, irréductible, qui constitue une révolution dans la pensée scientifique. Il apparaît donc impossible de déterminer la matière *a priori*, si ce n'est en termes de probabilités. C'est ce théorème d'indétermination qui est dramatisé chez Stephens et déplacé au niveau de la psychologie des personnages, utilisé comme modèle poétique structurant. Plus que le caractère introverti d'Alex, c'est le tempérament exubérant de Georgie, personnage ambigu et haut en couleurs, qui cristallise l'incertitude qui traverse la pièce. La jeune femme fait preuve en effet d'une tendance presque compulsive à multiplier ce que l'on entend généralement, selon le paradigme classique qui postule une réalité objective, comme des distorsions et des réécritures de la réalité, voire des mensonges, tout en étant aussi sujette à des « blancs » témoignant de son incapacité à exprimer ses propres intentions. Les tendances histrioniques du personnage féminin de la pièce, qui la poussent donc à raconter des histoires dans tous les sens du terme, suscitent le doute sur son identité et sur sa parole, posant la question de la vérité et de la véracité et amenant ses interlocuteurs à évaluer la correspondance entre ses propos et la réalité en termes de

probabilités. Cette compulsion, qui suggère l'impossibilité de véritablement connaître autrui, est à mettre en regard avec le problème de la mesure quantique, qui démontre que c'est son observation par le sujet conscient qui détermine la réalité, une conception qui propose une toute autre manière d'appréhender le problème de la vérité et du savoir au cœur de la pièce. Cette dynamique analogique donne à réfléchir sur l'utilisation et la fonction du langage dans son rapport créatif (poïétique) à la réalité, sur la construction de l'identité comme récit de soi, et sur la connaissance de l'autre comme processus non seulement cognitif mais proprement performatif, et relevant du narratif. Dans la continuité des problématiques soulevées par la pièce de Frayn, sont ainsi abordées les questions du libre arbitre et de l'auto-détermination (illusion du personnage), du sens de l'identité, et de la place de l'imaginaire, autour toutefois d'une incertitude psychologique fondamentale, et d'un possible état pathologique du personnage. En effet, l'indétermination se joue également dans le fait qu'il est impossible de savoir si Georgie manifeste des signes de bipolarité ou d'un trouble de la personnalité, si elle est en proie à des complexes psychologiques éventuellement liés à un contexte qui l'affecte et l'angoisse – l'incertitude entourant son fils, « électron libre » non-localisable qui a quitté la maison et qu'elle recherche –, ou bien si elle possède naturellement une personnalité particulièrement expansive et anti-conventionnelle. Alors que Frayn interroge explicitement la possibilité du récit historique et la frontière entre le témoignage et la réécriture, Stephens questionne indirectement la possibilité du diagnostic psychologique et la frontière entre le sain et le pathologique. Dans les deux cas, la mise en histoire, bien que problématique sur le plan éthique, se révèle inéluctable et est mise en scène dans des pièces qui font la part belle à la parole et à l'imaginaire au point d'y consacrer l'essentiel, voire l'intégralité de l'action, à travers des drames qui prennent place sur des scènes minimalistes, vides ou du moins fortement épurées. Les scénarios de vies parallèles qu'invente Georgie passent uniquement par une parole performative qui construit et déconstruit le personnage : la seule certitude qui émerge – au-delà de celle de son identité fondamentalement fictive dans tous les cas, en tant que personnage construit par et dans l'imaginaire de Stephens – ne concerne pas ce qu'elle dit, mais ce qu'elle fait et ce qu'elle montre à travers ce qu'elle dit. Comme chez Churchill, il semble ici aussi que le Réel subsiste toujours dans les marges qui entourent les mots et que c'est là que se décide la relation intersubjective, que se tisse le lien affectif avec l'Autre.

Enfin, le chapitre sept propose d'étudier deux pièces qui abordent également la relation de couple sur le modèle d'une intrication quantique et qui explorent, dans leurs thématiques et leurs structures mêmes, des mondes alternatifs (« *many worlds* ») à travers des scènes parallèles ayant lieu dans (ou donnant lieu à) des univers dramatiques concurrents qui diffractent l'espace et

déconstruisent la temporalité de la fable. Ces potentialités mises en scène s'appuient sur les modèles de la physique quantique (la théorie des états relatifs) dans *Constellations* de Payne, et de la maladie psychiatrique (la psychopathologie du trouble bipolaire) dans *Polar Bears* de Haddon. Chez Payne, la métaphore structurelle et thématique des multivers, dont le déploiement invalide l'effet de réel dans la pièce, sert en partie à illustrer les troubles cognitifs et du langage causés par la tumeur cérébrale dont souffre peut-être (en fonction des scénarios) la protagoniste, Marianne. La pièce construit ainsi des perspectives plurielles, rivales, qui donnent à voir et à revoir différemment les mêmes scènes clés de sa relation avec Roland, en inscrivant ces variations (tantôt majeures, tantôt infimes) dans le déroulement même du drame, dont la détermination et la chronologie s'en trouvent empêchées. Ce n'est plus ici au niveau des contenus de parole des personnages que s'inscrit l'incertitude, mais au niveau même du drame. D'une manière qui rappelle la courte pièce *Heart's Desire* de Churchill, avec en son centre un personnage féminin souffrant d'une affection neurologique comme dans *Blue Kettle*, la pièce de Payne procède ainsi selon un modèle d'exploration des alternatives, chaque fragment répondant implicitement à un « et si ? » (*what if?*) permettant de présenter jusqu'à neuf développements dramatiques différents pour chacune des huit scènes de la pièce, qui constituent des moments forts dans l'histoire du couple que forment Marianne et Roland. En même temps que sont ainsi poétiquement appliqués les principes de la physique quantique à l'échelle macroscopique de notre expérience du quotidien, ce sont également les fantasmes, les angoisses, les anticipations et les projections potentiellement infinis des deux personnages qui se déploient, sur le mode conditionnel, dans l'espace psychique que représente en creux la scène vide, abstraite, immatérielle, où seuls s'esquissent des jeux de miroir et des tracés orbitaux au sol. Tout en mobilisant à son tour les principes de répétition-variation et d'interruption pour les mettre au service explicite d'une réalité impossible à décrire où chaque futur et chaque possible existent, *Constellations* fait simultanément exister le drame dans des espaces physiques contre-intuitifs et des espaces mentaux distincts pour chacune des possibilités scénaristiques proposées, soumises au lecteur-spectateur comme des hypothèses à éprouver sur le mode de la dissonance cognitive.

Chez Haddon, la thématique de la bipolarité donne lieu à une pièce constituée de dix-neuf scènes mélangées et contradictoires, tantôt heureuses, tantôt catastrophiques, qui brisent également de manière radicale la « flèche du temps », à l'image des troubles de la mémoire et de la perte de la notion du temps engendrés par la maladie maniaco-dépressive de la protagoniste. Le trouble psychiatrique de Kay est en effet mis en scène à travers une alternance de scénarios possibles et décousus, qui laisse le couple qu'elle forme avec John, ainsi que leur histoire, dans une

indétermination critique (avec un basculement possible dans l'horreur dans l'un des univers proposés). Il revient ainsi au lecteur-spectateur de reconstituer les fils parallèles possibles du drame. Bien que la métaphore quantique ne soit pas mobilisée explicitement, la façon dont Kay parle de « mondes multiples » et la structure que Haddon donne à sa pièce dans le but d'évoquer la question de la nature objective ou subjective de la réalité et celle de l'autonomie et du libre arbitre dans la maladie, convergent de manière remarquable avec la manière dont Marianne parle de la réalité quantique dans la pièce de Payne, la structure de celle-ci, et son propos même. Dans *Polar Bears*, l'incertitude s'inscrit depuis le titre, avec un jeu de mots sur la bipolarité, jusque dans les didascalies, où l'apparition significative de l'adverbe « peut-être », par exemple, rappelle le travail de Wittgenstein sur le doute dont Claude Régy nourrit ses mises en scène et sa réflexion sur la physique quantique. Les références philosophiques, dans la pièce, à Nietzsche et à l'éternel retour, qui évoquent la dimension transgénérationnelle du trauma et de la maladie, et à l'allégorie de la caverne de Platon, sur laquelle se penche également la physique quantique avec la conjecture holographique, illustrent en outre les questions métaphysiques posées par Haddon autour du déterminisme et de la nature subjective ou idéale de la réalité.

En sus d'une réflexion qui se poursuit sur les processus d'écriture et les choix de l'auteur, le propos de ce dernier chapitre est ainsi de montrer qu'il résulte de ces deux approches de la maladie (qu'elle affecte le psychisme sur le plan neurologique ou sur le plan psychiatrique) une convergence dans le renouvellement de la forme du drame ultra-contemporain et des modalités de sa déconstruction-reconstruction, ainsi qu'une congruence dans les questions éthiques et philosophiques qu'elles permettent d'aborder. L'incertitude est non seulement érigée en modèle poétique structurant, fondant l'élaboration poétique de paysages psycho-quantiques subversifs qui donnent à repenser notre rapport au réel, mais proposée au lecteur-spectateur comme expérience symptomatique du monde dans lequel nous vivons. La question du choix – choix de vie, choix de fin de vie – et de l'autonomie, ainsi que son revers, la question de l'impuissance, se posent dans des termes sans précédents, y compris face à la maladie, dans notre société d'abondance. Si l'indétermination systématique mise au jour par la physique quantique tend à restaurer la possibilité du libre arbitre (*free will*) en niant l'existence d'un déterminisme absolu – c'est là, du moins, avec la question de la conscience, l'un des sujets philosophiques majeurs soulevés par la théorie quantique –, elle permet au moins aux pièces de notre corpus d'aborder le problème du choix et du hasard à partir d'angles multiples. De fait, c'est effectivement là l'objet fondamental de ce théâtre *in-yer-head* marqué par la prépondérance de personnages féminins, les femmes étant statistiquement plus sujettes que les hommes aux violences et au traumatisme (notamment sexuel)

ainsi qu'à certains troubles psychologiques, mais aussi et surtout étant fondamentalement confrontées à des choix de vie compliqués dans une société encore largement patriarcale, dominée par le regard et les besoins masculins.

En conclusion, cette étude s'intéresse donc à l'espace mental comme nouveau terrain d'exploration du drame britannique contemporain, et examine les manifestations d'une tendance qui « met en pièce(s) » de manière poétique les régions obscures des pensées inconscientes, les contrées impénétrables du traumatisme ou encore les mystères de la neuropathologie. Puisant dans les découvertes de la psychanalyse et des sciences cognitives, inspiré par le changement de paradigme de la mécanique quantique et ses interrogations sur le rôle et la nature de la conscience, ce théâtre non plus tant « *in-yer-face* » que « *in-yer-head* » s'éloigne de la sensibilité des années 1990. Les pièces de Crimp, Kane, Ravenhill, Neilson, Ridley, Churchill, Cooper, Tucker Green, Frayn, Stephens, Payne, Haddon, et d'autres déconstruisent et reconstruisent le personnage comme la somme virtuelle de tous ses possibles, donnant lieu à l'émergence de théâtres de l'absence, de la dissociation et de l'incertitude. Le mode d'existence spéculatif, diffracté, pluriel, et fondamentalement « flou » du sujet renouvelle les définitions du réalisme psychologique et du réalisme théâtral. Cette thèse étudie ainsi les modalités de cette « psychopoétique quantique » autour de concepts clés comme la spectralité, la probabilité et l'indétermination pour mettre au jour un théâtre des possibles, en montrant comment des métaphores issues de la théorie quantique, comme la décohérence, la dualité onde-particule, le problème de la mesure ou bien encore la théorie des mondes parallèles servent à illustrer l'insondabilité de la psyché en évoquant les mécanismes de défense et autres symptômes qui constituent la réalité subjective d'esprits affectés par des complexes psychologiques, des traumatismes, des épisodes psychotiques, ou encore des maladies neurologiques. En explorant la nature de la conscience, du soi et de la réalité ainsi que la condition des femmes, ces pièces posent des questions philosophiques sur le libre arbitre et la possibilité de choix dans un monde devenu plus incertain et imprévisible que jamais.