Avant-propos

Ce numéro 24 de *Coup de Théâtre* réunit, dans une première partie, une sélection des travaux de l'atelier théâtre du congrès SAES de Bordeaux en mai 2009. Je remercie Marc Martinez et Virginie Roche-Tiengo qui ont pris en charge cet écho avec Claude Coulon. Fruit d'un séminaire, le deuxième temps analyse historiquement et aujourd'hui quelques exemples significatifs qui situent le thème de l'inceste dans le théâtre anglophone. Nous ouvrons également une rubrique nouvelle de lecture critique des ouvrages ou revues que nos collègues, adhérents ou non du RADAC, nous adressent. C'est une reconnaissance de leur travail de recherche dans la fidélité à nos valeurs d'ouverture. Notre comité scientifique international examinera enfin, à l'avenir, les articles personnels qui nous seront proposés indépendamment des thèmes centraux de chaque livraison.

Nous avons plaisir aussi à élargir ce comité. Brigitte Gauthier, professeur à l'université Lyon 3, ajoutera son expertise de la danse contemporaine, de Pinter et du cinéma américain à notre palette. Viriginie Roche-Tiengo, Prag qualifiée MCF, a déjà contribué, notamment lors du partenariat Cridaf-EsTRADes-Radac, à l'évaluation des articles. Ses lumières sur le nouveau théâtre irlandais sont précieuses. Accueillir Aleks Sierz parmi nous est inestimable. Critique réputé, auteur d'ouvrages et du concept de 'Théâtre In-Yer-Face', pour qualifier le nouveau théâtre britannique des années 1990, chercheur à Rose Bruford College, il co-édite depuis sa création le site internet d'entretiens sonores *Theatre Voice* qui évalue la création théâtrale à Londres.

Enfin, notre revue n'avait pas consacré de livraison à Samuel Beckett. Fin mai, un hors série spécial rendra hommage à cette figure exceptionnelle de la nouvelle écriture dramaturgique du XXe siècle.

Jean-Pierre Simard

Président du RADAC

Introduction

Marc Martinez, MCF HDR, Université Bordeaux 3,
Virginie Roche-Tiengo, prag qualifiée MCF, Univdersité Paris 13, RADAC

Essai(s)

Le terme « essai » désigne communément deux activités plus ou moins connexes, à savoir la mise à l'épreuve et la tentative. D'un côté, il s'agit de vérifier, de soupeser, d'évaluer les propriétés d'une chose, de l'autre il est question d'action entreprise pour la première fois, d'effort en vue de l'obtention d'un résultat sans en connaître auparavant l'issue. Dans le domaine théâtral, on explorera ainsi les nouvelles écritures en leur temps, et leur réception, alors ou aujourd'hui. Avec l'examen des formes naissantes du corpus, on examinera le passage de l'acte d'écrire à celui de donner à voir en scène en envisageant, désormais, notamment, toute tentative d'intégration d'outils dans l'espace scénique : vidéo, webcam reflet ou voyeur, procédés de représentations bilingues, mime, marionnettes métissage des genres. Dans tous les cas, demeure la possibilité, voire le soupçon de l'échec, du ratage, d'une non transformation. Il y a une part d'incertitude, d'hésitation propre à l'essai qui l'oppose par conséquent à toute idée de maîtrise, d'achèvement. L'examen de tels alea dans le domaine théâtral est essentiel dans le monde anglophone et plus spécifiquement dans les théâtres nationaux en quête d'une identité propre.

Nous présenterons un triptyque de l'essai dans le théâtre anglophone, avec un premier tableau où surgit en scène, à l'écran et dans l'écriture la notion d'essai dans une perspective essentiellement thématique, puis un deuxième tableau où s'articulent thématique et mise en forme dramaturgique et enfin un dernier tableau où l'essai est appréhendé comme genre. Dans l'approche kaléidoscopique de la notion d'essai au théâtre des communications critiques, nous avons choisi de commencer l'approche thématique de l'essai dans un ordre chronologique. Dans les années soixante dans le sud des Etats-Unis, le théâtre de Tennessee Williams est un laboratoire pour Brigitte Gabbaï qui donne naissance à des expériences, souvent ratées dans des tubes à

essai trop étroits, qui se brisent. *De Suddenly Last Summer* à *A Streetcar Named Desire* en passant par *Summer and Smoke, the Glass Menagerie* et *The Night of The Iguana*, l'essai au sens de tentative et souvent d'échec conduit les personnages, antihéros déracinés au-delà du désespoir.

La souffrance de vivre, le désespoir de vivre à l'essai ou d'essayer de vivre sont aussi développés par Jean-Marc Peiffer dans sa lecture des pièces d'Arthur Miller (*Death of a Salesman*) de Samuel Beckett (*Waiting for Godot* et *Krapp's Last Tape*) de Sarah Kane (*Blasted, Cleansed*) et Mark Ranvenhill (*Faust is Dead, Shopping and Fucking, Some explicit Polaroids*). Depuis Auschwitz, la violence à l'essai au théâtre est l'expression d'un effondrement de la famille (viol, suicide, inceste) et de l'effondrement de la société, des utopies, des idéologies, et de l'humanisme. Il ne reste que la fuite dans le virtuel pour les personnages de Ravenhill (*Some explicit Polaroids*) dans des fantasmes individuels de nature vénale ou pécuniaire (*Faust is Dead*). Au-delà de l'expression de la violence dans le théâtre contemporain, Kane et Ravenhill nous présentent l'être humain avec ses désirs bruts sans mentir. L'essai malheureux de Willy dans *Death of a Salesman*, la déréliction des personnages de Beckett, la détresse des personnages de Kane ou la violence de ceux de Ravenhill se font écho mais il semble surgir une force oubliée et transcendante, qui même si elle peut conduire au suicide (i.e. celui de Sarah Kane) est une tentative d'aimer, un essai d'amour absolu.

Nous terminerons cette partie du triptyque par le lecture de Souria Grandi de deux pièces d'Harold Pinter, *The Dumb Waiter* et *One for the Road*, qui met en exergue l'engagement éthique du dramaturge à travers une esthétique ponctuée par l'indicible. Les deux pièces, essais politiques ponctués entre éthique et esthétique qui sont séparées par plus de vingt ans, se font écho pour l'auteur. *The Dumb Waiter* est le reflet d'une société qui façonne l'individu en abolissant sa conscience, sa liberté d'action par la présence omnisciente d'un pouvoir emprunt d'une grande violence. Dans *One for the Road*, l'abus de pouvoir est ouvertement dénoncé. Le besoin de domination de l'oppresseur naît de sa peur de l'autre. Il a besoin de détruire les autres pour se convaincre de son omnipotence. Pinter essaie dans son théâtre de libérer le monde de toute forme d'oppression, d'intolérance dans une impressionnante force idéaliste qui naît d'un mélange entre éthique et esthétique.

Dans les articles du second tableau, les essais que les dramaturges mettent en scène tentent d'articuler choix esthétiques et positionnements éthiques : c'est alors tout le système sémiotique du théâtre - discours, corps, espace scénique, mode de jeu et effets scénographiques - qui participent du principe de l'essai, comme tâtonnement, mise à l'épreuve, inachèvement et finalement déstabilisation des schémas traditionnels.

The Emperor Jones d'Eugene O'Neill, essai dramatique de jeunesse, placé d'emblée sous le signe d'une tension, se situe à la fois dans le prolongement de la dramaturgie du 19ème siècle et opère une rupture avec les pratiques héritées. L'effervescence théâtrale du début du 20ème siècle aboutit ainsi à un questionnement de l'écriture dramatique, sur le plan dramaturgique, sociologique et scénographique. Tiraillée entre des schémas classiques et un expressionisme inavoué, cette œuvre oscille entre objectivité et subjectivité. De surcroît, la présence d'un acteur noir rompt avec la représentation de ce personnage, jusque-là typifié d'essence comique, et incarné par des acteurs blancs. Enfin avec l'émergence du metteur en scène et les mutations scénographiques, *The Emperor Jones* constitue le creuset dans lequel O'Neill semble éprouver les innovations techniques de son époque et infléchir sa pratique théâtrale. Chez cet auteur, si la démarche réflexive propre à l'essai dramatique se hasarde sur le terrain la réalité sociologique, elle semble toutefois faire la part belle aux expérimentations esthétiques.

Le dramaturge irlandais Brian Friel, pour sa part, envisage l'essai comme tentative de transposition dramatique d'un événement politique traumatique, Bloody Sunday, dans *The Freedom of the City*. Essai politique, expérimentation théâtrale et réflexion personnelle se conjuguent pour aboutir à une représentation schizophrénique de l'oppression coloniale. Cette tentative, marquée au sceau de la dualité, met en place une parole théâtrale double. La voix des personnages génériques, comme le juge, le prêtre, le journaliste, le chanteur de rue et le sociologue d'une part, celle des trois victimes, d'autre part, conditionnent un mode de réception duelle chez le spectateur, confronté à la froideur de l'analyse des uns et la cruauté de l'événement. Seul un langage nouveau, proféré d'outre tombe, peut alors libérer les trois victimes de l'assujettissement social, culturel, politique et religieux véhiculé par les discours croisés du sectarisme. Or cet essai théâtral, au service de la collectivité, renferme un paradoxe : le contre-

discours des victimes prend la forme du monologue intérieur, parole à la fois théâtrale et silencieuse qui s'incarne dans des esprits sans corps et des voix sans émotion.

Dans deux pièces de dramaturges contemporains *Sexaholics* de Murray Schisgal et *The Pride* d' Alexi Kaye-Campbell, l'individuel dans la première et le collectif dans la seconde se rejoignent dans leur analyse de l'obsession sexuelle. L'essai chez ces deux auteurs semble encore explorer une dualité irréconciliable : ces deux diptyques à la double temporalité proposent une anatomie du désir et de la sexualité dans leur dimension à la fois physique et psychologique. L'acte sexuel pudiquement relégué au hors-scène ou désincarné dans le discours des personnages dans *Sexaholics* est scandaleusement convoqué dans des scenarii parfois surthéâtralisés dans *The Pride*. Le corps, fantasmé ou exhibé, métonymie de l'obsession sexuelle, devient alors pur signe théâtral, oscillant entre transparence et opacification, à la fois objet signifiant du désir et signe autoréférentiel. En dernière analyse, ces deux expérimentations dramatiques qui privilégient le questionnement partagent avec l'essai l'inachèvement et l'inaboutissement propres à ce genre littéraire.

Si ces deux tentatives théâtrales semblent se jouer sur l'autre scène, celle de l'intériorité psychique et du fantasme, *Valparaiso* du romancier américain Don DeLillo tente de mettre en scène les dérives de la société du spectacle et leurs conséquences ontologiques sur l'individu. L'exhibition obscène de la vie privée qui transforme la réalité en un simulacre se manifeste dans la troublante conjonction entre l'éclat des appareils vidéo et le halo qui illumine le protagoniste. Auréolé de cette luminosité irréelle, transcendance spécieuse partagée par tous les acteurs de la société médiatique, transformé en effets d'optiques, il finit par se déréaliser et se déconstruire dans la multiplication des images diffusées. En s'interrogeant sur les rapports entre le réel et sa représentation, le romancier révèle la raison véritable qui a présidé à ce choix générique. DeLillo s'essaie ainsi à un genre, le théâtre, qui lui est moins familier, pour mettre en scène un type de représentation, médiatique, qui, selon lui, se situe aux antipodes de l'écriture théâtrale. Il signale ainsi la suprématie du théâtre, qui repose sur la dénégation du réel, à la fois convoqué et distancé, et la faillite du direct médiatique, qui, en abolissant toute distance, prétend donner accès à la réalité et à l'intériorité.

Chez tous ces dramaturges, l'essai au théâtre s'entend comme exploration mais aussi exercice réflexif qui, dans le même temps, réfléchit une pratique. C'est ce second aspect auquel s'intéresse la dernière contribution, ultime tableau consacré aux essais de Tennessee Williams, en opérant un retour vers le genre littéraire pratiqué par un homme de théâtre conscient de son art. Une analyse des essais et de leur lien avec les *Mémoires* met en lumière la spécificité de la prose non fictionnelle de Williams. Le dramaturge privilégie l'indirection digressive au détriment de l'exégèse directive, les excursus narratifs au détriment de l'analyse interprétative de l'œuvre dramatique. Sa conscience aiguë du danger que renferme l'auto-promotion explique ses réticences et le choix de l'anecdote et des différentes techniques de l'implicitation mises en œuvre dans ses essais. Ces écrits reposent ainsi sur un double paradoxe. D'une part l'écrivain, qui rechigne à expliquer son propos, ne peut échapper à cette tentation. D'autre part, Williams recourt au détour anecdotique non pour brouiller mais bien plutôt pour éclairer le sens de son œuvre.

1er tableau : Essais thématiques en scène et à l'écran :

Echecs et tentatives dans le théâtre de Tennessee Williams

Brigitte Gabbaï MCF Université Paris XII

Echecs et tentatives, tentatives et échecs. Les personnages williamsiens parcourent des chemins accidentés sur lesquels se succèdent, en une longue chaîne composée de maillons bien fragiles, les tentatives et les échecs. Les tentatives sont, pour la plupart, vouées à l'échec, elles sont rarement accompagnées de succès. Les personnages ont, souvent, des conduites d'échec. Tennessee Williams s'intéresse aux âmes perdues, aux désaxés, aux marginaux, aux déséquilibrés, aux égarés, aux désespérés, aux débauchés. Ces personnages font partie de son univers, ce monde-là est le sien. Son théâtre est un laboratoire pour des expériences souvent ratées, dans des tubes à essai top étroits, qui se brisent. Le ratage se profile en toile de fond sur une scène étriquée où des personnages très éprouvés sont enfermés à huis clos : l'éprouvette ne permet que des épreuves. Les personnages sont engagés à l'essai pour des essais hasardeux qui ne semblent mener nulle part. Ils sont souvent dans l'incapacité d'atteindre leur objectif, (le microscope ne permet qu'une visibilité réduite, microcosme précaire), mais les résultats de l'essai sont parfois ambigus, non définitifs. Beaucoup d'entre eux sont des personnages errants, des « sans domicile fixe », des sans foyer. Exclus, parias, boucs émissaires qui portent leur culpabilité dans le cœur telle une lettre écarlate G (Guilt) brodée sur le sein gauche. Diaspora sudiste principalement : Louisiane (*A Streetcar Named Desire, Suddenly Last Summer*), Mississipi (*Summer and Smoke*), Floride (*Sweet Bird of Youth*), à l'exception du Missouri (*The Glass Menagerie*) et du Mexique (*The Night of the Iguana*). On va de ville en ville : Palm Beach, Tallahassee, Saint Cloud, La Nouvelle-Orléans, Cabeza de Lobo, d'hôtel en hôtel à l'instar d'Alexandra del Lago accompagnée de son gigolo Chance Wayne qui promène son mal de vivre. Blanche DuBois quitte la plantation du Mississipi, « Belle Reve », elle abandonne ce beau rêve car elle en est

chassée. La perte des êtres chers et la perte de « Belle Reve »la ruine : « Not sold-lost, lost », dit-elle (SND 1947 : 133). Installation provisoire à l'hôtel Flamingo de Laurel, hôtel où l'on passe, hôtel de passes. Passage à Moon Lake Casino pour Alma Winemiller et son compagnon de passage, cet inconnu commis voyageur. Arrivée à l'hôtel Costa Verde, dans la jungle mexicaine, du Révérend Shannon, mais l'hôtel Costa Verde sera la dernière étape de l'itinéraire existentiel du Révérend, le pasteur guide errant s'arrête enfin. Il ne reprendra pas sa route. Ces lieux de passage donc peuvent être aussi des appartements tristes et délabrés, des institutions, des hôpitaux psychiatriques qui s'avèrent inhospitaliers. Tous ces errants cherchent un abri, un asile, un refuge.

Sans abri, sans foyer, Blanche l'errante, l'instable, cherche à habiter des lieux tranquilles, confortables et intimes. Elle est incapable de rejoindre le havre dont elle a tant besoin. Recherches vaines qui conduiront aux échecs, à la tragédie. Blanche la vagabonde, qui fuit le monde de Belle Reve et de Laurel n'abandonne pas ce monde derrière elle mais l'emporte aux Champs Elysées de la Nouvelle Orléans. Elle veut fuir l'univers de son passé mais Stanley la force à y retourner. Les espoirs de « se fixer » sont vains. N'ayant comme seul refuge que le foyer des Kowalski, elle s'accroche désespérément à la médiocre relation amoureuse qu'elle entretient avec Mitch. La Princesse Kosmonopolis, Alexandra del Lago, nomade à la dérive, artiste errante parce que tombée dans l'anonymat, veut fuir le temps qui passe inexorablement, et pour cela, elle se réfugie dans les hôtels et cherche une consolation dans l'alcool, les tranquillisants, les drogues et les gigolos. Elle aussi fuit le monde, le monde du spectacle parce qu'elle vieillit. Elle a tenté un retour sous les projecteurs mais elle s'est enfuie le jour de la première à la vue des gros plans de son visage. Chance Wayne, le gigolo d'une star de cinéma déchue part donc avec Alexandra del Lago, étoile qui a perdu de son éclat, pour échouer, provisoirement, dans une chambre d'hôtel de style mauresque de St Cloud. La bouée de sauvetage en la personne de la Princesse Kosmonopolis s'avèrera peu utile. Chance le naufragé ne pourra être sauvé.

Les personnages solitaires sont souvent vaincus par la solitude. On recherche donc l'autre, la protection de l'autre. On aspire à trouver la stabilité affective et sociale mais on remarque une absence d'espoir par manque de père (Laura), d'époux, (Amanda, Blanche, Alma), d'épouse ou de compagne (Shannon), d'enfant ou de fils plus précisément (Mrs Venable). Blanche est plus seule que jamais. Blanche, la vagabonde, la

nymphomane, se cherche dorénavant un protecteur, un mari : « I've run for protection [...] »(SND 1947 : 169), dit-elle à Stella. Elle choisit Mitch comme pouvant être un éventuel époux, elle a trouvé le seul homme parfait pour la situation. C'est ainsi qu'elle pourrait trouver son dernier refuge en l'épousant. Celui-ci était sa dernière chance mais son passé, son destin, la rattrapent et elle se voit dans l'obligation de révéler ce passé à Mitch, l'horrible histoire de sa dégradation.. Elle livre son dernier combat contre l'homme par lequel elle est attirée et qui va la détruire. Elle est vaincue, défaite et brisée par Stanley à la fin d'un combat sévère et brutal. Revers cinglant, échec cuisant, Stanley sortira (apparemment) victorieux. Elle sera la victime de Stanley. Tourbillon infernal dans lequel s'est engouffrée Blanche la damnée. Descente progressive dantesque, de cercle en cercle, pour atteindre l'abîme de la folie.

Solitude de Laura, sa mère Amanda lui cherche un mari mais Jim O'Connor, l'élu, est déjà « promis. » La soirée « arrangée », organisée par Amanda est un échec effroyable : tragique dénouement ! Les préparatifs pour cette réception s'avèrent inutiles et déplacés, voire ridicules. Les tactiques et les manœuvres s'avèrent vaines, futiles. La marieuse a échoué et elle se retrouve seule avec sa fille seule, abandonnée par son fils Tom. Quel sera l'avenir d'Amanda et de Laura, toutes deux dépendant financièrement de Tom ? Solitude d'Alma, qui finalement choisit de passer la nuit à Moon Lake Casino avec un commis voyageur inconnu. Solitude de Shannon. Le révérend est condamné à accompagner au Mexique un groupe de maîtresses d'école d'un collège baptiste de filles du Texas. Il a atteint le plus profond désespoir. Ce sursis et les diverses mises à l'épreuve lui permettront-ils d'espérer car la peine prononcée est sévère pour le Révérend 'satyriasque' ? « Blake Tours has put me on probation [...] I am now on probation with Blake Tours."(NOI 1961 : 231), répète-t-il. Ratages des vies sentimentales ou professionnelles, ratage de la vie. Amanda Wingfield « the Southern Belle », ne réussit pas sa vie sentimentale. Courtisée par 17 jeunes et richissimes soupirants qui auraient pu l'épouser, elle épousera le 18e, cet époux jeune et beau, tel qu'il est représenté sur la photo mais qui la délaissera : « A blown-up photograph of the father hangs on the wall of the living room [...] It is the face of a very handsome young man [...]gallantly smiling [...] (GM 1944 : 22). Tout ceci n'est plus que souvenir et appartient au passé, mais passé qui est, pour elle, le présent. Son comportement, ses vêtements, ses propos, ses idéaux témoignent de

son rejet du présent. Elle fonde son existence sur des mythes, des mythes sudistes d'où échec. Cette éternelle jeune fille ne peut qu'échouer. Elle tente, elle agit, elle rate, elle échoue. L'époux, « l'homme sur la photo », très souvent absent du domicile conjugal qu'il abandonnera, trompera Amanda par son beau sourire. Ce ne furent que des illusions. La séduite séductrice est victime de ce beau sourire et de sa propre séduction. Elle remplacera donc le père absent et échouera dans toutes ses entreprises. Elle rate le mariage de sa fille : elle cherche à tout prix à marier cette jeune handicapée, sans profession. Elle rate sa vie professionnelle, (la vente de revues par téléphone s'avère peu réussie) comme celle de Laura. Elle la contraint à suivre des cours de secrétariat mais celle-ci échoue aux examens de dactylo et n'est guère assidue.

Il faut aussi séduire afin de réussir. Les tentatives de séduction de la part de Blanche sont vaines. Elle essaie de donner d'elle-même l'image d'une « Southern Lady », sensible à l'élégance d'un Vieux Sud qui n'existe plus. Ces tentatives sont finalement vulgaires ou déplacées. Vouloir séduire c'est aussi être conscient de son charme. Blanche, dépendante des hommes donc, très consciente de son attrait physique est terrifiée à l'idée d'être une femme vieillissante. Amanda s'inquiète à la peur de ne plus séduire et des jours à venir, elle éprouve une hantise de la vieillesse. Alma, fille de pasteur, hypocondriaque, emploie toutes les ruses de son répertoire limité pour attirer l'attention du jeune médecin John Buchanan. Alma et John se ratent. Plus tard ce dernier refusera ses avances. Alexandra del Lago, The Princess Kosmonopolis, reine du cinéma vieillissante elle aussi, princesse décadente n'est plus au sommet de sa gloire. Le spectacle est terminé, Alexandra n'est plus en représentation, le projecteur est éteint, la star escortée de son gigolo-infirmier-homme de compagnie Chance Wayne est tombée dans l'anonymat. Alexandra et Chance sont liés l'un à l'autre par leur adoration du Veau d'or, le dieu succès. Quel avenir est-il réservé à ce couple décadent ? La chance lui sourira-t-elle ? A-t-il toutes les chances de réussir ? Celle-ci se présentera de nouveau à la Princesse qui tente de se mettre, elle seule, en valeur auprès de la chroniqueuse hollywoodienne en oubliant le garçon de plage, le gigolo, l'acteur raté qu'est Chance. Alexandra semble se ressaisir, recouvrer l'équilibre. Alexandra la Princesse triomphante va régner, provisoirement sans doute, en souveraine, sur ce monde factice. Elle ne propose plus à ce gigolo que d'être un animal de compagnie, son chien

d'appartement, « un brave toutou » avec une chaîne en or. Elle finira par suivre son chemin, seule, en abandonnant Chance Wayne. Alexandra del Lago, Alexandra du Lac, the Princess, « the Lady of the Lake », «[…] artist and star ! », l'étoile fragile (SBY 1959 : 107) embarque sans doute pour un Moon Lake Casino hollywoodien sur une route accidentée car « her future course is not a progression of triumphs. »(SBY 1959 : 108). Il faut poursuivre le voyage ! « […] we've got to go on.[...] So, come on, we've got to go on... (SBY 1959 : 109-111), répète-t-elle. La chance ne sera donc pas au rendez-vous de Wayne. Le gigolo risque de perdre sa cliente qui retourne à Hollywood. Chance Wayne, la trentaine, a déjà le visage marqué par l'alcool. Il paraît plus vieux que son âge. Le temps a tué toutes ses chances. Acteur incompétent qui oublie son texte lors d'un concours dramatique, déplaisant, antipathique, il cherche à être admiré comme étant la grande star de cinéma qu'il n'est pas. Il fonde son succès sur les apparences, SES apparences. Il joue de/sur son physique, il pense qu'il réussira grâce à celui-ci. Au moment de la guerre de Corée, il choisit de s'engager dans la marine pour son uniforme flatteur. Mais son expérience se solde par un renvoi pour des raisons médicales : une dépression nerveuse provoquée par la peur du combat et un sentiment de panique alors qu'il est menacé d'une calvitie. Il ne s'agit pas du retour triomphal du héros. On est vaincu ! Une brève mention dans le journal local s'avèrera être une maigre réparation. Cet être médiocre, incapable d'accepter sa médiocrité, cherche à devenir le héros de St Cloud. Au bar de l'hôtel où il passe la nuit avec Alexandra, il cherche à impressionner les habitants de la ville. Il se vante de ses exploits et de ses plans pour l'avenir, mais le succès tarde à venir pour ce demi mondain, il ne viendra d'ailleurs pas. Ses dernières tentatives de réaliser ses rêves cinématographiques sont vaines. Alexandra del Lago ne sera pas prise au piège tendu par Chance, le maître chanteur échoue : « When monster meets monster, one monster has to give way, AND IT WILL NEVER BE ME. », déclare Alexandra (SBY 1959 : 41). En outre, l'amant entretenu n'obtiendra aucune faveur professionnelle de la part de son autoritaire entreteneuse. Ce prétendu acteur qui, depuis des années, tente de faire une percée dans l'univers dramatique, cherche à revoir la jeune fille qu'il croit toujours aimer Heavenly Finley « […] [...] his girl in Saint Cloud. » (SBY : 1959 : 47). Il pense que Cadillac et beaux vêtements qu'Alexandra lui a achetés sont les meilleurs atouts pour reconquérir cette dernière et ainsi gagner

définitivement son cœur. Mais les tentatives de séduction, tentatives de succès donc, sont infructueuses, l'illusion ne véhicule que de fausses valeurs. Son grand amour de jeunesse n'est plus. Heavenly a été hystérectomisée à la suite de la maladie vénérienne que lui a transmise Chance, elle n'est plus que « an old childless woman. » (SBY : 1959 : 65).

Les tentatives de séduction peuvent être aussi des tentations. Tentations du Révérend Lawrence Shannon, son attirance pour la très jeune institutrice de l'Ecole du Dimanche. Le fait d'être agenouillé pour prier conduit à des comportements intimes, déplacés, irréligieux et entraîne la violence et le blasphème. Le religieux appelle l'irréligieux c'est-à-dire son attirance pour une Lolita du nom de Charlotte Goodhill. Shannon le débauché, le satyriasque est perpétuellement attiré par les très jeunes filles et manifeste une éternelle séduction de celles-ci. Séduction et violence : « [...] all of a sudden the kneeling position turned to a reclinig position on the rug... When we got up ? I struck her... in the face and called her a damned little tramp." (NOI 1961 : 268). On est attiré, on séduit, on violente. Situation conflictuelle : pulsions sexuelles et craintes de Dieu, sentiment de culpabilité. Shannon tente d'exorciser ses vieux démons avec la chaîne qui lui lacère le cou, il porte sa croix. Déchirure, autopunition. « He [...] begins to pull at the chain suspending the gold cross about his neck. » (NOI 1962 : 299). L'améthyste au cœur de la croix, pierre de tempérance, ne produit pas les effets escomptés ! Toutes ces actions de séduction s'avèrent être des tentatives infructueuses, malheureuses. Les personnages, à l'exception de quelques-uns, sont, pour la plupart, détruits. La destruction d'Alma est provoquée par sa désorientation, son inadaptation au monde contemporain de Glorious Hill. Effondrement de l'ordre moral dans l'univers d'Alma, John ne la rejoindra pas, ses espoirs sont déçus. Elle n'a plus qu'à inviter le premier venu pour Moon Lake Casino (lieu de péché selon elle), cette invitation marquant la chute dans le mal et la luxure. C'est un véritable chassé-croisé entre Alma et John. Alma a changé autant que lui, mais dans une direction opposée. Sa situation semble s'améliorer alors que celle de John semble empirer. Qui échoue donc ?

L'influence de Mrs Venable sur Sebastian (que celle-ci tentera également d'exercer sur le Dr Cukrowicz en essayant en vain de le corrompre) réside dans sa jeunesse et dans son aptitude à offrir ses

services. Cette jeunesse est vite perdue avant l'âge. Catharine, la remplaçante, révèlera l'effroyable vérité que Mrs Venable voudrait arracher de son cerveau car l'histoire racontée par Catharine s'avèrera vraie. Elle cherchera ainsi à éviter la lobotomie en disant la vérité. Elle racontera l'histoire horrible qui s'est passée à Cabeza de Lobo : Catharine, procureure du poète, chargée de ses intérêts, procure des jeunes garçons à Sebastian le consommateur qui sera lui-même consommé, mangé vivant. La racoleuse Catharine qui sort de l'eau en maillot de bain diaphane, ameute ainsi une foule de jeunes garçons sur la plage de Saint Sebastian de Cabeza de Lobo, « I was PROCURING for him ! », s'exclame-t-elle. (SLS 1958 : 152). Ces enfants-hyènes pareils à des charognards affamés, enfants-oiseaux rapaces tel l'aigle prométhéen, ces enfants-là dévoreront Sebastian-Prométhée enchaîné, le poète pédéraste. Les charognards auront eu leur charogne ! « They had *devoured* parts of him [...] they had torn bits of him away and stuffed them into those gobbling fierce little empty black mouths of theirs" (SLS 1959 : 158-59). Le voile sera levé, la vérité dévoilée. Mrs Venable ne convaincra pas le Dr Kucrowitz de pratiquer une lobotomie frontale sur sa nièce Catharine bien que celui-ci soit prêt à céder aux sirènes de la corruption, au menaçant bienfaiteur Violet Venable. Elle cherche à tout prix à taire l'homosexualité de son fils, en vain. Echec de Mrs Venable et réussite de Catharine Holly car cette dernière tient à ce que la vérité soit faite. Catharine, la victime condamnée à l'enfermement, remportera la victoire sur sa tante. Violet Venable, femme vaincue, n'aura plus qu'à se retirer, assise dans son fauteuil roulant. Se sentant avilie, l'insupportable vérité la conduira à la folie. Destruction de Mrs Venable parce qu'il y a eu destruction de Sebastian. Destruction également de Chance Wayne. Destruction du destructeur qui a détruit Holly en l'infectant par la transmission d'une maladie vénérienne, maladie de Vénus. Celle-ci a dû donc subir une ovariectomie, « [...] a whore's operation [...] »(SBY 1959 : 55), « [...] she had to be spayed like a dawg [...]"(SBY 1959 : 92). Il en a fait une momie semi-vivante, sous le bistouri du Dr Scudder. Le danger est là, menaçant, mais Chance ne veut pas le voir. Il faudrait qu'il parte mais il refuse de partir malgré les avertissements nombreux, les nombreuses menaces. Chance acceptera avec fatalisme la castration. Il cherche à reprendre Heavenly mais il lui faudra expier le mal fait à la jeune fille. Il sera donc détruit. L'émasculation sera pratiquée sur le vaincu comme

l'ovariectomie l'avait été sur Heavenly : « [...] you're gonna get the knife, too. You know ? The knife ? » (SBY 1959 : 92) lui déclare Tom Junior.

Ablation, éradication, émasculation, castration, castrés et castrateurs. Les femmes castratrices, qui ne peuvent rompre avec leur passé exercent en quelque sorte une domination matriarcale. Amanda manipule sa fille Laura, et cette manipulation conduit à l'échec. Blanche, la mère de substitution de Stella apporte la destruction dans le foyer des Kowalski. Elle est le « tiger » qui deviendra victime. Blanche sans descendant, cherche à se substituer à la mère dévoreuse de Mitch. Son échec à conserver l'estime que celui-ci éprouve pour elle est le prélude à sa totale désintégration. Pour tenter de réussir, les personnages tentent donc de détruire les autres et/ou sont détruits par les autres et par là même s'autodétruisent. Chaque tentative de succès donne naissance à un échec. Chaque tentative de succès appelle un échec. On enchaîne tentatives de succès et échecs. Amanda, « mère terrible », abusive, castratrice, Blanche et Amanda : sœur et mère possessives. Mrs Venable, autoritaire et exaltée, l'accoucheuse de Sebastian, n'aura pas réussi à mettre au monde le dernier poème de son fils, celle-ci ayant été remplacée par sa nièce Catharine. Le cordon ombilical est enfin coupé ! Mrs Venable, la mère dominatrice est enfin expulsée. On est délivré ! Amanda est la seule à tenter de maintenir la famille unie. Elle essaie d'aider Laura à mener une vie normale. La famille pour Blanche, pour Laura comme pour Mrs Venable s'avère un piège destructeur. La famille est un microcosme qui crée les névroses et les névrosés. Amanda culpabilise sa fille, les rapports beau-frère/belle-sœur (Stanley/Blanche) entraînent le drame final, les liens mère/fils (Mrs Venable/Sebastian), cousin/cousine (Sebastian/Catharine), tante/nièce (Mrs Venable/Catharine) conduisent au cannibalisme et à la folie, les rapports père/fille (Révérend Winemiller/Alma) poussent Alma à mener une vie sentimentale plus que médiocre. Familles morcelées, dégradées : les pères abandonnent le foyer, les époux deviennent homosexuels, les femmes boivent, les enfants quittent la maison. Les personnages sont perdus dans leur propre famille comme ils le sont dans la société.

Les personnages sont souvent détruits par leurs passions et par la sexualité qui leur est fatale souvent de façon plus que violente : Blanche est violée et deviendra folle, Chance sera castré, Sebastian se fait dévorer par

des enfants. Shannon semble être un des rares à échapper à ce destin cruel : il envisage, vraisemblablement, une vie de couple avec une femme mûre. Mais la chute spirituelle des femmes attend bien souvent ces femmes perdues que sont Alma, Blanche, Amanda, Laura, Alexandra. Les personnages échouent aussi parce qu'ils se sentent coupables, (échec parce que pécheurs), ils sont punis. Alma porte la culpabilité de sa mère folle, Blanche, celle de son époux homosexuel qui s'est suicidé, Amanda, celle de son époux qui l'a abandonnée. Shannon, lui, à la fois nie ET expie ses péchés. Il ne peut se libérer comme l'iguane, il survit tant bien que mal.

Tennessee Williams nous renvoie une image troublée d'êtres souffrants, en mal de vivre, incapables de s'adapter à la vie contemporaine. Leurs symptômes sont le résultat d'un passé difficile, pesant encore lourdement sur leur vie quotidienne. La vie est envisagée comme une série de pertes, d'échecs, l'univers williamsien est sombre. Les attentes, les espoirs se soldent par des déceptions, des désespoirs. De ratage en ratage, d'échec en échec, on descend par pallier successif jusqu'à la défaite, jusqu'à la destruction, voire l'autodestruction. On succombe. Comment échapper aux maux, aux malheurs, aux échecs ? Le présent est toujours vaincu puisqu'il est inacceptable. On est donc piégé et le passé est déformé par les illusions, les rêves, les regrets. On a fui la réalité et l'on rêve à un passé qui n'est plus. On se réfugie dans la nostalgie d'un bonheur perdu. Antihéros déracinés qui cherchent leur place dans une société qui ne les reconnaît pas. Les illusions ne condamnent qu'à une impasse, le rêve ne fait pas vivre et un avenir meilleur n'a aucune chance de se réaliser. On ne peut affronter la réalité : réalité pitoyable, vérité douloureuse. On n'attend plus rien. « How to live beyond despair and still live ? » déclarera Tennessee Williams dans une interview accordée à Lewis Funke et John E. Booth en 1962 pour la revue « Theatre Arts ».

BIBLIOGRAPHIE :

Ouvrages primaires :

WILLIAMS, Tennessee, 1977, *Memoirs*, London : A. Starbook, W.H. Allen.

" 2001, *The Night of the Iguana*, London : Penguin Classics, (1963).

" 2001, *A Streetcar Named Desire and Others Plays*, London, Penguin, (1959).

" 2001, *Sweet Bird of Youth*, London : Penguin, (1959)

" 1978, *Summer and Smoke*, New York : Dramatists play Service, Inc., (1948)

" 1970, *The Glass Menagerie*, New York : New Directions, (1945).

" 1961, *Suddenly Last Summer*, London : Penguin Classics, (1958).

Ouvrages secondaires :

DA PONTE, Durant, 1965, T.Williams's Gallery of Feminine Characters, dans : *Tennessee Studies in Literature* : 7-26.

FALK, Signi, 1978, *T. Williams*, Boston : Twayne.

JACKSON, Esther Merle, 1966, *The Broken World of Tennessee Williams*, Madison, Milwaukee : The University of Wisconsin Press.

LEAVITT, Richard F., 1978, *The World of Tennessee Williams*, London :W.H. Allen, Howard and Wyndham.

TISCHLER, Nancy M., 1961, *Tennessee Williams : Rebellious Puritan*, New York : The Citadel Press.

VILLERS, Sandrine, 2000, *La société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams*, Paris, Montréal (Québec) ; Torino : l'Harmattan.

Notes :

Pour *The Night of the Iguana*, l'abréviation NOI sera utilisée. Pour *A Streetcar Named Desire*, ce sera SND, pour *Sweet Bird of Youth*, SBY, pour *Summer and Smoke*, SAS, pour *The Glass Menagerie*, GM, et pour *Suddenly Last Summer*, SLS.

L'œuvre d'un Prix Nobel disparu : Harold Pinter ou l'essai ponctué entre éthique et esthétique

Souria Sahli-Grandi, doctorante, Lyon3

> I might even show you my photograph album. You might even see a face in it which might remind you of your own, of what you once were. You might see faces of others, in shadow, or cheeks of others, turning, or jaws, or backs of necks, or eyes, dark under hats, which remind you of others, whom you once knew, whom you thought long dead, but from whom you will still receive a sidelong glance, if you can face the good ghost. Allow the love of the good ghost. They possess all that emotion... trapped. Bow to it. It will assuredly never release them, but who knows... what relief... it may give to them... who knows how they may quicken... in their chains, in their glass jars. You think it cruel... to quicken them, when they are fixed, imprisoned? No... no. Deeply, deeply, they wish to respond to your touch, to your look, and when you smile, their joy... is unbounded. And so I say to you, tender the dead, as you yourself would be tendered, now, in what you would describe as your life.
>
> (Harold Pinter, *No Man's Land*, 1974.)

Tels sont les mots que Harold Pinter a choisis pour l'accompagner dans sa dernière demeure. Ne voulant pas d'une cérémonie religieuse, il avait quelques mois auparavant effectué la sélection de textes extraits de son œuvre, essentiellement des poèmes, pour ses funérailles, le 30 décembre 2008. Pinter décéda le 24 décembre de la même année suite à un cancer de l'œsophage. Afin de lui rendre hommage, nous proposons de mettre en exergue son engagement éthique à travers une esthétique ponctuée par l'indicible dans deux de ses pièces *The Dumb Waiter*[1] et *One for the Road*[2]. La première fut écrite en 1957 et jouée pour la première fois le 21 janvier 1960 au Theatre Club pour ensuite être transférée au Royal Court Theatre. La pièce est une comédie poignante au langage acerbe qui fera, quelques années plus tard, l'objet de plusieurs transpositions cinématographiques[3]. Quant à la deuxième, « une série d'images chocs, brèves et brutales » (Pinter

cité dans GUSSOW 1998 : 98), (OR) est écrite en 1984 et jouée au mois de mars de la même année au Lyric Theatre Studio dans une mise en scène de Harold Pinter lui-même. Plus de vingt ans séparent les deux pièces. Des années 1950 aux ultimes années 1970, le monde de la critique a reproché à Harold Pinter son manque d'engagement politique, ce qui a probablement favorisé l'apparition de certaines étiquettes telles que « comedies of menace » pour Irving Wardle et « farces » pour Charles Carpenter, en 1973, pour qualifier l'ensemble des productions de l'auteur survenues durant cette période. (DW) en fait partie. Quant à (OR), c'est l'ultime expression d'une violence sans précédant dans l'œuvre de Pinter, mais qui reste à l'image de son engagement politique, devenu concret désormais[4]. Cependant, ce dont nous sommes résolument convaincu est que son théâtre « coup de poing », par sa dénonciation de la violence, de l'injustice et de l'assujettissement par la confiscation du pouvoir, ne naît pas du néant au début des années 1980, mais représente le point culminant d'une « grogne » latente qui existait déjà dans ses écrits de jeunesse[5]. C'est d'ailleurs Pinter lui-même qui affirme dans (GUSSOW 1998 : 120) que *The Birthday Party* (1958) contenait en germe (OR) :

> Le monde où évolue la pièce n'occupait pas seulement mes pensés depuis de nombreuses années, mais je l'avais même exprimé d'une façon ou d'une autre dans mes premières pièces…L'une, c'est *L'Anniversaire*, qui date de 1957, je crois. L'autre est ma dernière petite pièce, *Langue de la montagne*. Toutes deux concernent l'oppression et l'individu, et je trouve très étrange de m'apercevoir, après toutes ces années, que les deux pièces se font enfin écho. *Un pour la route* traîne depuis longtemps. *L'Anniversaire* contient même des bribes d'*Un pour la route*.

Le parallèle établi par l'auteur entre ces deux pièces nous amène à penser que les œuvres d'avant et d'après 1980 sont toutes porteuses d'un idéalisme visant à libérer le monde de toute forme d'oppression par la dénonciation. Par conséquent, c'est cette tentative de faire avancer les idées du siècle et même de l'humanité tout entière qui va lui valoir le Prix Nobel de Littérature en 2005.

L'apport éthique de *The Dumb Waiter* :

(DW) est l'histoire de deux tueurs à gage, Ben et Gus, qui se retrouvent cloîtrés dans un espace réduit. Tous deux attendent les instructions d'un certain Wilson pour leur prochaine mission. Wilson fait

office d'autorité suprême. Les commandes passées viennent « d'en haut » au moyen d'un monte-plat et d'un tube. Elles symbolisent les ordres que reçoivent Ben et Gus. Le rideau se baisse sur Ben pointant son arme sur Gus qui se retourne et pointe son arme sur Ben. Selon Charles Grimes (2005), le Wilson de la pièce ferait référence soit à Thomas Woodrow Wilson, 28ème Président des Etats-Unis d'Amérique (qui avait promis de maintenir la neutralité de son pays face à la menace de la Première Guerre Mondiale), ou encore à Harold Wilson, Premier Ministre britannique entre 1964 et 1970. Cependant, nous restons assez sceptique concernant la pertinence de ces rapprochements historiques.

Comme nous l'évoquions précédemment, Charles Carpenter annonce, dans un article rédigé en 1973, que la pièce est « a mock-melodramatic farce » et « an hour's worth of sheer, rich fun » (cité dans MERRITT 1990 : 70). Certes, la pièce contient tous les éléments de la « bouffonnerie » langagière si chère à Pinter qui a donné naissance à l'épithète « Pinteresque » : les illogismes, les répétitions, les tautologies et les pseudo-conversations. Mais qu'y a-t-il à percevoir au-delà des éclats de rire que provoque la pièce ? « Under what is said another thing is being said » (Pinter dans 'Writing for the Theatre' 1962). En effet, et c'est pour cette « autre chose », à notre avis, que la pièce existe. Ce que Pinter a répondu à Leonard Russell du *Sunday Times* en 1960 à propos de *The Caretaker*, nous semble tout aussi pertinent pour (DW) :

> Certainly I laughed myself while writing *The Caretaker*, but not all the time, not 'indiscriminately'. An element of the absurd is, I think, one of the features of the play, but at the same time I did not intend it to be merely a laughable farce. If there hadn't been other issues at stake the play would not have been written. [...] *The Caretaker* is funny, up to a point. Beyond that point it ceases to be funny, and it was because of that point that I wrote it.[6]

Dès l'ouverture, les relations conflictuelles entre les deux personnages nous font ressentir un profond malaise ainsi qu'un manque de confiance renforcé par la répétition, à différentes reprises, des expressions « he watches him » et « their eyes met », comme s'il était question de deux détenus qui se surveillent mutuellement. La violence est verbale, dans un premier temps, pour ensuite atteindre son paroxysme et devenir physique :

> Ben. When are you going to stop jabbering?

Grabbing him with two hands by the throat at arm's length, THE KETTLE, YOU FOOL.

À la fin de la pièce, Ben et Gus sont sur le point de s'entretuer. Ces événements se produisent sous le regard panoptique d'une autorité (celle de Wilson) qui impose les règles du jeu ainsi que sa domination. Toute la pièce est conçue comme un espace disciplinaire qui observe et qui punit tout individu qui refuse de se soumettre et de se conformer aux ordres. Tel est le cas de Gus : Gus est trop maladroit, Gus pose trop de questions, Gus refuse de faire ce qu'on lui demande, il sera par conséquent éliminé ! (DW) est le reflet de la société qui façonne l'individu par le simple ressenti d'une présence omnisciente et omniprésente, suite à l'intériorisation de la peur et de la crainte d'une probable punition. Wilson symbolise le pouvoir, le système disciplinaire, il a pour rôle de « créer » de *loyaux sujets*. Il voit sans jamais n'être vu :

> Le panoptique est une machine merveilleuse qui, à partir des désirs les plus différents, fabrique des effets homogènes du pouvoir. Un assujettissement réel naît mécaniquement d'une relation fictive. De sorte qu'il n'est pas nécessaire d'avoir recours à des moyens de force pour contraindre le condamné à la bonne conduite, le fou au calme, l'ouvrier au travail, l'écolier à l'application, le malade à l'observation des ordonnances. [...] Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; [...] il devient le principe de son propre assujettissement.

L'engagement éthique et politique de Pinter est palpable puisqu'il pose des questions d'ordre moral sur l'abolition de la conscience et de la liberté d'action, sur la responsabilité de l'individu, sur le libre arbitre et sur la survie dans un environnement où le pouvoir s'exerce sans partage. Il ne se contente pas dans (DW) (ainsi que dans *The Birthday Party*, *The Caretaker* et *A Slight Ache*) de faire « rire » l'assistance comme semblaient le penser les critiques britanniques de l'époque. Fait assez étrange par ailleurs, car à l'étranger la réception de la pièce fut tout autre. Lorsque l'auteur Ariel Dorfman rendit hommage à Pinter dans le *New Statesman*, il rapporta son premier contact avec cette même pièce, en identifiant sa signification par rapport à une réalité qui est la sienne, à savoir la situation conflictuelle en Amérique du Sud :

> It was in Chile, some time in the early 1960s, that I saw my first Pinter play. That is where and when something in my work and

> life changed for ever. The play was *The Dumb Waiter* and it was immediately recognisable to me, almost Latin American in its familiarity, despite having been originally written in elliptical English by an author from Hackney, London. [7]

Le même phénomène s'est produit avec *The Birthday Party* qui fut retirée de l'affiche quelques jours après la première représentation tandis que le public allemand (public profondément marqué par la Deuxième Guerre Mondiale) avait décelé l'arrière-plan politique de la pièce dès la première représentation au début des années 1960.

L'engagement politique de l'intellectuel citoyen du monde :

Au début des années 1970, Pinter annonce publiquement son opposition à l'apartheid et s'engage dans la lutte pour le respect des Droits de l'Homme. Sa voix se fait entendre quelques années plus tard lorsqu'il affirme ouvertement son opposition à la politique étrangère des Etats-Unis en dénonçant leurs implications dans le coup d'état contre le Président Salvador Allende et l'instauration du régime de Pinochet au Chili. Vice président de l'association PEN, il se rend en 1985 en Turquie avec Arthur Miller pour protester contre la torture et l'emprisonnement des écrivains. Critique acerbe dans les années 1980 du président Ronald Reagan et Margaret Thatcher, Pinter avait tourné plus récemment sa colère contre l'engagement de l'ONU au Kosovo (1999), l'invasion américaine de l'Afghanistan (2001) et la guerre en Irak (2003), comparant Tony Blair à "un idiot plein d'illusions" et qualifiant George W. Bush de "criminel de guerre". Lorsque le Prix Nobel de Littérature lui fut attribué en 2005, il profita de son discours de remerciement pour accuser ouvertement les Etats-Unis d'être responsables de l'avènement de plusieurs dictatures dans le monde après la Deuxième Guerre Mondiale :

> The United States supported and in many cases engendered every right wing military dictatorship in the world after the end of the Second World War. I refer to Indonesia, Greece, Uruguay, Brazil, Paraguay, Haiti, Turkey, the Philippines, Guatemala, El Salvador, and, of course, Chile. The horror the United States inflicted upon Chile in 1973 can never be purged and can never be forgiven.[8]

La « rage » qui habitait le cœur de cet intellectuel s'est exprimée artistiquement ses dernières années avec des poèmes tels que *American Football* (1991) et *War on Iraq* (2003) et des pièces de théâtre telles *Mountain*

Language (1985-1988) où les minorités n'ont pas le droit de s'exprimer, *Precisely* (1983) où la menace nucléaire est imminente, *Party Time* (1991) où la complicité de la classe bourgeoise dans les exactions commises par le gouvernement est dénoncée, *Ashes to Ashes* (1996) où la métaphore du feu et le dévoilement du refoulé symbolisent l'Holocauste des Juifs durant la Deuxième Guerre Mondiale et dans (OR) où les Droits de l'Homme sont clairement bafoués.

L'engagement pour un message Universel :

(OR) représente un tournant décisif dans l'œuvre de Pinter. Pour la première fois dans son théâtre, l'abus de pouvoir est ouvertement dénoncé. La pièce se compose de quatre scènes où Victor, la victime, un intellectuel dissident, est torturé, lui ainsi que les membres de sa famille, par Nicolas et ses hommes. Aucune indication spatiale ou temporelle ne nous est révélée. Les circonstances qui ont mené à cette séquestration resteront inconnues. Au-delà d'une simple dénonciation de l'abus de pouvoir et de la privation de l'homme de ses droits les plus élémentaires, Pinter fait de son protagoniste un être, certes, abject, qui ne semble pas pour autant agir par pur sadisme, mais qui est fermement convaincu par la cause et les idéaux qu'il défend : " ... [Nicolas] was able to subject his victims to any amount of horror and humiliation for a just cause as he saw it...that reflects...situations all over the world , under one hat or another, now, as then, or at all times. The question of a just cause." (Pinter cité dans BILLINGTON 1996 : 294) Ses convictions oscillent entre valeurs religieuses et familiales et patriotisme:

> **Nicolas.** [...] Are you a religious man ? I am. Which side do you think God is on? [...] I run the place. God speaks through me. (OR : 224-225)
>
> [...] You don't believe in a guiding light ? *Pause.*
> What then ? *Pause.*
> So...morally...you flounder in wet shit. (OR : 227)
>
> [...] I am prepared to be frank... I love death. What about you ? *Pause.* What about you? Do you love death? Not necessarily your own. Others' [...] Death. Death. Death. Death. As has been noted by the most respected authorities, it is beautiful. The purest, most harmonious thing there is. Sexual intercourse is nothing compared to it.
>
> [...] Ah God, let me confess, let me make a confession to you. I have never been more moved, in the whole of my life, as when – only the

other day, last Friday, I believe – the man who runs this country announced to the country: We are all patriots, we are as one, we all share a common heritage. Except you, apparently. (OR : 232)

« ...toute cause qui tue cesse de me séduire... Aucune cause n'est juste quand elle s'allie à la mort »[9]. En 1958, Pinter écrivit dans une lettre : « There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false.» (*Various Voice*, 19). Mais jusqu'où peut-on aller au nom de ce que l'on croit être une « juste cause » ? Jean-Paul Sartre dirait que « la liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres ». Cela suppose un degré de tolérance nécessaire afin d'atteindre l'harmonie micro/macro-cosmique et éviter les conflits. Sauf que Nicolas (le gouvernement ou l'organisation qu'il est censé représenter) exerce une politique où le pouvoir est absolu et sans partage. Toute dissidence est perçue comme un danger qu'il faut absolument éliminer.

« Réprim[er] et puni[r] » les indésirables et les asociaux ! Le théâtre de Pinter est peuplé de personnages qui portent les blessures de l'exclusion sociale et/ou politique. Une exclusion dont le but serait de restaurer l'indemne à travers un processus d'autoprotection. Normes et périphéries. « Purger la communauté des éléments impurs qui la corrompent, [et] des traîtres qui la subvertissent » (GIRARD 1982 : 28), tel est l'objectif que se fixe tout totalitarisme dictatorial, représenté dans cette pièce par la figure de Nicolas : "to keep the world clean for God" (OR : 246). Les idées subversives de Victor, la victime, sont perçues comme une infection, un fléau dont il faut empêcher la propagation pour préserver l'ordre public. Sa mise en quarantaine est symbolisée par l'espace clos (un espace d'exclusion opéré par le pouvoir disciplinaire) où il est enfermé. « Derrière les dispositifs disciplinaires, se lit la hantise des « contagions », de la peste, des révoltes, des crimes, du vagabondage, des désertions... » (FOUCAULT 1975 : 231).

Le besoin de domination qu'éprouve tout oppresseur naît de la peur de l'autre ; le dominer pour ne plus avoir à le craindre en tant qu'*autre*. Nicolas exorcise sa peur en humiliant Victor et en le dépouillant de tous les éléments qui constituent sa masculinité : sa femme, son fils, sa position sociale ainsi que sa propriété. Nicolas prétend partager une certaine intimité avec le Patriarche, l'homme qui dirigeait cet « Etat » avant lui et

pour qui il développe une sorte d'adoration obsessionnelle. Cette adoration structure sa pensée et lui procure un sentiment d'appartenance à une famille ainsi qu'aux valeurs patriotiques qu'il défend. Ce qui, par ailleurs, expliquerait la cruauté dont il fait preuve envers Gila qui, selon lui, aurait trahit son père en épousant Victor, l'intellectuel dissident:

> **Nicolas.** Your *father*? How dare you ? Fuckpig. *Pause.*
> [...] Are you prepared to insult the memory of your father ? *Pause.*
> Are you prepared to defame, to debase, the memory of your father? Your father fought for his country. I knew him. I revered him. Everyone did. He believed in God. He didn't *think* like you shitbags. [...] he did die, he died, he died for his God. You turd. To spawn such a daughter. What a fate. Oh, poor, perturbed spirit, to be haunted for ever by such scum and spittle. How do you dare speak of your father to me? I loved him, as if he were my own father.

Néanmoins, ce personnage complexe renvoie l'image d'un individu qui a besoin de détruire les autres pour se convaincre de sa propre omnipotence. Son discours oscille entre assertions et interrogations. Malgré la « foi » meurtrière qui l'anime, Nicolas est un personnage qui souffre de solitude et qui manque de confiance en lui :

> **Nicolas.** You do respect me, I take it ?
> [...] Would you like to know me better ?
> [...] What do you say? Are we friends ?
> [...] Tell me...truly...are you beginning to love me ?
> [...] I feel a link, you see, a bond. I share a commonwealth of interest. I am not alone. I am not alone! (OR : 226-232)

A notre sens, la pièce porte en quelque sorte sur la distinction établie par Machiavel dans *Le Prince* « entre être craint et être respecté ». Les tyrans qui peuplent l'univers dramaturgique pinterien (microcosme à l'image du monde actuel) agissent comme ils le font pour combler un manque de confiance en eux, et par la même occasion, punir tous ceux à qui la vie a accordé ce qu'elle leur a refusé. Pour la scène finale, Victor est bien habillé (Victor *is tidily dressed*), mais il est dépossédé de tout ce qui a de l'importance pour lui : son fils est tué par Nicolas (Your son ? Oh, don't worry about him. He was a little prick / Victor *straightens and stares at* Nicolas / *Silence* / *Blackout*), sa femme va devoir rester une semaine supplémentaire en détention. Quant à lui, il est incapable de parler

(comme Stanley dans la scène finale de *The Birthday Party*) car on lui a coupé la langue (symbole de la castration dans la pièce.) (OR), pièce qui aurait pu être une simple démonstration de la brutalité et de la cruauté des régimes totalitaires, est une œuvre complexe qui met en avant les convictions mais également les profondes souffrances du tortionnaire malgré l'impossibilité de toute identification avec ce personnage. On apprend à un moment donné de la pièce que Nicolas, le fanatique, est un être mal-aimé, rejeté, voire détesté par sa mère dans son enfance « Do you think I'm mad ? My mother did. » (OR : 223). La victime d'autrefois se transforme en bourreau qui victimise les plus faibles. Ce renversement de situation est assez fréquent dans le théâtre de Pinter, accréditant ainsi les thèses de René Girard. Le « mal » n'est pas toujours là où on pense, comme l'illustre *Request Stop* ou même *The Caretaker*. Chacun de ces personnages est à l'image d'un peuple qui autrefois fut opprimé mais qui avec le temps s'est transformé en un peuple qui n'hésite pas à persécuter autrui. Pinter affirme que tel est le cas du peuple juif, c'est pourquoi il n'hésitera pas à faire partie en 2008 des intellectuels signataires d'une lettre ouverte publiée dans *The Guardian* à l'occasion de la célébration du soixantième anniversaire de la fondation de l'Etat d'Israël:

> In May, Jewish organisations will be celebrating the 60th anniversary of the founding of the state of Israel. This is understandable in the context of centuries of persecution culminating in the Holocaust. Nevertheless, we are Jews who will not be celebrating. Surely it is now time to acknowledge the narrative of the other, the price paid by another people for European anti-semitism and Hitler's genocidal policies. As Edward Said emphasised, what the Holocaust is to the Jews, the Naqba is to the Palestinians.[10]

Si l'on devait prendre en considération le contexte géopolitique de l'époque où (OR) fut écrite (les années 1980) ainsi que les virulentes diatribes et manifestations auxquelles Pinter a pris part contre les Etats-Unis d'Amérique, nous serions tenté d'affirmer que Nicolas représente la façon avec laquelle les USA comprennent leur rôle dans le monde, vu les effets désastreux qu'a eue leur politique étrangère sur certains pays (la naissance des différentes dictatures qu'ils ont soutenus). D'autant plus que Pinter a décidé de nommer la victime du bourreau Nicolas : Victor. Choix peu anodin puisqu'il pourrait faire référence à Victor Jara[11], un fervent contestataire de la guerre du Viêt Nam et qui fut assassiné par le régime de Pinochet.

Lorsque nous avons découvert cette pièce pour la première fois, l'identification avec ce qu'a vécu l'Algérie durant la « décennie noire » (1993-2003) fut immédiate, instantanée. Des massacres et des viols perpétrés au nom « d'Allah ». Cette parodie du discours moralisateur (le discours de Nicolas dans la pièce) est celle de tous ceux qui se sont pris pour l'incarnation de la parole divine afin de purifier le royaume de Dieu de toutes les impuretés. Ces individus assoiffés de sang s'adonnent-ils à une quelconque drogue pour être capables d'une telle barbarie ? Ou est-il question de cette foi destructrice, de cette « juste cause » que décrit Pinter dans (OR) ? Ou est-il question d'une simple quête de pouvoir ? Impossible de savoir. Si le théâtre de Harold Pinter suscite autant de questionnements, c'est que son art abolit les frontières. La réception de (DW) au Chili et *The Birthday Party* en Allemagne prouvent que le message de Pinter est un message universel qui permet à chaque individu et à chaque communauté de s'identifier à lui. Lorsque Pinter a écrit *Mountain Language*, les Kurdes (communauté opprimée) en ont déduit que c'est pour eux qu'il l'avait écrite[12]. Les Kabyles en Algérie, ou même les Corses, auraient pu en dire de même. L'auteur y dénonce toute forme de répression contre la liberté d'expression partout dans le monde y compris en Angleterre en montrant du doigt la « clause 28 » (Pinter cité dans GUSSOW 1998 : 95-96) :

> La pièce porte sur une forme d'étouffement. [...] Une partie de la collectivité est montrée du doigt en Angleterre, c'est la communauté homosexuelle, toute désignée à la censure et à la répression. [...] La clause 28 est une loi tout à fait insidieuse, qui est en réalité très, très dangereuse. Les effets en sont déjà visibles : livres interdits à la vente et pièces qui ne peuvent pas être montées dans les établissements scolaires, des pièces qui abordaient le monde gay et ont été retirées à la suite de pressions. [...] Je pense vraiment que cela rappelle le statut des juifs en Allemagne dans les années 30. Quelque chose qui pourrait être décrit comme peu courant ou légèrement en dehors de la norme est considéré comme un élément hostile, quelque chose qui doit être réprimé et puni.[13]

Pinter « joue » avec les mots "One has to be so scrupulous about language." (OR : 227) ; il nous met en garde et affirme que le sens que nous attribuons aux événements n'est rien d'autre qu'une simple supposition : " The most we know for sure is that the things which have happened have happened in a certain order: any connection we think we see, or choose to make, are

pure guesswork" (Pinter cité dans MERRITT 1990 : 76). Une écriture dont le sens est hypothétique, mais qui reste profondément réaliste puisqu'elle prend pour source première les relations qu'entretient l'homme avec ses semblables ainsi que le langage qui les reflète.

Faire avancer l'humanité à travers la tentative d'une écriture nouvelle où la logique devient tout ce qu'il y a de plus subjectif et la réalité une métaphore langagière n'ayant de sens que pour celui qui l'a créée, reflétant ainsi dans son théâtre l'inexprimable de l'expérience privée du solipsisme wittgensteinien. Chacun des personnages qui peuplent les différents microcosmes qu'il crée semble répéter les mêmes répliques que Déborah dans *A Kind of Alaska* : " What language am I speaking? / No one hears what I say. No one is listening to me". L'œuvre de Pinter fait la « démonstration d'une impressionnante force idéaliste » qui naît du mélange entre éthique et esthétique. Son génie réside dans cette grande capacité à faire du grotesque un élément réformateur et dénonciateur qui permet de tendre à la face du monde « [le] miroir grimaçant » qui l'inciterait à se remettre perpétuellement en cause. Vouloir « libérer le monde de toute forme d'oppression », vouloir libérer l'esprit de toute forme d'intolérance, vouloir libérer l'écriture de toute forme de sclérose, tels furent les combats menés par cette grande figure du théâtre anglophone qui survivra à jamais à travers son œuvre.

BIBLIOGRAPHIE :

L'œuvre de Pinter

PINTER Harold,(1990), *Plays One* (Introduction : 'Writing for the Theatre' ; *The Birthday Party; The Room; The Dumb Waiter; A Slight Ache; A Nigh Out;* Short Stories: *The White and Black; The Examination*), New York Grove Press.

— (1998/1993), *Plays Four (Betrayal; Monologue; One for the Road; Mountain Language; Family Voice; A Kind of Alaska; Victoria Station; Precisely; The New World Order; Party Time; Moonlight; Ashes to Ashes)*, London Faber and Faber.

PINTER Harold,(1990), (2005/1999), *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, London Faber and Faber.

---- (1996), *Collected Poems and Prose*, New York Grove Press.

Textes critiques de Pinter

« Writing for the Theatre », discours prononcé par Harold Pinter au National Student Drama Festival, à Bristol en 1962. Repris en guise d'introduction à *Complete Works: One* (New York: Grove Press, 1990). On le retrouve également dans *Various Voices*, 2005.
« Art, Truth and Politics », discours lu à Stockholm pour le Prix Nobel de Littérature 2005, disponible sur http://nobelprize.org

Pinter et la critique théâtrale

BILLINGTON Michael, (1996), *The Life and Work of Harold Pinter*, London, Faber and Faber.
GRIMES Charles, (2005), *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press.
GUSSOW Mel, (1998), *Conversations avec Harold Pinter*, trad. Isabelle D. Philippe, Paris, Denoël.
LECERCLE Ann, (2006), *Le théâtre d'Harold Pinter*, Klincksieck.
MERRITT HOLLIS Susan, (1990), *Pinter in Play*, Durham, Duke University Press.
KNOWLES Ronald, « The 'Point' of Laughter » *in* Michael Scott, ed, (1986, *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*, Casebook Series, London MacMillan).
QUIGLEY Austin, « *The Dumb Waiter*: Undermining the Tacit Dimension », *in Modern Drama*, Vol. XVI, N° 1, 1978, p. 9-11
WILENSKY Jesse Daniel, (2007), *Pinter's Penal Panopticon*, Asheville, The University of North Carolina.

Ouvrages philosophiques et anthropologiques

FOUCAULT Michel, (1975), *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
GIRARD René, (1982), *Le Bouc émissaire*, Paris, Editions Grasset.
WITTGENSTEIN Ludwig, (2000), *Derniers écrits sur la philosophie de la psychologie : l'intérieur et l'extérieur*, France, Editions T.E.R.

Notes :

[1] Nous ferons référence à *The Dumb Waiter* avec l'abréviation (DW)
[2] Nous ferons référence à *One for the Road* avec l'abréviation (OR)

[3] La plus importante étant la production américaine de 1987 avec Tom Conti et John Travolta dans le rôle des deux gangsters Ben et Gus.

[4] Au début des années 1980 Harold Pinter devient un militant actif de l'association PEN pour défendre la liberté d'expression dans le monde. Il a rédigé plusieurs lettres virulentes et pamphlets afin de dénoncer toutes formes d'oppressions. Il a également participé à différentes manifestations pour dénoncer la politique intérieure de Margaret Thatcher et la politique étrangère de Ronald Reagan. Il continuera le combat contre l'injustice jusqu'à la fin de ses jours.

[5] Parmi les exemples qui illustrent au mieux ce que nous affirmons : la nouvelle *Kullus* (1949) ainsi que le poème *I Shall Tear off My Terrible Cap* (1951).

[6] Pinter cité dans Knowles, Ronald. « The 'Point' of Laughter » *in Harold Pinter : The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*, Casebook Series, Michael Scott (ed.), London: MacMillan, 1986, p 147

[7] Dorfman, Ariel. "You want to free the world from oppression? " *in New Statesman*, 08 January 2009

[8] http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html

[9] Omar Khayyâm (1048-1131) Penseur, mathématicien, astrologue et poète persan cité dans Amin Maalouf, *Samarcande*, Alger : Casbah, 2000 (1988), p. 139

[10] *The Guardian*, Wednesday April 30 2008. Article disponible sur http://aubardesmots.over-blog.org/article-19394828.html. Pinter affirme : « Nous ne pouvons célébrer la naissance d'un Etat fondé sur le terrorisme, les massacres, l'expro-priation des terres appartenant à un autre peuple. Nous ne pouvons pas célébrer la naissance d'un Etat encore et toujours engagé dans un nettoyage ethnique qui viole la loi internationale, qui inflige une monstrueuse punition collective au Moyen-Orient ». Cité par Lucio Manisco http://www.mondialisation.ca/index.php?context=va&aid=11596

[11] Victor Jara (1932-1973) chanteur, auteur compositeur chilien, membre du parti communiste, l'un des principaux soutiens du Président Allende. Quatre jours après le coup d'état de Pinochet en septembre 1973, V. Jara fut emmené au stade-prison « El Estadio dé Chile » (rebaptisé El Estadio dé Victor Jara) avec 6000 militants de gauche, privé de sommeil et de nourriture pendant quatre jours. Malgré la torture, il continua à chanter ; pour le punir ses tortionnaires lui coupèrent les doigts et lui cassèrent les mains, il continua à chanter en levant les mains vers le ciel ; pour le faire taire à jamais, il fut abattu d'une rafale de balles. Après sa mort ils lui coupèrent la langue.

[12] "I am unlucky that I will be unable to send the great playwright a volume of three of his works about to appear in Kurdish, as a gift, because he wrote *Mountain Language* for us, the Kurds." Farouq Homar cité par Ariel Dorfman.

[13] Pinter rejoint sur ce point René Girard qui affirme que : « lorsqu'un groupe humain a pris l'habitude de choisir ses victimes dans une certaine catégorie sociale, éthique, religieuse, il tend à lui attribuer les infirmités ou les difformités qui renforceraient la polarisation victimaire si elles étaient réelles. [...] plus on s'éloigne du statut social le plus commun dans un sens ou dans l'autre, plus les risques de persécution grandissent. » (Girard, 1982, p. 31)

Essayer de vivre ou vivre à l'essai : d'Arthur Miller à Mark Ravenhill, en passant par Samuel Beckett et Sarah Kane.

Jean-Marc Peiffer. Nancy 2

Quels points communs peuvent avoir des œuvres aussi différentes que *Death of a Salesman* d'Arthur Miller, publiée en 1949, *Waiting for Godot* et *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett publiées respectivement en 1956 et 1958, et les pièces de Sarah Kane publiées entre 1995 et l'an 2000 ou encore, les premières pièces de Mark Ravenhill : *Shopping and Fucking, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids*, publiées à peu près aux mêmes dates que celles de Sarah Kane ? Le pessimisme qu'elles expriment est-il suffisant pour doter ces pièces d'une unité organique ou faut-il voir dans la surenchère morbide à laquelle les pièces récentes se livrent le témoin d'une époque : celle d'une augmentation du pessimisme au fil des années ? Le monde est désespérant et l'a toujours été. Il semble que depuis Auschwitz, une rupture radicale s'est faite. Plutôt que de vivre, il s'agirait d'essayer de survivre. C'est ce dont témoignent les premières pièces du corpus, celles de Miller et de Beckett. Actuellement, le désespoir semble encore plus profond, dans la mesure où tout se passe comme si certains renonçaient même à vivre, voire à survivre dans ce monde perçu comme trop désolant et choisissaient de fuir dans le monde virtuel, où ils ne vivraient plus réellement, mais, en quelque sorte, à l'essai. L'objet de cet article est de tenter de comprendre pourquoi le pessimisme du théâtre contemporain s'est ainsi accentué, même si quelques lueurs d'espoir semblent demeurer.

Voyons d'abord les formes du pessimisme que ces pièces mettent en évidence. Celui-ci apparaît d'abord sous la forme d'une nostalgie d'un bonheur perdu. Dans La pièce de Miller, Willy, le personnage central, se rappelle avec émotion le bonheur quasi-bucolique du début de leur vie de couple dans leur maison à Brooklyn :

> Remember those two beautiful elm trees out there ? When I and Biff hung the swing between them ? (...) More and more I think of those days, Linda. This time of year it was lilac and wistaria. And then the

peonies would come out, and then the daffodils. What a fragrance in this room ! (Miller, Act one, 12)

Mais plus encore, ce sont les exploits de son fils aîné au football qu'il revit sans cesse, augurant à l'époque, aux yeux du père, d'un avenir brillant pour son fils. L'échec professionnel du fils préféré aura un effet dévastateur sur le père. Dans la pièce de Beckett, un vieillard, Krapp, se repasse les bandes magnétiques sur lesquelles il enregistrait, chaque année, les souvenirs les plus marquants de l'année. Deux souvenirs surnagent. L'un est de nature intellectuelle. Dans sa quarantaine, Krapp a éprouvé un moment d'épiphanie : il a compris qu'au lieu d'essayer d'éliminer le sentiment dépressif qui était le sien, il pouvait l'utiliser pour en faire la base de son œuvre littéraire. Ce souvenir est mis en balance avec un autre moment majeur de sa vie, cette fois ci, de nature physique. Il concerne une relation sexuelle qu'il a eue à l'âge de vingt ans dans des circonstances idylliques, les deux amants étant couchés dans une barque dérivant au fil de l'eau et berçant leurs ébats amoureux. Finalement, le vieillard donne sa préférence au souvenir de ses vingt ans qui lui apparaît plus consistant et moins naïf que celui de ses quarante ans. Cette nostalgie d'un bonheur perdu souligne le malheur présent. Les personnages de Miller sont malheureux dans leur présent tout comme les personnages de Beckett, mais ils ont du moins le souvenir d'un temps passé où ils furent heureux. On observe une radicalisation du malheur chez les personnages de Kane ou de Ravenhill, dans la mesure où ils sont tout aussi désespérés que les personnages de Miller ou de Beckett, mais leur désespoir est d'autant plus grand qu'ils font rarement état de moments de bonheur qu'ils auraient éprouvés dans leur passé. Au contraire, les seuls moments de leur passé qu'ils évoquent sont des épisodes malheureux. Dans *Blasted*, même si Cate aime son frère, le fait qu'il soit retardé mentalement, ajouté à l'absence du père au foyer, ont terni son enfance. Dans *Some explicit Polaroids*, Nadia évoque son père incestueux et pédophile, dont l'influence néfaste n'est probablement pas étranger au choix qu'elle a fait de devenir strip-teaseuse dans un cabaret et prostituée occasionnelle : « I've never met a paedophile. Well, only my father. But I don't count him. » (Scene three, 257)

Qu'il y ait nostalgie d'un bonheur perdu ou non, ces quatre auteurs nous présentent un présent désespéré. La preuve la plus manifeste en est l'omniprésence du suicide dans les pièces étudiées. Chez Miller, Willy finit

par se suicider, après y avoir longtemps pensé et fait plusieurs tentatives ratées. Vladimir et Estragon y songent plusieurs fois mais finissent par y renoncer, soit par peur du ridicule, vu leur âge, soit par peur d'échouer, soit par peur de se retrouver seul, si l'un réussit et l'autre échoue. Chez Kane, dans la pièce *Blasted*, Ian tente de se suicider, mais son amie a retiré les balles du revolver qu'il utilise pour la tentative de suicide. Dans *Phaedra's Love*, Phèdre se pend ainsi que Robin dans *Cleansed*. Le personnage unique de *4.48 Psychosis* évoque le suicide à la fin de la pièce et annonce le suicide proche de l'auteur elle-même. Chez Ravenhill, Tim se suicide en refusant de continuer à prendre son traitement contre le Sida. Nous savons que Ravenhill, lui-même, est séro-positif. Mais là encore, le suicide prend un sens plus désespéré dans les pièces plus récentes. Dans l'œuvre de Miller, Willy se suicide, non seulement parce qu'il est épuisé par son métier de représentant de commerce continuellement astreint à sillonner le pays, mais également parce qu'il espère que l'argent de l'assurance-vie qu'il a contractée, aidera son épouse et ses fils à avoir une vie meilleure. Il s'agit d'un suicide altruiste animé par un espoir. Les autres suicides n'ont plus cette visée altruiste, ils ne sont que l'expression d'un dégoût de vivre. L'apparition dans les pièces plus récentes d'une sexualité de plus en plus débridée et d'une violence de plus en plus terrible, exhibées avec toujours plus de crudité, témoigne également de la radicalisation du désespoir. On a parfois l'impression qu'il y a une compétition ou un engrenage dont le but serait de trouver la manifestation la plus bestiale de la sexualité et la forme la plus atroce de violence pour l'exhiber sur scène. Une telle violence est absente dans la pièce de Miller. Il est vrai que l'importance de la sexualité est soulignée, dans la mesure où l'infidélité de Willy à l'égard de son épouse est présentée comme une des causes majeures de la déception de son fils et de la démotivation qu'il a manifestée par la suite. Mais que l'infidélité de Willy paraît anodine au regard de comportements sexuels présentés dans les pièces de Kane ou de Ravenhill ! On pourrait dire qu'à l'endroit où Miller a choisi de s'arrêter dans le tableau qu'il dresse du malheur de l'homme, non parce qu'il n'en a pas sondé les profondeurs, mais parce qu'il a estimé qu'il valait mieux ne pas révéler le fruit de sa réflexion, Beckett et les auteurs contemporains ont décidé de poursuivre la route, estimant qu'il fallait mettre en évidence l'horreur de notre condition et des comportements auxquels l'être humain s'est laissé entraîner et risque

toujours de céder, par exemple, dans les camps de concentration ou lorsque l'état de droit s'effondre.

Chez Beckett, des traces de violence surgissent de ca delà, à l'instar de l'indication, implicite quoique non confirmée, du meurtre d'un enfant, peut-être poussé hors d'un train par un vieillard, dans *All that Fall.* Mais là encore, le fait que la violence ne soit pas confirmée en atténue l'impact. En revanche, la violence s'étale dans les œuvres actuelles. Quelles peuvent être les causes de ce phénomène ? Certes, le théâtre actuel n'a pas, loin s'en faut, le monopole de la violence dans la littérature : les ouvrages du marquis de Sade, de Lautréamont, certaines pièces de Shakespeare, voient se succéder viols, mutilations et meurtres. Cependant, la concentration et la fréquence du recours à la violence dans le corpus contemporain suscite l'interrogation. Une réponse évidente se trouve dans l'histoire de la deuxième guerre mondiale et le massacre des minorités, notamment juive : quelle que soit l'horreur évoquée par le théâtre, elle ne pourra jamais rendre compte de l'horreur de la réalité telle qu'elle s'est manifestée dans les camps d'extermination. Paradoxalement, la pièce écrite peu de temps après l'holocauste, celle de Miller, contient le moins de violence, comme si le souvenir de cette violence était encore trop présent, trop brûlant, pour qu'on ose y faire allusion. Une deuxième raison réside dans l'effondrement des repères sociaux, et notamment de la famille. La pièce de Miller nous présente encore une famille, même si elle est en crise. Les deux époux continuent à s'aimer, les enfants vouent un amour inconditionnel à leur mère, ils aiment encore leur père, même si l'aîné le méprise également depuis qu'il l'a surpris avec sa maîtresse. Le mal qui ronge cette famille est le mensonge dû au fait que le père n'a jamais avoué son infidélité à son épouse, mais un sentiment familial, aussi imparfait soit-il, perdure. Dans les autres pièces du corpus, la famille a quasiment disparu. Chez Beckett, si les parents apparaissent encore, ils sont dans une poubelle, ce qui montre bien le peu d'importance que la famille revêt aux yeux de ces personnages. Chez Kane, le personnage unique de *4.48 Psychosis* évoque brièvement le fait que sa mère était battue par son mari et qu'elle ne l'a pas quitté en dépit des coups qu'elle recevait, ce qui a provoqué le ressentiment du personnage à l'égard de sa mère. Chez Ravenhill, Nadia fait allusion à un père incestueux et pédophile. Dans *Handbag,* une famille essaie de se constituer avec deux femmes lesbiennnes, dont l'une demande à être fécondée par un homme

homosexuel. Mais la famille se délite, lorsque l'enfant souffrant de troubles respiratoires meurt à la fin et que l'amant de la nurse essaie de ranimer le bébé en lui infligeant des brûlures avec une cigarette, notamment sur les yeux. On se rend compte de la dégradation subie par la cellule familiale par rapport à la famille Loman de la pièce de Miller.

En parallèle à l'effondrement de la famille apparaît l'effondrement de la société. La seule valeur encore présente est l'argent. L'argent est déjà le critère majeur du succès dans la pièce de Miller. Mais, pour les personnages de Miller, le fait que vous soyez capables de gagner de l'argent, est la preuve de votre valeur en tant qu'être humain et de votre vertu. Par contre, si les personnages de Ravenhill proclament l'importance de l'argent, ce n'est plus le signe de leur vertu mais de leur cynisme et de leur immoralité. Dans *Shopping and Fucking*, le personnage qui dit que les premiers mots de la Bible sont, « get the money first » et qui prétend que « Civilization is money. Money is civilization ». (Scene fourteen, 87[1]), est un narcotrafiquant prêt à torturer et à tuer les gens qui travaillent pour lui, en cas de mauvais résultats, en les défigurant avec une perceuse avant de les achever. Dans la même pièce, un autre personnage, Robbie, s'exclame :

> And I see this kid in Rwanda, crying (...) And this granny in Kiev, selling everything she's ever owned. (...) And I see the suffering. And the wars. And the grab, grab, grab. / And I think : Fuck money . Fuck it. This selling. This buying. This system. (S&F Scene seven, 39)

Une troisième cause du désarroi est l'effondrement des idéologies ou des utopies, dont Robbie se fait le porte-parole :

> I think we all need stories, we make up stories so that we can get by. /And I think a long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The powerful hands of the gods and Fate. The Journey to Enlightenment. The March of Socialism. But they all died or the world grew up or senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories. It comes out in different ways. But we've each got one.
>
> (S&F, Scene thirteen, 66)

Seuls demeurent nos fantasmes mercantiles ou sexuels individuels. Dans *Faust is dead*, Alain reprend le thème de la fin de l'histoire :

> I call this moment the End of History because what we understood as history, this movement forward, has ended. And the words which have

been our guides… Progress, for example. This now means nothing. (…) So we have to ask ourselves this question : When will we embrace (…) chaos. (*Faust is Dead*, Scene thirteen,120-121)

Prolongeant cette analyse, Alain affirmera :

Because man is dead. For so many centuries, we have believed in his existence ? This thing, this construct, this thing we called man. But one day, some day in the twentieth century, he went and died. Sometime after Belsen (un camp d'extermination nazi), sometime after Kennedy, sometime after MTV, he went and died. As surely as , several hundred years ago now, God died and we trembled to live in a universe without him, so now we look around and see that man is no more.
(Faust, Scene nineteen,138)

L'humanisme, la croyance dans la bonté potentielle de l'être humain ont été détruits par les exemples de violence extrême dont l'homme a fait preuve à Auschwitz, et plus récemment, en Bosnie et au Rwanda. Serait-ce l'accumulation de toutes ces disparitions qui suggère que la vie n'a plus de sens ? Pour Willy, elle avait encore un sens, même s'il fallait se sacrifier pour lui en donner un. Quel rempart reste-t-il, alors, contre le suicide ? C'est la question que se pose Cate dans *Blasted* :

Cate : It's wrong to kill yourself. - Ian : No, it's not. - Cate : God wouldn't like it. - Ian : There isn't one. – Cate : How do you know ? - Ian : No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing. – Cate : Got to be something. - Ian : Why ? - Cate : Doesn't make sense otherwise. - Ian : Don't be fucking stupid, doesn't make sense anyway. No reason for there to be a God just because it would be better if there was. (Scene four, 54,55)

Il est vrai que l'idée de l'absurdité du monde n'est pas neuve, mais ce qui est nouveau, c'est une attitude désormais assumée face à la cruauté et au non-sens de l'homme et du monde : la fuite dans le monde virtuel proposé par les technologies numériques. Après avoir proclamé la mort des idéologies, de Dieu, de l'homme, Alain annonce la mort de la réalité. Le désespoir s'étant radicalisé, il devient à ce point insupportable que seule la fuite dans le monde virtuel peut fournir une issue de secours. C'est pour cette raison que l'homme renonce à essayer de vivre dans la réalité au profit d'une vie virtuelle, en d'autres termes, de vivre à l'essai. Il se limite à un mariage blanc avec la vie, puisqu'il se réfugie dans le cocon virtuel.

> At some point, at a moment, at the end of the twentieth century, reality ended. Reality finished and simulation began. /…/ Reality died. It ended. And we began to live this dream, this lie, this new simulated existence. /…/ Some examples? Before, in the old world, there was an event, a moment which was followed by analysis, by the writing of history./ Event-analysis- history.(…) And now ? We analyse, we project, we predict- CNN, talk radio,- we anticipate an event before it takes place : the fall of a wall /in Berlin, a war in the Gulf. /…/ And the event itself is just a shadow, a reflection of our analysis. (Faust, scene fifteen, 132,133)

Que veut-on dire par « la réalité est morte » ? Les médias commentent les événements à outrance avant même qu'ils ne se produisent, tout en occultant l'horreur de ces milliers d'enfants qui meurent de faim chaque jour. La réalité apparaît de plus en plus à l'homme soit comme absurde, soit comme horrible, d'où sa fuite dans le monde virtuel. « La réalité ne se délivre que sous la forme du simulacre » écrira Sabine Jean dans son article consacré à *Some Explicit Polaroids* (Sabine, 167). Ce phénomène n'est pas tout à fait nouveau. Autrefois, face à une réalité intolérable, l'homme fuyait dans l'imaginaire, soit grâce à l'alcool ou la drogue, soit grâce à la folie. Willy nous en fournit un exemple. Lui aussi quitte la réalité et se réfugie dans ses souvenirs qu'il revit comme s'ils faisaient partie du présent. Il a des hallucinations délirantes rappelant le passé. Les personnages de Ravenhill ont souvent recours aux drogues (l'héroïne ou l'ecstasy) pour oublier la réalité et vivre dans un monde où tout est beau et tout le monde est heureux. On voit les personnages satisfaire leurs fantasmes en s'adressant à des lignes de téléphone rose. Il est également question des personnages ou avatars que les internautes utilisent pour se travestir et participer à des jeux de rôles. Dans *Shopping and Fucking*, l'un des personnages, Gary, déclare :

> Couple of years' time and we'll not even meet. We'll be like holograph things. We could look like whatever we wanted. And then we wouldn't want to meet 'cos we might not look like our holographs. You know what I mean ? (S&F, 22)

Dans *Faust is Dead* , Pete évoque une invention de son père qui consisterait à intégrer dans les murs d'une maison des reproductions de tableaux de maîtres susceptibles de créer une certaine humeur chez le spectateur. En fonction des humeurs souhaitées, le propriétaire pourrait

automatiquement programmer la présentation du tableau susceptible de remplacer une humeur non désirée par celle recherchée. On pourrait ainsi créer un monde où l'on serait perpétuellement heureux. Comme le prétend Tim dans *Some Explicit Polaroids* :

> The story 's got a happy ending. That's something you've got to get used to. We've reached 'they all lived happily ever after' and, we 've gone past it and we're still carrying on. Nobody's ever written that bit before but we're doing it. This is the happy world. (Sabine, 268)

Dans *Faust is Dead*, Pete préfère enregistrer sur son caméscope tout ce qui lui arrive. Ça le rassure. Face au désert, Alain s'extasie :

> This is a very beautiful place.Pete lui répond : « I guess it's okay, I kind of prefer it on the TV. I prefer it with a frame around it (...) Like you know, it stretches out, there it goes, on and on, - you get the point from the TV- but when you actually see it, it's a little scary. Excuse me, I'm gonna have to. He takes out the camcorder, looks through it. That's better. I kind of feel okay now. This always works for me . Some guys it's prozac but with me..." (Faust, 113)

Et en guise d'explication à ce comportement : "I can do watching. I can do recording. I just don't do doing, okay?" (Faust, 106). La perception médiatisée par la caméra lui permet de cadrer la réalité, de la maîtriser, de lui ôter son caractère anxiogène ou déprimant.

Mais si la réalité est morte, s'il n'existe plus que le monde virtuel, la fiction ne disparaît-elle pas aussi, et avec elle le théâtre ? Après la mort des idéologies, la mort de Dieu, le mort du sens de l'existence, voici la mort de la réalité, suivie, dans ce funèbre cortège, de la mort du théâtre. Car, à partir du moment où ils n'entrent plus dans une relation dialectique avec le réel, ni la fiction, ni l'art, ni le théâtre ne peuvent plus exister. Certes, on pourrait objecter que si le réel disparaît, si la simulation est permanente et que toute notre vie est absorbée par des jeux de rôles, c'est alors notre vie même qui est devenu un théâtre permanent. Loin de provoquer la mort du théâtre, l'ascension des mondes virtuels consacrerait son triomphe, en instaurant la simulation comme seul mode d'existence. Or, en réalité, un tel triomphe n'est qu'une victoire à la Pyrrhus. En tuant la réalité qui lui fait peur ou horreur, l'homme tue également le théâtre. Car, si l'homme ne vit plus que dans la simulation, il perd l'essence du théâtre qui est d'être un alliage de réel et de

simulation. La présence simultanée du réel et de la simulation est nécessaire pour mieux comprendre, à la fois le réel et notre imaginaire. Un réel privé d'imaginaire est un réel qui tend à se figer et à se rétrécir, mais un imaginaire qui se prive de son rapport au réel conduit à la folie. La présence des deux pôles est nécessaire pour créer une tension. Et la tension entre réel et imaginaire est indispensable, car seule la tension permet de produire cette condition essentielle de la vie qui est le risque. Il y a théâtre lorsqu'un acteur prend le risque de monter sur scène, de se donner en spectacle, en nous proposant son interprétation du rôle qu'on lui a confié. Il aura du succès s'il ose exposer son intimité tout en faisant l'effort de la rendre compréhensible par les spectateurs. L'acteur qui refuse le risque ne peut que décevoir. Il existe une mode actuelle de pratique du théâtre qui peut signifier la mort du théâtre. Si faire du théâtre revient à montrer son corps tout en s'entourant d'effets spéciaux importés de la télévision, du cinéma, des ordinateurs et à débiter un texte que vous souffle une oreillette, c'est bien la mort du théâtre.

Mais la plongée dans le monde virtuel finit par décevoir. Les personnages se rendent compte que le monde heureux qu'il propose n'est qu'une illusion. "Fuck this Happy World, okay? Big fucking lie" (scene ten, 302), dira Victor dans *Some Explicit Polaroids*[3]. Face à l'illusion du monde virtuel, les personnages éprouveront bientôt le besoin de se sentir bien réels. Ce retour au réel se fait de la façon la plus primaire par le culte du corps, d'une sexualité strictement impulsive et physique, et le recours à des pratiques telles que la mutilation. Pete dira à Alain en exhibant ses cicatrices :

> He removes his shirt. His chest is covered in cuts. "Everything 's a fucking lie , you know ? The food, the t.v. the music ... it's all pretend. And this is the one thing that's for real. I feel it, it means something. Like suffering, like cruelty. (Scene fourteen, 126)

Pour prouver qu'il n'est pas un simulateur, Donny, qui lui aussi se mutile et que Pete a rencontré sur le net, sollicite une rencontre dans la réalité. Lors de cette rencontre, Pete et Donny se livrent à une compétition en direct où chacun essaie de se faire la plus belle entaille. Pete se fait une entaille à la poitrine, quant à Donny, il se tranche les veines jugulaires et meurt.

Le fait que les hommes ne sont que des corps apparaît lorsque certains

individus riches achètent d'autres êtres humains, tout comme on achète de la marchandise, pour en faire leurs esclaves sexuels. Ainsi, Victor, un go-go danseur, acceptera d'être acheté par Tim, pour pouvoir quitter la Russie. Tim, tout comme Victor, insisteront sur le fait qu'ils n'ont aucune valeur, ils se considèrent comme des déchets, « trash » (SEP, scene two, 244).

Ils récusent tout sentiment. Seul, le corps a une importance et Victor ne cesse de clamer qu'il a un beau corps. « I've got a fucking fantastic body. I could have been in porno. Body like this I could be huge porno star. Guys go crazy for my body." (SEP, scene two, 239). Pour Alain, accepter l'idée que la vie n'a pas de sens consiste à embrasser le chaos et embrasser le chaos consiste à être cruel à l'égard de soi –même et des autres.

> How will we live in this new age of chaos, Not as we lived in the old age. Not by being more kind, more … enlightened. We must be cruel, we must follow our desires and be cruel to others, yes, but also we must be cruel to ourselves. (Faust, 121)

Nous arrivons à cette situation paradoxale mais néanmoins bien compréhensible, où, pour oublier un monde cruel ou insensé, les hommes soit, se réfugient dans un monde virtuel, où la plupart des jeux sont cruels, soit s'adonnent au culte du corps qui mène droit au sado-masochisme. Dans ces conditions, tout espoir est-il vain ? S'il est vrai que le pessimisme du théâtre contemporain est croissant, il me semble que deux de ses caractéristiques maintiennent une lueur d'espoir. D'abord, l'espoir vient d'un souci de vérité jusqu'à présent inégalé dans le théâtre. Jamais le théâtre n'a osé dire autant la vérité sur nos pratiques sexuelles que le théâtre de Kane et de Ravenhill. Nulle fausse pudeur, nul faux-fuyant, l'être humain apparaît avec ses désirs bruts, pour la première fois au théâtre. Je pense qu'une telle sincérité est la base même de toute réflexion sérieuse. Comment une pensée peut –elle progresser si elle repose sur le mensonge ? Enfin, la vérité est dite avec courage sur la réalité de certains aspects de la sexualité. Mais ce souci de vérité ne s'applique pas uniquement à la sexualité. Il concerne toute notre vie. Ce théâtre insiste sur le fait qu'il faut arrêter de mentir aux autres et de se mentir à soi-même.

Jonathan : Deceiving me. Deceiving yourself. Please just be honest.

Nadia : I ...I...I. Jonathan : Find the words. Think before you speak. Don't just mouth....speak. Nadia : Everything is terrible. Nothing means anything. There's nobody out there. I'm alone in the universe. Jonathan : Excellent, excellent. How do you feel ? Nadia : Dead.
(SEP, 292)

Le deuxième aspect, créateur d'espoir, est inattendu. Malgré leur violence, leur désespoir, ces pièces nous montrent qu'il est une force qui réussit à survivre, au milieu de toutes ces horreurs : c'est, de façon surprenante, l'amour. Dans *Some Explicit Polaroids*, la strip-teaseuse, Nadia battue par son amant, trouve encore des mots pour l'excuser. Elle est toujours prête à offrir amour et consolation aux paumés de la vie : l'ex-prisonnier, l' ancienne victime du prisonnier dont Nadia veut soulager la souffrance en couvrant ses cicatrices de baisers, le malade du Sida, qu'elle essaie de convaincre de reprendre son traitement. Dans Skin de Sarah Kane, Billy, un jeune anglais de peau blanche, skinhead raciste et fasciste, abandonne ses idées racistes par amour pour une voisine noire. Dans *Cleansed* du même auteur, un malade mental se suicide par amour pour la femme qui lui a appris à lire. Dans la même pièce, un personnage malfaisant, Tinker essaie de prouver en utilisant la violence que l'amour ne peut exister, en frappant un autre personnage, jusqu'à ce que ce dernier finisse par renier l'amant auquel il avait promis de sacrifier sa vie, si la situation l'exigeait. Mais la pièce affirme que l'être humain est capable de se sacrifier par amour. Après que Carl a renié son ami Rod, Tinker essaie de forcer Rod à infliger le même reniement à Carl. Après que Rod eut dit à Carl : "I will always love you. I will never lie to you. I will never betray you. On my life" (scène sixteen, 142). Tinker se saisit de Rod et le menace : "You or him, Rod, what's it to be ? Rod répond : Me. Not Carl. Me. Tinker cuts Rod's throat." (142) Non seulement, Rod accepte de mourir pour Carl, mais il prouve qu'il a pardonné à Carl de l'avoir renié quand Tinker avait soumis Carl au même chantage. Ces personnages prennent une dimension christique en mettant en pratique le pardon et l'amour jusqu'au sacrifice de soi-même. Le Christ avait déjà redonné sa dignité à la prostituée victime d'ostracisme. Ce qui est nouveau dans ces pièces, c'est que la plus grande preuve d'amour est donnée par des personnes qui sont encore de nos jours souvent traités comme des parias : les malades mentaux, les homosexuels et les prostituées.

Le malheur de Willy, dans *Death of a Salesman*, qui a eu un écho dans le monde entier parmi les « gens de peu », pour reprendre la belle expression de Pierre Sansot, ressemble à la déréliction des personnages de Beckett qui, elle aussi, a été comprise dans le monde entier, des prisons de Californie ou d'Allemagne jusqu'aux théâtres les plus éloignés d'Australie. Mais ce désespoir est encore amplifié par le théâtre actuel qui nous montre un degré de violence et une perte des repères inédits. La détresse est telle que le nouvel outil que représente Internet est saisi avidement pour fuir le monde réel et se réfugier dans une bulle ou un cocon virtuels. Pourtant, déjà, le théâtre se fait le témoin de l'impasse que la fuite hors du réel représente. Une valeur immémoriale, un temps oubliée ou ridiculisée, l'amour, retrouve une partie de son sens. En voyant des personnages capables de se sacrifier pour la personne qu'ils aiment, on est amené à penser que le suicide, et, en particulier le suicide de Kane n'est peut-être pas un simple geste de désespoir. En se suicidant, elle a prouvé l'authenticité de son théâtre, et elle a également prouvé que l'être humain était capable de mourir par amour pour une personne, pour un idéal, ou pour ce en quoi il croyait le plus, en l'occurrence, le théâtre.

BIBLIOGRAPHIE :

SABINE Jean, *Some Explicit Polaroids de Mark Ravenhill : de l'écriture du néant à la néantisation de l'écriture in Ecritures contemporaines. Dramaturgies britanniques 1980-2000*, Paris, Minard Lettres modernes 2002.

KANE Sarah, *Blasted*, Complete Plays, Londres, Methuen Drama, 2001.

————, *Cleansed*, Complete Plays, Londres, Methuen Drama, 2001.

MILLER Arthur, *Death of a Salesman* Harmondsworth, Penguin Books, 1961.

RAVENHILL Mark, *Faust is Dead*, Plays 1, Londres, Methuen Drama, 2001.

————, *Shopping and Fucking*, Plays 1, Londres, Methuen Drama, 2001.

————, *Some Explicit Polaroids*, Plays 1, Londres, Methuen Drama, 2001.

Notes :

[1] Désormais, les références à *Shopping and Fucking* seront abrégées S&F)

[2] désormais abrégée : Faust.

[3] Désormais abrégée : SEP.

2e tableau : Thématique et mise en forme dramaturgique

The Emperor Jones, ou une nouvelle dramaturgie mise à l'essai.

Thierry Dubost, Professeur Caen.

Au début du vingt-et-unième siècle, soit plus de cinquante ans après sa mort (1953), Eugene O'Neill, considéré comme le père fondateur du théâtre américain, occupe une place incontestée parmi les dramaturges classiques états-uniens. Jeune créateur innovant dans tous les domaines, cherchant sans relâche à redéfinir les approches de la scène, il se voit aujourd'hui fréquemment figé par les exégètes dans un classicisme de bon aloi, lequel fait volontiers l'impasse sur des questionnements culturels, esthétiques et sociaux, qui ont marqué nombre de ses créations. Toutes proportions gardées, son profil artistique esquissé dans les anthologies s'apparente à celui des présidents américains de Mount Rushmore National Memorial, lesquels résument en quelques traits des visages et des êtres dont une immobilité rassurante masque la complexité ontologique. Dans le cas du dramaturge, le portrait qui s'établit dans l'esprit des amateurs de théâtre s'est quelque peu simplifié avec le temps, dans la mesure où le répertoire retenu par les metteurs en scène contemporains tend à se restreindre à un noyau d'œuvres phares comme *Long Day's Journey into Night*, *Desire Under the Elms*, *A Moon for the Misbegotten*, *The Iceman Cometh* ou *Mourning Becomes Electra*. Incontestablement de grande valeur, globalement classiques dans leur forme ou dans leurs thèmes, elles supplantent des œuvres plus difficiles, déstabilisantes parfois, telles *Lazarus Laughed*, *Dynamo*, *The Hairy Ape*, *Strange Interlude*, *The Great God Brown* ou même *The Emperor Jones*. Or, avant d'être formolé au Panthéon des dramaturges américains, O'Neill avait marqué sa différence originelle en plaçant son travail d'écriture en tension entre le théâtre grec et les modernités européennes de la fin du dix-neuvième siècle, tout en tenant compte des effervescences dramaturgiques du début du vingtième siècle. Soucieux de transformer radicalement les conceptions du drame états-

unien, O'Neill a constamment associé écriture et recherche créatrice, afin d'apporter des réponses scéniques adéquates aux drames atypiques qu'il concevait. Cette démarche intellectuelle, empreinte d'un sérieux absolu, puisqu'il y engageait toute son existence, impliquait de placer son travail d'écriture sous le signe de l'essai, entendu comme questionnement des thèmes et formes usuels, qu'il réexaminait en profondeur afin d'offrir à ses contemporains un théâtre qu'il voulait essentiel et novateur, exigences qui impliquaient des ruptures parfois déstabilisantes avec les us théâtraux de l'époque. Il est vrai qu'à ses débuts, certaines œuvres - qui s'apparentaient à des exercices d'écriture - se fondirent dans des cadres habituels[1], mais d'autres – en particulier des pièces en un acte – empruntèrent des chemins thématiquement ou socialement originaux.
Au nombre des créations de jeunesse originales figure *The Emperor Jones*, qui retrace la chute politique et morale d'un « empereur » noir autoproclamé, à qui la communauté qu'il opprime finit par demander des comptes. Emblématique de nouvelles approches de l'écriture théâtrale, *The Emperor Jones* sera analysé comme essai dramaturgique, après une remise en contexte, sans chercher à établir une archéologie de sa création. La tentative de mise au jour de singularités O'Neilliennes – examinées sous l'angle d'une production atypique – devrait éclairer quelques positionnements esthétiques du jeune auteur. Ils seront étudiés à la fois dans son travail d'écriture et dans ses implications sociales, autour des liens établis avec d'autres acteurs du monde du théâtre, tout en posant la question fondamentale des rapports à l'essai, à l'innovation, comme mode de définition d'un dramaturge face à son œuvre.

Avant d'évoquer les originalités scripturales de *The Emperor Jones*, un mot sur le contexte de création et sur l'environnement théâtral états-unien du début du siècle. Découvert lors d'un séjour à Provincetown par les Provincetown Players, un groupe d'amateurs passionnés de théâtre, O'Neill continua son chemin d'apprentissage pendant quelque temps avec eux, avant de collaborer avec des troupes plus structurées, qui partageaient les mêmes enthousiasmes que les Provincetown Players, mais avec une dimension professionnelle plus affirmée. Toutes ces compagnies théâtrales souhaitaient innover, en mettant à l'essai des pièces « américaines », c'est-à-dire qu'elles voulaient sortir du cadre stérilisant des mélodrames du dix-neuvième siècle. Toutes proportions gardées, sur le plan de l'esthétique

théâtrale, les Provincetown Players, les membres des Washington Square Players ou ceux du Theatre Guild, par exemple, espéraient provoquer une nouvelle Boston Tea Party pour en finir avec une décérébration coloniale, qui s'incarnait dans des mièvreries dramatiques européennes, tisanes théâtrales exotiques mais sans saveur dont on abreuvait le public américain. Si l'approche O'Neillienne a longtemps été considérée comme pionnière, il convient de noter – ce qui n'ôte rien à son originalité – qu'elle vit le jour au milieu d'une effervescence théâtrale new-yorkaise:

> The number of productions presented annually in New York tripled from the turn of the century to the end of the 1920s. [...] Demand for theatrical entertainment of all sorts, from provocative dramas to farce to musical comedies and variety performance, sparked competition and an openness to novelty and experimentation. Late Victorian theatrical conventions were challenged by modernist notions of theater art. Alternative organizational models and forward-thinking producers vied with older entrepreneurs. A fresh crop of stars, endowed with magnetic stage personalities and the techniques of natural acting, brightened the stage. Innovative *scenic* designers, often working with inventive stage directors, radically altered the look of theater. Talented playwrights emerged to create works of genuine dramatic distinction and win international recognition, while a new generation of critics voiced their impatience with outworn approaches and styles. (Londré & all, 261)

O'Neill inscrivit donc ses essais dramaturgiques dans un contexte a priori favorable à l'innovation, sachant que l'une de ses ambitions consistait à implanter sur les scènes américaines un tragique états-unien ce qui, conceptuellement, sembla longtemps absurde à ceux qui imaginaient que l'idéal de la recherche du bonheur inscrit dans la Déclaration d'Indépendance rendait vaine une telle entreprise[2].

Fondamentalement, deux éléments pourraient caractériser l'approche du jeune dramaturge : un engagement dans l'écriture sans précédent, et un désir de rupture avec les modes d'expression théâtraux de la fin du dix-neuvième siècle.

> My early experience with the theatre through my father really made me revolt against it. As a boy, I saw so much of the old, ranting, artificial, romantic stage stuff that I always had a sort of contempt for the theatre. It was seeing the Irish Players for the first time that gave me a glimpse of my opportunity. The first year that they came over here I went to see

> everything they did. I thought then and still think that they demonstrated the possibilities of naturalistic acting better than any other company. (Estrin, 39)

O'Neill énonce clairement sa volonté d'en finir avec ce qu'Anne Ubersfeld nomme une théâtralité antérieure[3], c'est-à-dire une approche de la scène qui, consciemment ou non, trace les contours des conceptions dramaturgiques d'un auteur débutant. En l'occurrence, son désir de rupture avec un théâtre suranné se cristallise dans un adjectif, « artificial », vocable qui définit le théâtre qu'il rejetait. Libre à chacun de mesurer le degré de naïveté du jeune auteur, puisque le caractère artificiel des conventions en usage ne transparaît véritablement qu'au moment où se fait jour la nécessité de renouvellements formels. En ce qui concerne le modèle qu'il se proposait de suivre, non dans une pratique solitaire mais dans un travail collectif, le cadre à l'intérieur duquel il souhaitait inclure ses essais dramaturgiques participait d'une aventure assimilable dans son esprit à celle des Abbey Players. Ce modèle possédait un attrait certain, que résument « a glimpse of my opportunity » et « possibilities », dont on comprend qu'il ait suscité l'intérêt d'un dramaturge débutant. Pour O'Neill, la troupe de l'Abbey Theatre devint un socle référence ; la voie tracée par les Irlandais lui ouvrit des perspectives créatrices qu'il déclinera diversement par la suite, notamment dans *The Emperor Jones*.

« Du passé faisons table rase » résumerait-il la pensée du jeune créateur? Si l'on considère que le théâtre auquel il songe correspond à celui de son père, la réponse serait sans doute affirmative. En revanche, le rejet du mélodrame n'entraînait pas une rupture avec toutes les formes du passé. A ce propos, il convient de garder à l'esprit qu'O'Neill connaissait très bien le corpus Shakespearien, ainsi que le théâtre grec. Cela lui permit d'affiner son esthétique et, plus globalement, son approche de la scène avec une très bonne connaissance des grandes théories théâtrales du passé, auxquelles répondaient les émancipations dramaturgiques des contemporains qu'il admirait comme Strindberg ou Ibsen.

C'est pourquoi, malgré un désir d'émancipation maintes fois affirmé, nombre de traces formelles classiques demeurent dans ses premières œuvres.

Cependant, loin de nuire aux innovations scéniques, ces rémanences esthétiques permirent aux spectateurs qui découvrirent *The Emperor Jones* en 1920 de retrouver un cadre formel proche de celui auquel les tragédies classiques les avaient habitués[4]. En effet, sans que l'on puisse affirmer que Jones correspond à la définition classique du héros tragique, il demeure que *l'hamartia* se trouve clairement exposée dans la scène d'ouverture. Cela permet d'enclencher un compte-à-rebours, dont O'Neill confirmera la mise en place grâce aux bruitages.

> Jones. Reckon I overplays my hand dis once! A man can't take de pot on a bob-tailed flush all de time. Was I sayin' I'd sit in six months mo'? Well, I'se changed my mind den. I cashes in and resigns de job of Emperor right dis minute. (*E.J*, 182)

Dans cette prise de parole initiale, après avoir retracé son parcours jusqu'à l'obtention d'une position impériale, Jones énonce lui-même le verdict d'une condamnation dont le spectateur devine qu'elle ne se résoudra pas sur un mode comique, au vu du ton adopté dans les deux premières scènes. La faute, avérée, est reconnue par l'intéressé. Jones cherche néanmoins à échapper au destin que lui réservent les villageois, lesquels mettent en pratique une coutume évoquée par Smithers, qui annonce aux spectateurs que le processus de vengeance pour les uns, d'expiation pour Jones, a commencé.

Outre ce guidage implicite - et somme toute classique - qui, dès les premières scènes, annonce le destin tragique de Jones, O'Neill s'appuyait potentiellement sur un écho de *Peer Gynt*. Que le public ait ou non perçu les convergences avec l'œuvre ibsénienne importe peu, mais il convient de garder à l'esprit que tant sur le plan de la fable que dans ses aspects formels, *The Emperor Jones* ne procède pas d'une invention ex-nihilo. Une intertextualité manifeste ou latente aida O'Neill à mettre à l'essai une histoire innovante car, en tant que créateur, il espérait, en bousculant les attentes, inscrire son travail dans la ligne créatrice des Abbey Players.

Par delà les échos dramaturgiques qui s'affichèrent en transparence, plusieurs aspects novateurs attestaient l'originalité esthétique de *The Emperor Jones*.

> When this play was produced in Germany, it was called 'expressionistic', as if I had been trying to imitate Werfel or

> Hasenclever. As a matter of fact, I had never heard of expressionism until long after the play was written. Its technique grew naturally out of my own problems. (Estrin, 79)

Les informations fournies par O'Neill quant à sa propre connaissance de l'expressionisme s'avèrent précieuses sur le plan de son bagage intellectuel. En outre, il convient de noter que la caractérisation de son approche théâtrale s'est opérée en Allemagne, ce qui implique, par contraste, qu'un tel classement n'avait pas été effectué lors des représentations états-uniennes. Ce hors-cadre esthétique révèle indirectement le caractère d'autant plus novateur que *The Emperor Jones* pouvait avoir pour les spectateurs new-yorkais, lesquels ne pouvaient rattacher cette œuvre à aucun courant artistique reconnu à l'époque sur le territoire états-unien. En revanche, en ce qui concerne la méconnaissance affichée par O'Neill de l'expressionisme allemand et des auteurs qui lui étaient associés, sans vouloir mettre en cause sa bonne foi, il demeure que la circulation des idées ne se réduit pas à un vecteur unique. Il pouvait avoir eu indirectement connaissance de l'existence du mouvement, sans toutefois chercher à inscrire sa pièce dans le cadre esthétique défini par ses collègues allemands.

> The need of separate narrative and dramatic functions for speech finds early tentative solutions in O'Neill's two expressionistic dramas, *The Emperor Jones* (1920) and *The Hairy Ape* (1921). That style typically presents the action of the play as if it were seen through the eyes of the protagonist, unlike a naturalistic or realistic play in which the convention maintains that the characters and the audience who watches them share an objective experience. (Brietzke, Zander, 44)

Ce résumé des fonctionnements contrastés du réalisme et de l'expressionisme, à la fois sur le plan des personnages et des spectateurs, présente très clairement la rupture esthétique à laquelle O'Neill invitait le public new-yorkais du début du vingtième siècle[5].

Malgré l'importance de cette innovation scénique, marquée par le recours à une dramaturgie expressionniste, *The Emperor Jones* ne fut pas une innovation totale, car dans *Thirst*, par exemple (1913), O'Neill avait mis en scène l'agonie d'une danseuse, caractérisée par un délire létal qui décrivait un monde sans rapport avec la réalité présentée sur le plateau. L'aspect novateur de *The Emperor Jones* s'impose cependant, non seulement via l'extension des hallucinations à plusieurs scènes, vaste dimension expressionniste inconnue

jusqu'alors, mais aussi, sur un autre plan, dans la rémanence du caractère atypique des innovations dramaturgiques, et ce, longtemps après la première. En effet, par delà la tentative O'Neillienne de mettre à l'essai des formes dramatiques correspondant à ses besoins, force est de constater la persistance du caractère innovant de l'œuvre plus de soixante-douze ans après que le public new-yorkais l'avait découverte, comme l'indique ce compte-rendu d'un travail mené par le Wooster Group:

> Yet, to all appearances, their 1992 production of the play curtailed its wonted experimentation, given that the text is followed quite faithfully, except for a few minimal changes. This is all the more remarkable since *The Emperor Jones* at the time in several ways was innovative and in the course of its subsequent stage history has been a source of theatrical experimentation. In one critic's programmatic statement, "The *Emperor Jones*, which opened on Nov. 1, 1920, a few months after the death of O'Neill's father, in many respects drew the line between the father's theater of the Victorian melodrama and the son's of contemporary ideology and experience".[6]

Au début du siècle, les attentes formelles se limitaient à une approche dramaturgique qui excluait précisément la mise à l'essai de formes nouvelles, puisque les modèles sur lesquels O'Neill fut invité à prendre exemple étaient ceux de la « well-made play ». Ce concept, par l'implicite des normes communément acceptées qu'il présuppose, s'inscrivait à l'inverse de la démarche du jeune dramaturge, pour qui les ruptures avec le passé induisaient la mise à l'essai de nouvelles approches, dont la caractéristique première était de questionner la pertinence des modèles établis.

Sans chercher à recenser par le menu les aspects novateurs de *The Emperor Jones*, et en gardant à l'esprit les modèles reconnus que constituaient les « well-made plays », on notera que le premier point saillant de cette œuvre réside probablement dans sa structure atypique. La pièce se compose d'un enchaînement de huit scènes, dont l'ordonnancement peut sembler obscur. En effet, dans *The Emperor Jones*, l'unité d'action se voit mise en cause dans la mesure où les hallucinations de « l'empereur » renvoient à des univers éloignés dans le temps et dans l'espace, et entre lesquels le spectateur établit progressivement des liens. A l'inverse des modes opératoires traditionnels des « well-made plays », la mise en place d'un suspense s'opère par l'accélération progressive du rythme des tams-tams ; elle ne résulte pas d'une succession de complications et de crises appelées à se résoudre dans

la « scène à faire », où un secret serait révélé. Conscient des difficultés auxquelles il soumettait son public, O'Neill construisit une scène d'ouverture en deux volets – rencontre entre Smithers et la servante, puis entre Jones et Smithers, d'où transparaît une biographie officieuse de Jones, qui éclaire les scènes ultérieures que les spectateurs doivent relier entre elles.

> O'Neill depicts Jones' psychic deformation through a series of hallucinatory flashbacks which occur during his attempt to escape through the forest.[7]

Dans son histoire du théâtre américain, Félicia Londré note la remarquable effervescence états-unienne du début du siècle, et les hallucinations de Jones pourraient figurer en bonne place parmi les innovations dramaturgiques de l'époque. Cependant, s'il faut prendre quelque recul par rapport aux aspects novateurs de *The Emperor Jones*, force est de reconnaître que les dissidences structurelles, aspect majeur de l'approche esthétique du jeune dramaturge, n'eurent en réalité qu'une importance secondaire. L'élément qui déclencha une secousse sismique dans les milieux artistiques fut le choix d'O'Neill et des Provincetown Players de donner le rôle-titre à un acteur noir[8], une première sur le territoire états-unien[9].

La convergence du choix de la race de l'acteur avec le genre de la pièce, une tragédie, ne fit qu'ajouter au retentissement de l'événement. En effet, la tragédie de Jones situe d'emblée la pièce en rupture totale avec toutes les œuvres du dix-neuvième siècle, où les Noirs – comme d'ailleurs les Irlandais - servaient de faire-valoir comiques aux autres personnages. La tragédie d'un empereur noir, incarné non plus par un acteur blanc maquillé avec un bouchon noirci, mais par un américain dont les ancêtres étaient esclaves, donnait une tout autre dimension à la représentation[10].

L'évolution des mœurs se ressent dans l'analyse sociologique de ce point. Si, aujourd'hui, tous les critiques s'accordent sur le caractère innovant de la démarche O'Neillienne à propos de la question raciale, les jugements portés sur sa caractérisation de Jones sont en revanche souvent sévères[11]. A l'origine de ces reproches, la didascalie initiale qui présente le personnage principal comme suit :

> *His features are typically negroid, yet there is something decidedly distinctive about his face-an underlying strength of will, a hardy, self-reliant confidence in himself that inspires respect.* (*E.J.*, 175)

Avant même la fin du vingtième siècle, la description O'Neillienne suscita un malaise, et la tendance globale voulait que l'on considérât que « The « yet » reveals O'Neill's residual prejudice » (Berlin, 39). Cependant, l'interprétation des perspectives de l'auteur sur le sujet impose la prudence pour deux raisons:

> Difficulty arises when a play is performed at a later period, when norms, values, even the meanings of words and other signs have changed. Thus the connotation of Othello's race and colour at the time when the play was first performed could not be the same in the nineteenth century theatre or again on the contemporary stage. (Burns, 22)

En premier lieu, comme le signale Elisabeth Burns, le passage du temps peut conduire à des erreurs d'interprétation d'écrits dont la portée a varié avec les années. Le second point, aussi fondamental en la matière, pose la question du lecteur potentiel de la didascalie. O'Neill avait pleinement conscience des préjugés qui s'attachaient aux Noirs américains dans l'esprit de ses contemporains, c'est pourquoi, contrairement au positionnement habituel des critiques, je proposerai une autre interprétation du « yet ». On peut considérer que le « yet » visait précisément à rompre avec les stéréotypes en vigueur[12], évitant les contresens inhérents à un effacement des qualités de Jones, condition essentielle pour que celui-ci acquière un véritable statut de héros tragique.

Outre les interprétations posthumes qui présupposent un racisme témoin d'une époque passée, le dramaturge s'exposait à une difficulté supplémentaire, sur le plan du langage. En effet, dans la mesure où jusqu'alors le public assimilait l'emploi d'un dialecte noir américain à un déclencheur de comique, il fallait qu'O'Neill marquât son souci de l'authentique en proposant explicitement un autre cadre aux spectateurs. Dramaturge débutant, il avait déjà relevé le défi dans *The Dreamy Kid* (1918), pièce en un acte, entièrement consacrée à l'histoire d'un gangster noir[13], sans compter *Thirst*, où figurait également un marin de race noire. Dans chaque pièce, O'Neill avait eu recours à un langage marqué par une authenticité ethnique et par des situations qui sortaient définitivement ses personnages du cadre condescendant des stéréotypes raciaux.

En ce qui concerne *The Emperor Jones*, l'authenticité langagière fut à l'origine d'un conflit, car lorsque la pièce atteignit sa vitesse de croisière, Charles Gilpin substitua au mot 'nigger' des vocables qu'il estimait moins

offensants, ce qu'O'Neill n'accepta pas[14]. La toute puissance du mot « nigger » reliait Jones à ses ancêtres ; en brandissant comme étendard verbal l'insulte qui les avait souvent désignés sur le territoire états-unien, et qui résumait des années de souffrance et d'injustice, Jones résumait implicitement le chemin de retour qu'il opérait mentalement au fil des scènes, jusqu'en Afrique.

Pour ce qui est du choix d'un acteur noir, la secousse tellurique qui ébranla le landemeau théâtral new-yorkais, lorsque le rôle de Jones fut attribué à Charles Gilpin, restera première dans la reconnaissance du caractère novateur de la mise en scène de *The Emperor Jones*. Or, une focalisation uniquement sociologique sur ce choix O'Neillien risque, au-delà de l'évidence, d'occulter un aspect capital :

> Also, if *The Emperor Jones* were taken elsewhere we have little doubt that the manager would engage a white man with a piece of burnt cork to play Brutus Jones.[15]

Si l'on garde à l'esprit le désir de rupture avec les artifices théâtraux encore en vigueur dans les mélodrames du début du vingtième siècle, il s'ensuit que le refus d'un maquillage grotesque correspondait également à un essai de définition d'une nouvelle esthétique théâtrale. En effet, comme le souligne à juste titre Georges Banu, « le maquillage est une écriture » (Banu, 53). La volonté O'Neillienne de présenter – littéralement - une vérité sans fard participait peut-être moins de l'affichage de la race de Jones, via Gilpin, que de son caractère authentique, dans le sens où les conventions dont le dramaturge allait faire usage allaient redéfinir la scène, en empruntant des voies nouvelles.

Dans l'approche O'Neillienne de la scène, autour d'une théâtralité novatrice, transparaît la présence implicite d'une hiérarchie assez récente, avec un metteur en scène devant servir le texte, tout en proposant aux spectateurs des perspectives scéniques innovantes. Paradoxalement, puisque la pièce est centrée sur un personnage, O'Neill plaçait *The Emperor Jones* sous le signe de l'essai, en rompant avec un théâtre d'acteurs[16] qui avait marqué tout le dix-neuvième siècle, et en cherchant à construire autrement un ensemble scénique stylistiquement cohérent.

> Drama is the most social of the art forms: it is, by its very nature, a collective creation: the playwright, the actors, the designer, the costume-

> maker, the provider of props, the lighting engineer all contribute, and so does the audience by its very presence. (Esslin, 33)

Dans cet extrait, manque à la liste de Martin Esslin le metteur en scène, dont la fonction était vitale pour la construction de nouvelles conceptions dramaturgiques. A cet égard, l'histoire du théâtre états-unien a conservé la mémoire de Jig Cook, le metteur en scène de *The Emperor Jones*, engageant tous les fonds de la compagnie afin de créer sur la scène de Macdougall Street un dôme susceptible de répondre aux exigences esthétiques de l'œuvre. Pour O'Neill, le travail collaboratif, entendu dans le sens des préparatifs de la mise en scène, entraînait de nouveaux modes d'écriture, dont on trouve la trace notamment dans les didascalies. En effet, bien que l'activité scripturale O'Neillienne ait toujours été solitaire, son écriture théâtrale, vouée à l'essai, laisse apparaître de nouvelles exigences scéniques, qui intègrent ce passage de relais inhérent à l'activité théâtrale. Bien que susceptibles de passer inaperçues à la lecture, elles constituent une sorte de révolution copernicienne par rapport aux approches théâtrales immédiatement antérieures.

> *While his back is turned, the Little Formless Fears creep out from the deeper blackness of the forest. They are black, shapeless, only their glittering little eyes can be seen. If they have any describable form at all it is that of a grubworm about the size of a creeping child. They move noiselessly, but with deliberate, painful effort, striving to raise themselves on end, failing and sinking prone again.* (*E.J*, 189)

Concrètement, sur le plan de la mise en œuvre scénique, les « formless fears » s'apparentent à un oxymore, et pas uniquement du fait de leur absence de forme. Paradoxalement, leur noirceur, en surimpression sur un ensemble sombre, efface presque leur présence, si l'on excepte leur regard, qui redouble le mystère produit par leurs masses informes. L'obscurité scénique du plateau ou, à l'inverse, l'utilisation minutieuse des éclairages, révèle qu'O'Neill avait conscience du rôle fondamental de cette nouvelle manière d'aborder la représentation, autour de techniques qui, à l'époque, n'avaient qu'une importance secondaire dans l'esprit des personnels de théâtre de formation classique.

Deux scènes après l'apparition des « formless fears », O'Neill a de nouveau recours à la lumière pour créer une atmosphère insolite sur le plateau.

> *The moon is now up. Under its light the road glimmers ghastly and unreal.* (*E.J*, 192)

Dans l'entourage du jeune dramaturge, certains connaissaient les théories d'Appia[17] quant à l'importance de la lumière. O'Neill lui-même n'ignorait pas les positions de Craig en ce domaine. Lors des représentations de *The Emperor Jones*, l'utilisation novatrice des éclairages, saluée par la critique new-yorkaise[18], permit de redéfinir l'espace sur le plateau. Concrètement, l'exploitation des éclairages rénovait les modes d'approche de la scène. Il convient néanmoins de garder à l'esprit que cette mise en œuvre reste seconde par rapport à une transformation des modes d'écriture du dramaturge. Les indications scéniques en témoignent, qui traduisent un désir de rupture avec les cadres stérilisants d'un réalisme primaire. En tentant de définir un espace mental grâce à un éclairage producteur d'un sens non verbalisé, le jeune dramaturge mettait à l'essai une esthétique théâtrale qui, sur un plan sensoriel, proposait aux spectateurs de retrouver les échos de ce que Jones exprimait confusément.

La mise en phase de deux plans d'expression distincts rappelle l'utilisation singulière qu'O'Neill fit du mime dans la pièce.

> *(The prison guard cracks his whip-noiselessly-and at that signal all the convicts start to work on the road. They swing their picks, they shovel, but not a sound comes from their labor. Their movements, like those of Jeff in the preceding scene, are those of automatons,-rigid, slow, and mechanical. The prison guard points sternly at Jones with his whip, motions him to take his place among the other shovelers. Jones gets to his feet in a hypnotized stupor. He mumbles subserviently)*
> Yes, suh! Yes, suh! I'se comin'. (*E.J*, 194)

L'originalité de la situation, même pour des spectateurs habitués aux tableaux vivants qui avaient fleuri sur les scènes américaines au dix-neuvième siècle, réside dans l'inclusion de Jones dans un ensemble qui, à l'origine, ne relève que d'une projection mentale. A l'inverse de la scène où il avait vu apparaître Jeff, son ancien compagnon de jeu, Jones s'intègre à l'action. Cela permet, immédiatement après cet extrait, de reproduire le meurtre du garde, en explicitant ce que Smithers avait sous-entendu lors de sa conversation initiale à propos du passé judiciaire de « l'empereur ». La perméabilité des deux mondes met au jour l'intensité de la déstabilisation de Jones, qui contraste fortement avec son arrogance impériale originelle. On note, à cet égard, que l'apparition du surnaturel – et du mime – permettent à l'auteur de traduire un changement d'atmosphère qui, malgré son étrangeté intrinsèque, ajoute à la cohérence du processus tragique.

Le passage dans un monde de l'étrange – révélé par le mime ou les éclairages - s'opère d'autant plus aisément que les monologues successifs de Jones – justifiés par la situation émotionnelle particulière dans laquelle il se trouve – se voient ainsi diversement illustrés, à chaque étape, lorsque Jones démasque malgré lui des traumatismes passés.

> In O'Neill's early plays it is, rather, senility (*The Rope*), extreme anguish coupled with a primitive animistic belief (*The Emperor Jones*) or mental confusion (*Gold*) which motivates a protagonist's audible thinking. Usually we view these characters from a real-life point of view and say that they express thoughts or emotions we do not normally utter but which one might express in such circumstances. [19]

Egil Törnqvist relie les personnages, notamment l'attitude de Jones, à une esthétique réaliste, dans le sens où son comportement reste cohérent, au vu des circonstances. En effet, O'Neill utilise le monologue d'une manière continue pendant six scènes, non comme un moyen exceptionnel d'accès aux pensées d'un être qui réfléchirait sur sa condition – comme ce sera le cas dans *Strange Interlude*[20] - mais, à l'inverse, comme un révélateur de ses rapports avec le monde étrange de la forêt. Grâce aux descriptions d'un univers qui, quoi que fasse Jones, s'impose à lui, O'Neill aide les spectateurs à suivre la manière dont le personnage perd progressivement pied. Un autre indicateur fournit des informations relatives à ses poursuivants, dans la mesure où le rythme des tams-tams – et son évolution -, aide le public à mesurer l'avancée du parcours tragique annoncé par Smithers dans la scène d'ouverture :

> *It starts at a rate exactly corresponding to normal pulse beat-72 to the minute- and continues at a gradually accelerating rate from this point uninterruptedly to the very end of the play.* (*EJ*, 184)

La continuité sonore agit parallèlement aux monologues de Jones, et la présence des tambours ne se réduit pas à l'imposition d'un rythme scénique. Dans la perspective O'Neillienne, les spectateurs doivent comprendre que le tempo s'accélère à mesure que Jones se rapproche de ses derniers moments[21]. A cet égard, l'utilisation des tams-tams illustre un écart manifeste par rapport à l'usage de la musique dans les mélodrames, où un coloriage sonore servait fréquemment à marquer les moments émotionnellement intenses. Sur ce plan, O'Neill traçait également de nouvelles voies, qui impliquaient un pari sur la capacité du public à

effectuer un véritable travail de spectateur, en se confrontant à des réalisations scéniques hors-normes.

Le foisonnement d'innovations pourrait donner à croire qu'O'Neill bouleversait radicalement l'esthétique théâtrale de l'époque, en empruntant des chemins totalement inconnus jusqu'alors. C'est grandement le cas, mais en fait, la nouveauté semble résulter de la conjugaison de techniques matérielles connues - mises totalement au service de l'œuvre - et d'une approche expressionniste, ce qui donne à *The Emperor Jones* sa tonalité particulière[22].

Outre les aspects esthétiques évoqués précédemment, en s'appuyant sur une conception du théâtre qui implique la participation créatrice de toute une équipe, O'Neill présupposait que le public et la critique pourraient s'engager dans cette aventure. L'accueil favorable que reçut *The Emperor Jones* montra qu'il ne s'était guère trompé[23].

En résumé, le caractère novateur de la démarche du jeune dramaturge se cristallise dans la convergence de plusieurs essais, et s'affirme dans la définition d'une nouvelle théâtralité. Sur ce plan, *The Emperor Jones* s'impose comme un œuvre marquante dans l'histoire du théâtre américain:

> Moreover, the technical excitement of the play, with its drums, its sustained monologue, its rapidly shifting settings framed into a single desperate action were almost blinding in their virtuosity and in their assurance of important theatrical things to come. Not only the literate American drama, but the American theatre came of age with this play.
> (Bogard, 1988)

Il serait inexact de considérer que ce coup d'essai fut un premier coup de maître, car la découverte de l'originalité O'Neillienne s'était produite lorsque des amateurs de théâtre réunis à Provincetown avaient lu le script de *Bound East for Cardiff*, puis l'avaient représenté à New York en 1920. En revanche, sur le plan de la recherche esthétique, *The Emperor Jones* constitue indéniablement une étape importante dans l'évolution des approches de la scène aux Etats-Unis[24]. Cette œuvre constituait effectivement la mise à l'essai d'une conception dramaturgique qui, tout en s'appuyant sur les sources classiques de la tragédie, s'ancrait dans la réalité états-unienne. Paradoxalement, O'Neill mettait en scène une figure de l'étranger dans le sens où, en Amérique, Jones avait le choix entre un empire de pacotille ou la prison comme lieu d'épanouissement personnel. A travers la chute tragique

d'un individu, représentée en ayant recours à des techniques très innovantes, O'Neill revenait indirectement sur une histoire collective douloureuse[25].

Face aux objectifs de renouvellement qu'O'Neill s'était assignés, concernant tant l'identité américaine de ses œuvres que sa rupture avec les formes obsolètes d'un théâtre de divertissement, le jeune dramaturge mena un véritable travail de réflexion.
En tant qu'essai réussi, *The Emperor Jones* n'a donc rien de la génération spontanée d'un génie créateur[26] ; il résultait, à l'inverse, d'un effort de recherche individuel, qui présupposait un travail collaboratif ultérieur.

> More important in considering the development of O'Neill's work is that *The Emperor Jones*, while it confirmed O'Neill's direction and justified his dedication, set him on a path that at its farthest end was to prove artistically perilous. For with the play, O'Neill accepted the dicta of American Art Theatre movement and began to write plays that moved far from his realistic style. He became a writer for whom "experiment" was expected, and one who would sometimes put the dictates of style over the development of theme and character. (Bogard, 135)

Travis Bogard aborde une question essentielle de l'écriture O'Neillienne, qu'il faut peut-être relier au statut de créateur du jeune dramaturge. Il est vrai que son désir de rupture avec le théâtre du dix-neuvième siècle engagea quelquefois O'Neill dans de véritables impasses ; la mise à l'essai d'écritures alternatives, à chaque fois justifiées par l'établissement d'une nouvelle approche dramaturgique en phase avec les sujets abordés, le contraignit à redéfinir le champ des possibles sur le plateau, en questionnant à la fois l'espace et la manière dont l'acteur devait s'y produire. A cet égard, il ne s'agissait pas uniquement pour lui de rompre avec une théâtralité antérieure, ou même d'affirmer un style personnel. Plus fondamentalement, il s'efforçait d'inventer - tant sur un plan thématique que technique - des formes théâtrales qui pussent correspondre aux réalités contemporaines.

C'est pourquoi, loin d'être une malédiction contingente, la mise à l'essai d'écritures théâtrales inédites s'avère une condition nécessaire mais non suffisante – Travis Bogard a raison sur ce point - pour qu'un grand créateur produise des œuvres d'exception et définisse, finalement, une théâtralité postérieure. Ce fut le cas pour *The Emperor Jones* ; des mises à l'essai multiples permirent en effet à O'Neill d'établir une théâtralité

contemporaine susceptible de passer le cap de l'éphémère, et de compter au nombre des théâtralités postérieures qui, longtemps après la première représentation, continuent à interagir avec des publics vivant dans des mondes métamorphosés.

BIBLIOGRAPHIE :

BANU, Georges. *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon.* Paris : Gallimard, 1993,

BERLIN, Normand. *O'Neill's Shakespeare.* Ann Arbor: The University of Michigan Press; 1993.

BLACK, Stephen A. *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy.* New Haven: Yale University Press, 1999

BOGART, Travis. *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill.* Rev. ed. New York: Oxford UP; 1988

BRYER, JACKSON R., ed. ALVAREZ Ruth M., ed. *'The Theatre We Worked For': The Letters of Eugene O'Neill to Kenneth Macgowan.* New Haven: Yale UP; 1982

BRIETZKE, Zander. *The Aesthetics of Failure.* Jefferson: Mac Farland, 2001

BURNS, Elisabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life.* New York: Harper and Row, 1972.

Cargill, Oscar; Fagin, N. Bryllion; Fisher, Willian J. eds. *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism.* New York: New York UP; 1961

ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama.* New York :Hill and Wang, 1976

ESTRIN, Mark W. ed. *Conversations with Eugene O'Neill.* Jackson: UP of Mississipi; 1990

Londré, Felicia Hardison, Watermeier, Daniel. *The History of North American Theater.* New York: Continuum, 2000

SHEAFFER, Louis. *O'Neill: Son and Playwright.* 1968. Boston: Little, Brown; 1990

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II.* Paris: Belin, 1996

Notes :

[1] Citons par exemple, *Bread and Butter, Recklessness, A Wife for a Life.*

[2] "But happiness is a word. What does it mean? Exaltation, an intensified feeling of the significant worth of man's being and becoming? Well, if it means that-and not a mere smirking contentment with one's lot-I know that there is more of it in one real tragedy than in all the happy ending plays ever written. It is a present-day judgment to think of tragedy as

unhappy. The Greeks and the Elisabethans knew better. They felt the tremendous lift to it. It roused them spiritually to a deeper understanding of life. Through it they found release from the petty considerations of every day existence. They saw their lives ennobled by it." Bogard, Travis, and Jackson R. Bryer eds. *Selected Letters of Eugene O'Neill.* (letter 135 to Malcolm Mollan) New Haven: Yale UP, 1988, 159.

[3] "Au reste, il est difficile de comprendre la production du texte de théâtre sans prendre en compte le fait capital que le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d'une théâtralité antérieure ; on n'écrit pas pour le théâtre sans rien savoir du théâtre. On écrit pour, avec ou contre un code théâtral préexistant. D'une certaine façon, la « représentation », au sens le plus large du mot, préexiste au texte ; l'écrivain de théâtre, même quand il n'est pas lui-même pris dans la production théâtrale, n'écrit pas sans la perspective immédiate de l'objet théâtre : la forme de la scène, le style des comédiens, leur diction, le type de costumes, le type d'histoire que raconte le théâtre qu'il connaît, autant d'éléments qui engagent l'écrivain dans un certain mode d'écriture. » (Ubersfeld, 14).

[4] "Each of these production elements are also, to a striking degree, composed of material "that we have seen before," and the memory of that recycled material as it moves through new and different productions contributes in no small measure to the richness and density of the operations of theatre in general as a site of memory, both personal and cultural." Carlson, Marvin. *The Haunted Stage; Theatre as Memory Machine.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003, 4. Carlson insiste ici sur l'effet mémoire, afin de montrer comment le spectateur retrouve des échos des mises en scènes passées dans les nouvelles propositions qui lui sont faites, ce qui ajoute à son plaisir de spectateur. Dans le cas d'une approche novatrice de la scène, comme ce fut le cas pour *The Emperor Jones*, il convient de ne pas sous-estimer l'importance des rémanences formelles presque invisibles, mais qui aident le spectateur à goûter les innovations proposées sans être totalement désarçonné par un spectacle indécryptable.

[5] On ne peut d'ailleurs que partager l'évaluation d'Emil Roy sur ce point : « *The Emperor Jones* (1920) and *The Hairy Ape* (1921-2) are Eugene O'Neill's most succesful experiments in expressionism » Roy, Emil. "Eugene O'Neill's *Emperor Jones* and *The Hairy Ape* as Mirror Plays." *The Critical Response to Eugene O'Neill.* Ed. John H. Houchin. Westport, CT.: Greenwood Press; 1993, 44.

[6] Johan Callens, "Black is white, I yells it out louder'n deir loudest": Unraveling The Wooster Group's *The Emperor Jones.*" *EONR* 26, 2004, 43.
[7] Saiz, Peter R. "The Colonial Story in *The Emperor Jones.*" *EONR* 17.1-2 (1993): 34.
[8] O'Neill avait déjà mis en scène des personnages noirs, et dans un cas, avait même consacré une pièce en un acte - *The Dreamy Kid* - à un jeune gangster noir poursuivi par la police, qui se rend chez sa grand-mère à l'agonie, plutôt que de s'enfuir.
[9] Les effets ne se firent pas attendre, comme le souligne fort justement Travis Bogard: "In his turn, he had made the Provincetown Players the most famous small group in the country. The huge success of *The Emperor Jones* saw to that". Bogard, introductory essay, (Bryer, 18).
[10] L'immense succès remporté par Charles Gilpin ne fit d'ailleurs que conforter le caractère socialement novateur – et selon certains, provocateur de l'œuvre.
[11] "In some respects, O'Neill does indeed utilize an internalized language of racism: on the other hand, he sympathetically and without conscious discrimination attempts to create the image of a human being, a strong and willful individual who might look "typically negroid" but is not. O'Neill tries to communicate his sense to the racist audience of the 1920s. To expect O'Neill to meet today's standards of political correctness is unreasonable. Thus I believe that O'Neill establishes Brutus Jones as a complex and exceptional man not lacking in his human fetishes and idiosyncrasies." Diya M Abdo, "*The Emperor Jones*: a Struggle for Individuality." *EONR* 24(1-2) (Spring/Fall 2000), 31.
[12] Le sous entendu du « yet », adressé au lecteur étant : « quoi que vous puissiez en penser, avec vos préjugés racistes, Jones suscite le respect ».
[13] "*The Dreamy Kid*, less commendable for its quality than for its attitude, is one of the first American plays to treat Negroes not as comical or melodramatic but as human beings, a mixture of good and bad, of strength and weakness.", (Scheaffer, 430).
[14] Pour plus d'information sur le sujet, voir : Sheaffer (35).
[15] Heywood Broun *'The Emperor Jones'* in Cargill (146).
[16] Dont son père était l'un des plus illustres représentants.
[17] Robert Edmund Jones avait été influencé lors de son séjour en Europe par les théories d'Appia, ce qui semble perceptible dans la définition théâtrale O'Neillienne qui se dessine en creux, notamment dans les didascalies.

[18] "As a matter of fact, the setting of the play on the little stage is fine and imaginative and the lighting effects uncommonly beautiful. There is nothing for complaint but the delays." Heywood Broun *'The Emperor Jones'* in Cargill, (146).

[19] Törnqvist, Egil. "To Speak the Unspoken: Audible Thinking in O'Neill's Plays." *EONR*. 1992 Spring; 16(1): 56.

[20] "*The Emperor Jones* was a first attempt at externalizing an inner belief, but it provided only the information that man had inner fears important to himself. In *Strange Interlude* the characters verbalize their fears and their attitudes, but this is primarily helpful to the audience in allowing them to understand what had motivated certain actions." Schwerdt, Lisa M. "Blueprint for the Future: *The Emperor Jones.*" *Critical Essays on Eugene O'Neill.* Ed. James J. Martine. Boston: Hall, 1984. 74.

[21] Comme l'avait indirectement annoncé Smithers : (*Jones starts at the sound. A strange look of apprehension creeps into his face for a moment as he listens. Then he asks, with an attempt to regain his most casual manner*) "What's dat drum beatin' fo'?

Smithers. (*with a mean grin*) For you. That means the bleedin' ceremony 'as started. I've 'eard it before and I knows.

Jones. Cer'mony ? What cer'mony ?

Smithers. The black is 'olding a bloody meetin', 'avin' a war dance, gettin' their courage worked up b'fore they starts after you." Eugene O'Neill, *The Emperor Jones*, 184.

[22] Richesse que Felicia Londré a mise en avant, sachant qu'elle ne se réduit pas à une opposition entre réalisme et expressionisme: "The juxtaposition of psychologically-based realistic acting with highly stylized sound and visual design is both a challenge and a strength of *The Emperor Jones.* Londré, Felicia Hardison. "Dramatic Tension Between Expressionistic Design and Naturalistic Acting in *The Emperor Jones.*"" *Eugene O'Neill in China.* ed. Liu, Haiping, and Lowell Swortzell. New York: Greenwood Press; 1992. 184.

[23]Steve Black a parfaitement résumé l'accueil favorable de la critique : "Conservative critics had a reservation or two about what they called « a trick » in the accelerating drumbeats that accompanied the action – as if music were not a legitimate dramatic idea. But nearly all reviews were entirely favorable".(Black, 266).

[24] Il ne s'agit pas uniquement de la réception publique – critique et public – mais aussi du dramaturge par rapport à son travail d'écriture, comme en

témoigne l'analyse d'O'Neill à propos d'une demande de réécriture du *Comte de Monte Cristo*, pièce phare qui avait porté la carrière de son père : "If I could say to myself: Throw everything overboard-all precedent, all existing dogmas of what is practicable and what is not in the theatre of today, all well-regulated ideas of what a play is or isn't, etc. Create your own form just as you did in *The Emperor Jones*. Rely and demand, as you did in that play, a new ingenuity and creative collaboration on the part of the producer-a new system of staging of extreme simplicity and flexibility which, combined with art in the lighting, will permit of many scenes and instantaneous changes, a combination of the scope of the movies with all that is best of the spoken drama." Bogard, Travis, ed.; Bryer, Jackson R. ed. *Selected Letters of Eugene O'Neill.* New Haven: Yale UP; 1988. N ° 115. 142.

[25] Sous forme d'un arrière-plan qui pourrait rappeler celui de la guerre civile dans *Mourning Becomes Electra.*

[26] On notera à cet égard que la réflexion ne s'arrêta pas avec la mise en scène de la pièce. « In the 1924 edition of the play, O'Neill decided to cut Smithers' last fines. The main reason may have been that they sounded overdidactic; yet it is interesting to note that, whereas the ending of the first version emphasized the blind arrogance of the white world and its inability to acknowledge the relevance of the black discourse, the new version moves closer to the "white" individualistic ethos by emphasizing the other aspect of the opposition, namely Jones's tragic greatness, since the curtain line becomes Smithers' epitaph for Jones: "Silver bullets! Gawd blimey, but yer died in the 'eighth o' style, any'ow!" Gabriel Poole, "Blastered Niggers!": *The Emperor Jones* and Modernism's Encounter with Africa. *EONR* 18-1-2, (Spring/Fall 1994), 34.

L'essai politique de Brian Friel dans *The Freedom of the City* (1973).

Virginie Roche-Tiengo, Prag, Paris13.

Montaigne conçoit ses essais comme une « marqueterie mal jointe » et revendique leur désordre comme gage de sa liberté. Friel reprend le concept de liberté et de dignité humaine dans *The Freedom of the City* en 1973 en l'associant à une dénonciation du colonialisme. Cette dénonciation fait écho à celle de Montaigne qui dans son essai intitulé *Des Cannibales* démontre que les barbares ne sont pas ceux que l'on croit, en l'occurrence, les amérindiens. « Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie ». *The Freedom of the City* est le premier essai politique de Brian Friel. Cet essai au sens d'expérimentation théâtrale, de prise de risque est une tentative de transcrire la réalité, un fait réel en se plaçant à une certaine distance temporelle. *The Freedom of the City* est liée aux événements du dimanche 30 janvier 1972 mais l'action se déroule le 10 février 1970.

Basée en partie sur la manifestation organisée par Ivan Cooper et Bernadette Devlin pour les droits civiques en Irlande du Nord, à Derry, le dimanche 30 janvier 1972 qui s'est terminée en bain de sang avec la mort de 13 manifestants, la pièce de Brian Friel, *The Freedom of the City* est une réécriture politique et sociale des Troubles, et de l'enquête menée par Lord Widgery mais aussi la transcription dramaturgique d'un traumatisme sans guérison possible car la justice a été bafouée, les coupables innocentés et les victimes déclarées coupables. Brian Friel était présent à la manifestation. En 1982, lors d'un entretien avec Fintan O'Toole, Friel revient sur cet épisode :

> ... it was a very emotive time. It was really a shattering experience that the British army, this disciplined instrument, would go in as they did that time and shoot thirteen people. To be there on that occasion and – I didn't actually see people get shot – but I mean, to have to throw yourself on the ground because people are firing at you is a very terrifying experience. Then the whole cover-up afterwards was shattering too. We still have some kind of belief that the law is above reproach. (Murray, 110)

« Bloody Sunday » est un événement qui a marqué et choqué toute l'Irlande et qui représente de façon archétypale l'oppression coloniale et cette unité perdue entre les deux communautés.

L'opposition et la division Eire / Ulster ne jouent aucun rôle significatif dans les premières pièces de Friel, alors que *The Freedom of The City* marque un tournant dans la prise de conscience par Friel de l'importance du langage comme arme politique, de l'illusion associée au mythe et de l'histoire face à la politique et à l'oppression coloniale. « *The Freedom of the City* is the first piece of writing that explicitly articulates Friel's sense of colonial oppression» (Mc Grath, 1). L'essai politique conduit le dramaturge à un questionnement sur son rôle social et politique en période de crise.

> (…) the play raises the old problem of writing about events which are still happening (...)one of the problems with that play was that the experience of Bloody Sunday wasn't adequately distilled in me. (Murray, 57)

Cet essai de Friel au sens de réflexion personnelle traitant un sujet d'intérêt général sans prétendre l'épuiser ni arriver à des conclusions fermes et définitives a été perçu par le public comme un message de propagande. La première de *The Freedom of the City* eut lieu à Dublin à l'Abbey Theatre le 20 février 1973 puis à Londres le 27 Février 1973 au Royal Court Theatre. Les critiques londoniens ont qualifié la pièce de partisane. A Chicago et à New York les représentations furent écourtées. La réception de *The Freedom of the City* a été plus que mitigée en 1973 mais en 2005 au Finsborough Theatre de Londres, après la pièce de Richard Norton-Taylor *Bloody Sunday – Scenes from Saville*, *The Freedom of the City* a reçu de nombreuses critiques très positives et un succès tardif après la réouverture de l'enquête sur *Bloody Sunday*, *The Saville Inquiry* par Tony Blair.

The Freedom of the City est une pièce où le concept d'oppression coloniale est lié à une schizophrénie dans la représentation scénique des personnages. D'un côté, Lily, Skinner et Michael, les trois victimes, cadavres sans voix puis personnages d'outre-tombe et de l'autre les voix des personnages au titre générique qui émettent des discours institutionnels. Nous verrons en un premier temps dans quelle mesure dans ce premier essai politique de Friel, essai au sens d'éclairage subjectif et de tentative inaboutie, Lily, Skinner et Michael sont assassinés par les balles des militaires britanniques ainsi que par les discours du pouvoir et de la presse et deviennent des victimes du langage

politique. Puis nous nous attacherons au langage des victimes. Nous verrons comment les discours du juge, du prêtre, des journalistes, du chanteur des rues et du sociologue se juxtaposent aux dialogues et au langage de Lily, Skinner et Michael. Ces derniers ont enfin la parole. Mais le langage des victimes est ancré dans le présent et oscille entre la non-reconnaissance de sa présence par la classe dominante et la mort.

Les victimes du langage politique et social :

Entrés par erreur dans la mairie de Derry pour fuir les bombes lacrymogènes lancées par les militaires britanniques, Lily, Skinner et Michael deviennent les victimes du langage et des discours institutionnels tout comme Leif, le squelette dans *Volunteers*. Cette pièce écrite par Friel en 1979 met en scène des membres de l'IRA qui creusent dans les méandres obscurs d'un site archéologique et dans leur psyché.

> Keeney : Maybe he (Leif) was a casualty of language. Damnit, George, which of us here isn't? But we're still left with the problem: Was Hamlet really mad?
> Pyne: (*Entering*) Are you playing or are you not?
> Keeney: I'm always playing. Right, George? No, George and I were considering the hazards of language. (*Volunteers*, p.28)

Faisant écho au poème de Seamus Heaney, *Casualty* (1972) qui donne la parole à une victime de Bloody Sunday, Friel fait de Lily, Skinner et Michael des victimes du discours du juge. Ce discours s'inspire du rapport Widgery qui est issu de l'enquête officielle menée après le dimanche sanglant « Bloody Sunday » afin de définir la cause des tirs qui firent treize victimes parmi les civils et qui disculpa les militaires britanniques de toute responsabilité dans le drame. Friel place le spectateur dans une double position. Il est entraîné dans la manifestation par ses sens tant auditifs que visuels. Il fait partie du chaos car il est abasourdi par les effets sonores de la pièce, le bruit des tanks, les rafales de fusils automatiques. *The air is filled with a fifteen second burst of automatic fire.*(Brian Friel, 1984, 169). Il est saisi par la vision de la mort. *Three bodies lie grotesquely across the front of the stage.* (Brian Friel, 1984, 107). Mais le spectateur est aussi poussé par les discours institutionnels à prendre ses distances par rapport à la scène du drame. Il est happé par l'antagonisme qui naît entre la sauvage réalité des corps sans vie et l'analyse du pouvoir.

Le juge, figure archétypale du pouvoir en Irlande du Nord, interroge des témoins et se propose d'en tirer des conclusions. La pièce s'ouvre sur

l'énonciation des noms des trois victimes, Michael Joseph Hegarty, Elizabeth Doherty, Adrian Casimir Fitzgerald. Le discours du juge est mortifère et subjectif. Les victimes sont mises en accusation et non les militaires britanniques, qui eux resteront anonymes. « Judge : I should explain that I have permitted soldiers to give evidence under pseudonym so that they may not expose themselves to the dangers of reprisal. » (Brian Friel, 1984, 109). La culpabilité des victimes est pour le Juge certaine et son enquête s'acharnera à le prouver. A travers les témoignages qu'il recueille, il tente de démontrer que les trois victimes étaient armées. Il interroge d'abord un policier puis le médecin légiste. Skinner, Lily et Michael sont les victimes d'un discours qui se veut objectif et qui refuse d'émettre un jugement moral ou de donner une explication socio-économique à la manifestation et à son dénouement tragique.

> JUDGE : We are not conducting a political survey, Constable. (Friel, 1984, 108) /.../
> Our only function is to form an objective view of the events which occurred in the city of Londonderry, Northern Ireland, on the tenth day of February 1970, when after a civil rights meeting British troops open fire and three civilians lost their lives. It is essentially a fact-finding exercise...it must be understood that it is none of our function to make moral judgements /.../. (Friel, 1984, 109)

La question essentielle qui revient dans le rapport Widgery est celle de savoir qui a tiré en premier, l'armée ou les civils qui deviennent alors des hooligans ou des membres de l'IRA, autrement dit, des terroristes, des barbares au sens grec de non- appartenance à la cité, des non citoyens.

> The *Widgery Report* could be said to be obsessed by hooligans, even though it never established whether any of the slain were hooligans, let alone gunmen. By creating the aura of hooliganism and insinuating IRA involvement both in the events of the years immediately preceding Bloody Sunday and during the incident itself, Widgery rhetorically justified the military response where he could not justify it with concrete evidence. (Mc Grath, 106)

Pour F.C. McGrath, le rapport Widgery n'est pas seulement présent dans le discours du juge mais aussi dans la structure même de la pièce et le choix des personnages qui se divisent en six groupes.

> As Widgery points out, the 114 witnesses fell into six main groups : priests, other Londonderry citizens, press and media personnel, military,

> police, and medical and forensic experts. Friel's public discourses represent five of these groups or perhaps all six if you allow that the balladeer and his entourage represent sentiments of the Derry citizenry. Another possible reading is to say that Friel let the three victims in the Guildhall speak for the view of the Derry citizens, who in the *Widgery Report* testified overwhelmingly that the Bloody Sunday victims were unarmed and that the military initiated the gunfire. ((Mc Grath, 106)

Richard Pine reprend l'idée que *The Freedom of The City* est écrit en réponse au *Widgery Report*. « *The Freedom of the City*, like Kinsella's "Butcher's Dozen", was "not written in response to the shooting of the thirteen dead in Derry", but " in response to the Report of the Widgery Tribunal". ...The Widgery Report enables Friel to subvert an unjust text in order to make a statement about the nature of truth. » (Pine, 134-135)

Sans cette quête de la vérité, il ne reste plus aux vivants que la mémoire des blessures pour reprendre le poète Thomas Kinsella « The memory of wounds...even the dead will not be safe from the enemy if he wins. » (*Butcher's Dozen*). Le colonialisme transforme alors le colonisateur en bête et en barbare. Pour Aimé Césaire « La colonisation, je le répète, déshumanise l'homme même le plus civilisé ; [...] l'action coloniale, l'entreprise coloniale, la conquête coloniale, fondée sur le mépris de l'homme (indigène) et justifiée par ce mépris, tend inévitablement à modifier celui qui l'entreprend ; [...] le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre la bête, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même en bête. » (*Discours sur le colonialisme*, 1950).

A travers le discours du juge, Lily, Skinner et Michael sont condamnés et définis comme terroristes barbares, des bêtes sanguinaires avant qu'aucune preuve tangible ne prouve qu'ils aient été armés. Mais malgré sa sympathie évidente pour les trois victimes, Friel ne retranscrit pas uniquement le discours du juge, symbole du pouvoir et de l'oppression des catholiques en Irlande du Nord mais aussi le discours partisan du prêtre catholique, afin de mettre en valeur les distorsions de tout discours sectaire qui se croit détenteur d'une vérité absolue.

> Friel's tough-minded sympathy (for his three victims) is not blind to the distortions of discourse on either side nor to how the distortions on both sides contributed to the tragedy. (Mc Grath, 111)

Le prêtre fait de Lily, Michael et Skinner des martyrs et contribue à forger le climat de sectarisme et de fanatisme qui conduit au sacrifice humain.

> PRIEST: (...)They died for their beliefs. They died for their fellow citizens. (...)No sacrifice is ever in vain(...) May we be worthy of their dream, of their trust. May we have the courage to implement their noble hopes. May we have God's strength to carry on where they left off. (Friel, 1984, 125)

Ce discours est tendancieux et dangereux car il renvoie à l'esprit de sacrifice prôné par l'IRA. Ce premier sermon s'oppose à celui que le prêtre va donner dans la même journée qui, quant à lui, porte la trace d'une volonté hiérarchique de manipuler politiquement les fidèles. Lily, Skinner et Michael ne sont plus des martyrs mais des victimes de l'IRA, qui ont été manipulées par cette organisation.

> Who are they, these evil people? I will speak and I will speak plainly. They have many titles and they have many banners, but they have one purpose and one purpose only – to deliver this Christian country into the dark dungeons of Godless communism. (Friel, 1984, 156)

Le discours des médias à travers le commentaire du journaliste O'Kelly rejoint celui de l'Eglise, des politiques et du pouvoir. O'Kelly, le commentateur de RTE, (Radio Telefis Eireann) la chaîne nationale de l'Eire, fait part de cinquante personnes armées ayant pris possession de l'Hôtel de ville.

> O'Kelly : I am standing on the walls overlooking Guildhall Square in Derry...There are no reports of serious casualties but unconfirmed reports are coming in that a group of about fifty armed gunmen have taken possession of the Guildhall here below me and have barricaded themselves in. If the reports are accurate, and if the Guildhall, regarded by the minority as a symbol of Unionist domination, has fallen into the hands of the terrorists, both the security forces and the Stormont government will be acutely embarrassed (...) already small groups are gathering at street corners within the ghetto area to celebrate, as one of them put it to me, 'the fall of the Bastille' /.../.(Friel, 1984, 118)

En affirmant que les assaillants de l'Hôtel de ville sont armés, que ce sont des terroristes, il est lui aussi responsable de la fin tragique de Lily, Skinner et Michael et ceci à travers un discours qui ne repose sur aucun fait réel et précis mais sur des suggestions (« If the reports are accurate... »).

Un autre discours, celui du chanteur de ballades pro-républicaines, est lui aussi sectaire et dangereux. Pour lui, ils n'étaient pas trois mais cent héros à prendre possession de l'Hôtel de ville de Derry.

> BALLADEER : A hundred Irish heroes one February day
> Took over Derry's Guildhall, beside old Derry's quay.
> They defied the British army, they defied the RUC.
> They showed the crumbling empire what good Irishmen could be. (Friel, 1984, 118)

La deuxième apparition du chanteur de ballades irlandaises à l'acte II est suivie par le discours du juge, montrant ainsi les deux extrémités du spectre politique sectaire et fanatique d'Irlande du Nord et permettant à Friel de se placer au-dessus des querelles partisanes pour analyser plus en profondeur les dérives de tout discours qui naît trop vite d'événements tragiques.

> BALLADEER : In Guildhall Square one sunny evening three Derry volunteers were shot.
> Two were but lads and one a mother; the Saxon bullet was their lot.
> They took a stand against oppression, they wanted Mother Ireland free.
> Their blood now stains the Guildhall pavements; a cross stands there for all to see. (Friel, 1984, 148)

Le chanteur de ballades use des métaphores élimées du mouvement nationaliste irlandais, la personnification de l'Irlande en femme et en mère, en Cathleen ni Houlihan. Les trois victimes deviennent des volontaires (« volunteers ») à la cause nationaliste, des volontaires au sacrifice et au martyre.

Le dernier intervenant qui fait de Lily, Skinner et Michael des victimes du langage est le sociologue, le professeur Dodds. Friel s'est inspiré d'Oscar Lewis, cet anthropologue et sociologue américain, afin d'écrire les trois monologues de Dodds, et plus spécifiquement de son livre, *La Vida : A Puerto Rican Family in the Culture of Poverty – San Juan and New York*. Friel déclare lors d'un entretien avec Eavan Boland en 1973, que *The Freedom of the City* est une pièce sur la pauvreté : « This is a play which is about poverty »[1]. Dodds donne aux événements la perspective sociologique que le juge refusait de prendre en considération.

> (...) Dodds's lectures constitute the only public discourse in the play that focuses primarily on poverty and, as a Brechtian alienation device, they raise

the issue in its relation to the march in the minds of the audience. (McGrath, 116)

Le discours de Dodds, bien que générique, s'applique à la vie et au tragique destin de Skinner, Michael et Lily. Victimes d'un système social et politique qui ne leur donne pas la parole mais leur impose le langage de l'oppression, ils sont condamnés dès leur naissance.

A travers le discours de Dodds, Friel reprend l'idée de transmission de la pauvreté, le point de vue tant social que psychologique de Lewis dans *La Vida*, mais aussi à travers le personnage de Lily, mère de onze enfants qui sont condamnés à sombrer dans la misère après le décès tragique de celle-ci. Lewis définit ainsi la culture de la pauvreté :

> Once the culture of poverty comes into existence it tends to perpetuate itself from generation to generation because of its effect on the children. (Pine, 136)

Mais Dodds ajoute que cette culture de la pauvreté est l'unique moyen de faire face au désespoir. Le discours de Dodds, inspiré de celui d'Oscar Lewis, est encore lié à Lily et plus précisément à son monologue intérieur post-mortem, où elle se décrit mourant de désespoir et de chagrin. Pour Lewis, les êtres humains qui sont victimes de la pauvreté vivent dans le présent. Ils n'ont pas d'avenir si ce n'est la certitude qu'ils vont mourir.

> Dodds :(...) And of course the economic environment conditions the psychological and social man so that he constantly feels inferior,(...), helpless, dependent. (...) he is present-time orientated and seldom defers gratification, never plans for a future, and endures the here and now with resignation and frustration. (Friel, 1984,133)

Skinner est celui qui illustre le mieux dans *The Freedom of the City* cette idée que les victimes de la pauvreté vivent dans le présent. Skinner vit dans la rue et chaque jour est un combat dont il ne sait s'il en sortira vainqueur, alors il profite de chaque occasion qui lui est donnée. Lorsqu'il entre par inadvertance dans l'Hôtel de ville de Derry, il prend possession des lieux. Il s'assied au bureau du maire, passe des coups de fil pour faire des paris, et il se sert à boire. Le discours de Dodds illustre tout le comportement de Skinner mais aussi celui de Lily dans l'Hôtel de ville.

> (...) Present-orientated living, for example, may sharpen one's attitude for spontaneity and for excitement, for the appreciation of the sensual, for the indulgence of impulse(...)So that to live in the culture of poverty is, in a

> sense, to live with the reality of the moment– in other words to practice a sort of existentialism. (Friel, 1984, 135)

Les personnes victimes de la pauvreté ne peuvent atteindre la liberté qu'à travers la dérision du discours institutionnel, colonialiste et assujettissant et la création d'un nouveau langage que nous qualifierons de langage des victimes et que nous traiterons de façon plus approfondie en deuxième partie. Dodds émet cette idée de dérision et de cynisme lors de son premier discours.

> Dodds : People with a culture of poverty (…) share a critical attitude to many of the values and institutions of the dominant class; they share a suspicion of government, a detestation of the police, and very often a cynicism to the church. (Friel, 1984, 111)

Ce discours s'applique à Skinner et Lily, qui rejettent toutes les institutions et les valeurs de la classe dominante avec l'acte hautement symbolique de Skinner qui plante une épée dans le tableau représentant un dignitaire de Derry, personnage archétypal du pouvoir que Skinner tente de défier. Skinner est celui qui a la plus grande conscience de sa position sociale : « Skinner : It's about us –the poor –the majority –stirring in our sleep. » (Friel, 1984, 154). Lily, Skinner et Michael sont écrasés par les discours du juge, du prêtre, du chanteur des rues, de la presse et du sociologue Dodds. Anéantis et assujettis socialement, économiquement, culturellement, politiquement et au point de vue religieux, ils sont que rarement écoutés et entendus dans la société irlandaise. Mais Friel leur donne liberté et parole et nous révèle ainsi le langage des victimes.

Le langage des victimes :

Friel s'est inspiré de *La Vida* de Lewis ainsi que du *Widgery Report* pour construire et structurer *The Freedom of the City*. Il donne la parole aux plus pauvres, aux victimes du capitalisme et du colonialisme comme l'avait fait Lewis dans son livre *La Vida : A Puerto Rican Family in the Culture of Poverty – San Juan and New York*. Ce dernier y a retranscrit les entretiens qu'il avait eus avec les membres d'une famille portoricaine indigente et y a ajouté une introduction théorique.

> Lewis says : I have tried to give a voice to people who are rarely heard, and to provide the reader with an inside view of a style of life which is common in many of the deprived and marginal groups in our society but

> which is largely unknown, ignored and inaccessible to most middle-class readers. (...) (1966, xii) (Mc Grath, 114)

Les discours du juge, du prêtre, de la presse, du chanteur des rues et du sociologue se juxtaposent aux dialogues et au langage de Lily, Skinner et Michael. Ces derniers ont enfin la parole. Le langage des victimes est ancré dans le présent sinon il est eschatologique.

> Dodds : (...)They have, in fact, no future. They have only today. And if they fail to cope with today, the only certainty they have is death. (Friel, 1984, 149-150)

Lily, Michael et Skinner, tout comme Frank et Grace dans *Faith Healer*, ou Molly dans *Molly Sweeney*, nous parlent d'outre-tombe. Ils nous offrent trois conceptions différentes de la réalité. Ils interprètent différemment leur mort. Ils ont enfin la parole mais cette parole n'est possible qu'à travers la création post-moderniste de monologues intérieurs qui naissent après la mort, de ce silence mystérieux et éternel. « Like Joyce's *Ulysses*, *The Freedom of the City* represents (...) modernist and postmodernist epistemologies in its structures and techniques.» (Mc Grath, 121).

Nous avons accès aux dernières pensées de Michael, Lily et Skinner avant leur plongeon dans le Styx, que l'on qualifiera de monologues des morts. Le langage des victimes est le langage des morts dans *The Freedom of the City*. Friel transcende les limites du texte et de la réalité pour enfin donner la parole à ses trois personnages. Les spectateurs ne se trouvent plus face à des personnages mais à des esprits sans corps qui parlent calmement sans émotion : « When MICHAEL, LILY, and SKINNER *speak, they speak calmly, without emotion, in neutral accent.* » (Friel, 1984, 149). Friel démontre que le langage de l'opprimé, du colonisé est toujours lié au silence de la mort. Car coloniser un peuple, c'est aussi détruire son langage. Nous sommes dans une situation d'énonciation où le théâtre arrive à faire parler les morts. Les trois monologues d'outre-tombe s'enchaînent après le discours du juge. Michael prend le premier la parole.

> Michael : (...) the Guildhall exploded and I knew a terrible mistake had been made. And I became agitated, not because I was dying, but that this terrible mistake be recognized and acknowledged. My mouth kept trying to form the word mistake –mistake – mistake. And that is how I die – in disbelief, in astonishment, in shock. It was a foolish way for a man to die. (Friel, 1984, 149-150)

Le langage de Michael est celui d'une victime qui n'a rien compris aux processus de décolonisation. Michael ne peut croire à son destin, à la mort qui se dresse devant lui. Bien qu'au chômage, il était le seul des trois qui croyait avoir un avenir en Irlande du Nord. Inspiré par Gandhi, il croit au concept de non-violence pour résoudre les problèmes en Irlande du Nord. Il manifeste contre l'injustice sociale et pour une équité politique tout en aspirant à faire partie de la bourgeoisie et en respectant l'ordre établi au contraire de Skinner.

> Michael : (...) I marched three miles today and I attended a peaceful meeting today because every man's entitled to justice and fair play and that's what I'm campaigning for. (Friel, 1984,150)

Michael est broyé par le système. Avec ironie, Friel utilise les réflexions d'outre-tombe de Michael et ses conceptions pacifistes pour nous renvoyer au discours antithétique du juge qui en fait un terroriste armé. Skinner, quant à lui, a une tout autre conception de la société et de la vie. Pour lui l'avenir n'existe pas. Il n'a pas de famille, pas de domicile fixe. Il est conscient de sa position sociale et des limites qu'elle exige. Il sait que tout se paye. Il est plein d'esprit mais aussi cynique et ironique. Il meurt comme il a vécu avec désinvolture.

> Skinner : A short time after I realized we were in the Mayor's parlour I knew that a price would be exacted. (...) I began to suspect what that price would be because the poor are always overcharged. (...) So I died, as I lived, in defensive flippancy. (Friel, 1984,150)

Michael qualifie Skinner de « hooligan ». Il ne respecte rien dans le bureau du maire. Il s'approprie le bureau, le whiskey, les cigares et le téléphone mais il meurt en comprenant que le prix à payer pour les pauvres défiant les autorités est toujours la mort. Lily, quant à elle, meurt de chagrin :

> Lily : The moment we stepped outside the front door I knew I was going to die, instinctively, the way an animal knows (...) In a way I died of grief. (Friel, 1984,150)

Mère de onze enfants, elle manifeste dans les rues de Derry, non pour les droits civils, pour des raisons politiques ou sociales, mais pour un de ses enfants qui est trisomique. Lily est une mère déchirée par la souffrance, qui ne peut rien pour son enfant. Elle représente de façon métonymique l'Irlande divisée, qui n'arrive pas à guérir son corps gangrené par la violence, la haine et le sectarisme.

L'essai au sens d'épreuve, de tentative intellectuelle d'appréhension d'un traumatisme peut prendre de nombreuses formes. L'innommable qui provient des cadavres ensanglantés « *Three bodies lie grotesquely across the front of the stage* » (Friel, 1984,107) ne trouve une parole que dans l'au-delà des mots, dans un message des morts aux vivants. La représentation de *Bloody Sunday* est une marqueterie mal jointe pour reprendre Montaigne, un kaléidoscope où l'image des morts est omniprésente. La poésie avec Thomas Kinsella qui dans *Butcher's Dozen* fait parler les morts de Bloody Sunday ou Seamus Heaney avec *Casualty*, le théâtre avec Brian Friel qui dans *The Freedom of the City* fait parler les victimes sur leur passage dans l'au-delà et Frank McGuinness qui dans *The Carthaginians* met en scène sept personnages qui attendent dans un cimetière le retour des morts, le cinéma avec le film de Paul Greengrass, *Bloody Sunday*, la télévision avec le téléfilm *Sunday* de Jimmy McGovern, les chansons (avec *Sunday Bloody Sunday* de U2 et *Bloody Sunday* de John Lennon), les peintures murales à Derry avec les artistes du Bogside et les photographes entre autres participent de cette transcription de l'innommable pour transcender la violence coloniale. A travers *The Freedom of the City*, Friel prend conscience que l'esprit doit être décolonisé et ceci par une prise de conscience aiguë de l'importance du langage comme pouvoir d'assujettissement de l'autorité coloniale. Le langage des colonisés est pour Montaigne « un doux langage, qui a le son agréable, retirant aux terminaisons grecques » (*Des Cannibales* I,31.213) alors que pour Caliban, le langage du colonisateur est une malédiction.

> Caliban : You taught me language; and my profit on't
> Is, I know how to curse. The red plague rid you
> For learning me your language! (Iii.364-366)

A la question : Quoi, n'avons-nous pas vécu ? Montaigne ne réplique-t-il pas, comme en réponse au colonialisme : « Avez-vous su prendre du repos ? Vous avez plus fait que celui qui a pris des empires et des villes »[2].

Ainsi l'essai politique chez Friel dans *The Freedom of the City* relève d'une écriture théâtrale nouvelle où l'apparente faiblesse, revendiquée par l'auteur, liée au manque de prise de distance : « I wrote it out of some kind of heat and some kind of immediate passion that I would want to have quieted a bit before I did ». (Murray, 57) devient une force qui tend à ébranler les valeurs et le discours de l'autorité coloniale.

BIBLIOGRAPHIE :

-ouvrages primaires :

FRIEL Brian, *Volunteers*, Loughcrew: The Gallery Press, 1979
FRIEL Brian, « The Freedom of the City », in *Selected Plays*, London, Faber and Faber, 1984

-ouvrages secondaires :

McGRATH F.C., *Brian Friel's (Post)Colonial Drama : Language, Illusion and Politics.* New-York : Syracuse University Press, 1999.
MURRAY Christopher, ed., *Brian Friel, Essays, Diaries, Interviews : 1964-1999.* London: Faber and Faber, 1999
PINE Richard, *The Diviner, The Art of Brian Friel*, New Edition, Dublin : UCD Press, 1999

Notes :

---

[1] Paul Delaney, ed. *Brian Friel in Conversation*, p.114.
[2] Montaigne, III, 13 *De l'Espérance*.

Essai sur l'obsession dans *Sexaholics* de M. Schisgal & *thePpride* d'A. Kaye-campbell.

doctorant, ATER, Université Blaise Pascal – Clermont 2.

Faut-il céder à la tentation ? Telle serait la question à ne pas (se) poser dans *Sexaholics* de Murray Schisgal (1985) et *The Pride* d'Alexi Kaye-Campbell[1] (2008). Dans l'une et l'autre de ces pièces, tentation rime avec obsession, dans un prisme temporel et situationnel qui sert de décor à un questionnement quasi-philosophique. *Sexaholics* relate l'expérience de Tony et Juliet, deux sexoliques (néologisme pour définir une forme d'obsession sexuelle) qui tentent tant bien que mal d'affronter leur pathologie. Dans *The Pride*, deux histoires parallèles s'entremêlent : en 1958, Philip est marié à Sylvia, mais entretient une relation extraconjugale avec Oliver. En 2008, Philip et Oliver sont un couple en pleine rupture, sous les yeux de Sylvia, l'amie commune. Dans chacune des deux pièces, les personnages sont en proie à leurs démons, et tentent de contrôler leurs appétences, à la fois sexuelles et sentimentales. L'obsession est telle qu'elle devient l'enjeu principal – voire unique – du discours et du conflit. Elle se présente comme une « pensée, image, idée, doute, crainte, impulsion à caractère involontaire et angoissant, qui s'impose à tous moments à l'esprit du sujet » (CNRTL, en ligne). Les auteurs explorent aussi des thèmes annexes qui gravitent autour de cette idée d'obsession, comme le désir, la sexualité et l'identité. Tantôt corrélés, parfois opposés, tous ces concepts sont discutés de manière abstraite mais, puisqu'il s'agit de théâtre, ils sont rendus concrets par l'espace de la scène.

Il s'agira dans cette étude d'analyser comment Schisgal et Kaye-Campbell traitent et débattent respectivement de l'obsession dans leurs textes et quelles réponses ils y apportent. La forme théâtrale nous amènera ensuite à nous interroger sur la manière dont l'obsession mentale est projetée physiquement sur les corps en scène.

Le prisme du temps et de l'expérience : du déterminisme à l'existentialisme.

Dans l'entre-deux de l'avant et de l'après (comme le souligne d'ailleurs très bien le sous-titre de *Sexaholics, Before and After*), les auteurs essaient de définir et d'analyser l'intimité de ce que les personnages sont ou souhaiteraient devenir. Dans ces deux pièces en forme de diptyque, le temps est un élément fondamental du désir et de l'obsession : c'est lui qui permet de trouver le courage d'accepter ce que l'on est et/ou voudrait être. Dans *Sexaholics*, l'avant et l'après se traduisent par le passage de la prise de conscience de l'obsession sexuelle à la volonté de se soigner, et la découverte du sida fonctionne comme pivot central :

> JULIET. Aids was the end of our generation.
> TONY. 1981.
> JULIET. They say that over a million Americans, both gay and hetero, have been infected with the virus ; ten percent of that number will become victims. (Sex, p. 29)[2]

Dans *The Pride*, la pièce présente deux temporalités distinctes : 1958 et 2008. Il semble plus difficile de trouver le tournant de l'avant et de l'après, si ce n'est peut-être la libéralisation des mœurs ou l'acceptation sociale de l'homosexualité. Si *Sexaholics* est un microcosme, une expérience singulière, *The Pride* s'envisage comme un questionnement pluriel, où le particulier est une métonymie du collectif. La relation sexuelle est au cœur des deux pièces et s'envisage comme une relation à l'autre, mais aussi à soi-même :

> Tout objet de désir est aussi un sujet de désir. Au fond, la relation mise en place par le désir sexuel n'est pas une « relation entre choses », mais une « relation intersubjective. (Marzano, p. 111)

Le rapport à la sexualité ne peut pas être envisagé de manière physique uniquement mais doit prendre en compte la dimension psychologique du sujet, là où va justement se nicher l'obsession. Cette « relation intersubjective » est nécessairement modifiée par une prise de conscience : dans l'élément central qu'est le temps se trouve non pas la question de l'obsession mais sa gestion. L'acceptation d'un état pathologique est nécessaire pour faire glisser la temporalité de l'avant vers l'après, c'est-à-dire d'un comportement jugé déviant vers la résolution des conflits intérieurs par l'acceptation ou le soin. Dans *Sexaholics*, les deux protagonistes n'envisagent pas au début leur addiction au sexe comme hors norme, mais une prise de

conscience accrue de leur situation modifie la tournure de la pièce : les longs récits de leurs aventures sexuelles amènent une conclusion sans appel : Juliet finit par utiliser les expressions « addicted to sex » et « sickness » (Se, p. 24). Son objectivité s'oppose alors au déni de Tony : « Speak for yourself. I'm not in any situation » (Se, p. 24).

Ces deux personnages apparaissent comme des êtres existentialistes, qui sont maîtres non seulement de leurs actes et de leur destin, mais également des valeurs qu'ils décident d'adopter, qu'elles soient bonnes ou mauvaises. En effet, le positif de « the realization that you have choices » (Se, p. 28) prôné par Juliet, dans lequel elle fonde tous ses espoirs pour dépasser et contrôler ses envies sexuelles, vient percuter de plein fouet la négation de Tony : « I'm doing what I wanna do with my life ! It's my choice ; my choice, nobody else's » (Se, p. 24). Ce dernier est persuadé que son érotomanie est un choix personnel dont il est acteur et non passif. Ici, la dualité des deux personnages, chez qui la ressemblance apparente cache en fait un profond désaccord, est inscrite dans le degré de conscience de leur état et ses conséquences, ce qui laisse apparaître un espace de réflexion sur la façon dont chacun appréhende ses troubles et ses désirs. Jean-Paul Sartre[3] pense à ce sujet que l'homme est contraint de vivre avec les autres pour se connaître et exister mais que la vie avec les autres prive chacun de ses libertés.

Dans la seconde scène de la pièce, la dimension sexuelle est totalement évacuée. Juliet et Tony se retrouvent quelques années plus tard, et font le bilan des changements de leur vie. Si avant de se faire soigner, les deux amants parlent beaucoup de l'Autre – cet appendice de chair sexué et libidineux, on note un certain repli sur eux-mêmes. Chacun préfère parler de sa propre vie, ce qui crée parfois des conversations croisées, mais évite toute forme d'interaction. Cette dernière est d'ailleurs empêchée par les coups de téléphone incessants de Tony à sa compagne, pour lui signifier qu'il ne se passe rien, et par cette bague omniprésente que Juliet a reçue de son époux. Ces deux éléments enferment chacun des deux personnages dans sa propre sphère, les tenant à distance l'un de l'autre. Le téléphone et la bague renvoient d'ailleurs tous deux à la polysémie du terme « ring ». Ce repli sur soi explique le rapport à la sexualité qui est parfois une projection de soi sur l'autre, ou une perception de l'autre :

> La sexualité n'est jamais tranquille, linéaire, simple. L'abandon et la perte momentanée des limites du corps et des barrières entre le « je » et le « tu »

> rendent possible l'oscillation continue entre une pulsion fusionnelle et une pulsion destructrice. Désirer quelqu'un signifie toujours osciller entre la maîtrise d'autrui et la peur d'une perte, que ce soit la perte de l'autre ou encore la perte de soi-même. [...] D'où, toujours, le risque d'une aliénation : on remet, pour ainsi dire, sa liberté entre les mains d'un autre, avec le risque d'être nié et traité comme une simple chose. (Marzano, p. 113)

Évacuer la sexualité, c'est ici évacuer le rapport à l'autre et toute « relation intersubjective ». L'objectivation qui avait cours dans la première scène, comme elle est utilisée dans *The Pride*, est un élément fondamental de l'obsession, dans le sens où cette dernière ne peut s'exprimer que par la pré-existence de l'objectivation de l'autre : c'est bien par ce que l'autre représente et dégage que naît le désir, souvent non maîtrisé. La réalité physique de l'obsession ne semble qu'être la matérialisation d'un état psychique :

> Nous ne cesserons de rappeler que le corps libidinal se situe à la jonction de l'extériorité et de l'intériorité : celle-ci l'a peu à peu sculptée, c'est pourquoi elle s'y loge. (Dagonnet, p. 111)

À l'opposé de cet existentialisme comme traitement de l'obsession, le déterminisme vécu par Oliver version 2008 dans *The Pride* vient contrebalancer la première vision. Le déterminisme explique la nécessité des phénomènes par le principe de causalité en lien avec le caractère prédictif des événements. Effectivement, Oliver est dépassé par ce qui lui arrive et croit n'avoir aucun contrôle. Contrairement aux personnages de *Sexaholics*, la prise de conscience n'est pas suivie d'actes pour changer. Oliver tente d'expliquer ce qui lui arrive comme une caractéristique inhérente gravée en lui, et une propriété inaltérable de son caractère. La remise en question semble de toute manière évacuée : « Why do I have to choose ? » (Pr, p. 66)[4] finit-il par demander avec toute la fausse naïveté du personnage. Nous pouvons alors nous demander si le personnage d'Oliver est guidé par l'obsession. Nous disions en introduction que le sujet obsédé tente de lutter contre une pensée contraignante et absurde. Or, il n'est pas question d'absurdité chez lui : ses actes sont non pas réfléchis *a priori* mais *a posteriori* et trouvent tous une justification à ses yeux. Quant à la contrainte, elle n'est pour lui jamais exprimée mais se retrouve uniquement dans la relation qui le lie à Philip. L'obsession laisse place à la compulsion, « contrainte intérieure, accompagnée d'une angoisse plus ou moins consciente, qui pousse l'individu à accomplir un acte, à utiliser tel mécanisme de défense » (CNRTL, en ligne) ;

le désir prend nécessairement le dessus, le corps devenant un réceptacle dominant et incontrôlable de la pensée :

> OLIVER. There are things about myself that I don't understand. Things I want to but can't. It's as if it's something in me. Something in my DNA. [...] It's an addiction is what I'm trying to say. (Pr, p. 39)

Nommer ce qui pose problème est une étape importante, une démarche dans l'acceptation et la compréhension de son propre fonctionnement. Il faut que l'obsession fasse retour dans le discours de manière explicite pour être traitée sous la forme d'une réflexion qui dépasse le cadre de l'action dramatique. Une fois qu'elle a été diagnostiquée, l'obsession sexuelle contamine le discours, de la même façon que les maladies sexuellement transmissibles contaminent le corps. Par exemple, cette contamination apparaît comme la conséquence plus ou moins inévitable des deux sexoliques et fait retour à plusieurs reprises dans le texte. Le corps est envisagé dans la dualité de sa représentation : c'est un objet de désir, le lieu de l'épanouissement sexuel, mais c'est aussi un espace impur, comme le prouve cette diatribe de Tony et Juliet :

> TONY. [...] I'm paranoid about catching herpes simplex virus type two. I have nightmares...
> JULIET. There's no difference.
> TONY. What's no difference?
> JULIET. There's no longer a significant difference between herpes simplex virus type two and herpes simplex virus type one. [...] Virus type one was labial or lip virus, and virus type two was a genital virus. [...] As the popularity of oral sex increased in our society, the distinction between the two viruses became less and less significant. (Se, p. 22)

L'obsession semble envahir l'esprit et la chair. L'organisme est en quelque sorte soumis à un désir de répondre aux troubles sexuels dont souffrent les protagonistes des pièces. Comme si les mots ne suffisaient pas, le corps vient prendre la relève pour expliciter, montrer, confirmer les propos du texte :

> Dans la jouissance érotique, il y a un dévoilement de ses faiblesses et une ouverture à la dimension créatrice de la rencontre Dans le déploiement du corps, l'idéal du soi est mis en sourdine, le sujet oscille entre évanouissement et recomposition, abandon à la jouissance et reprise du contrôle, exclusion du jugement et de la raison et reconquête des limites du corps et des espaces psychiques. (Marzano, p. 115)

Corps en scène, corps hors scène, corps obscènes.

Les deux pièces fonctionnent assez différemment dans le traitement du corps en scène. Dans *Sexaholics*, pièce plutôt « pudique », le hors-scène est préféré dès lors qu'il s'agit d'actes sexuels. Patrice Pavis explique que « le hors-scène comprend la réalité qui se déroule et existe en dehors du champ de vision du spectateur » (Pavis, p. 163). Ainsi, au lever de rideau, les personnages n'expriment leur présence que par un échange en *voix off*, ayant lieu après l'acte sexuel :

> TONY. *(Off-stage)* Wowwwww.
> JULIET. *(Off-stage)* Wheeee.
> TONY. *(Off-stage)* That was… unbelievable.
> JULIET. *(Off-stage)* God… (Sex, p. 9)

Le renvoi de ces quelques répliques à une situation d'acte physique n'est explicité que par la didascalie indiquant la présence de vêtements sur le sol, et par l'arrivée en scène des personnages, tous deux en sous-vêtements. Patrice Pavis précise :

> Le statut du hors-scène varie selon le degré de réalité que le milieu scénique prétend avoir : dans le cas de la représentation naturaliste, le hors-scène semble exister tout autant que la scène ; il est tronqué et se laisse deviner comme prolongement de la scène. Il est donc ce qui n'est pas visible tout en l'étant. (Pavis, p. 163)

Il s'agit d'un paradoxe intéressant : la pièce cache ce qu'elle n'arrête pas de vouloir exposer. Ce qui a lieu hors-scène, au début de la pièce, tente à plusieurs reprises de se montrer en contaminant le discours d'images sexuelles explicites, sans qu'il y ait jamais de passage à l'acte sur le plateau :

> TONY. I want to be inside you.
> JULIET. I want you inside me.
> TONY. I want my lips on your areola.
> JULIET. I want to hold your penis in my hand.
> TONY. My throat is still filled with the wetness of you. (Sex, p. 11)

Le voyeurisme des spectateurs qui pourrait s'exercer dès le lever de rideau, puisque ceux-ci sont directement plongés dans l'intimité d'un couple illégitime, ne peut être assouvi. Le désir est intellectualisé, le corps virtualisé : le discours appelle à une représentation mentale des corps en action. L'univers cérébral devient alors un nouveau lieu de mise en scène, certes imaginaire et phantasmatique mais fortement présent. L'effacement physique

s'effectue en parallèle d'un retour grandissant d'un discours sur le corps au cœur du texte. La corporéité est plusieurs fois mise en danger par la virtualisation du corps dans le texte de Murray Schisgal :

> Ce changement dans nos modes de perception de l'espace aujourd'hui qui nous le fait percevoir comme espace-plan, ou encore espace-écran, va de pair avec une déréalisation et une virtualisation du réel. Or cette virtualisation du réel amène, à son tour, une virtualisation de l'espace qui perd de sa matérialité. (Hamon-Sirejols/ Surges, p. 137)

A contrario, nous passons du corps hors-scène au corps obscène avec *The Pride* qui se veut beaucoup plus explicite, aussi bien dans les dialogues que dans la mise en scène des actes sexuels, montrés sur le plateau et parfois envisagés sous une forme animale. Précisons que la pièce d'Alexi Kaye-Campbell a été créée au *Royal Court*, théâtre qui avait vu naître des créations *In-Yer-Face*, comme si cette forme de théâtre essayait de refaire surface ici[5]. La deuxième scène du premier acte nous donne à voir une scène sado-masochiste homosexuelle : Oliver, version 2008, dans le rôle d'esclave, est soumis aux ordres d'un homme dominateur, déguisé pour l'occasion en officier nazi, allant jusqu'à imiter l'accent allemand. Au niveau métadiscursif, l'acte sexuel peut se lire comme une mise en abyme du genre puisque la théâtralité est fortement présente dans les jeux sado-masochistes. A la fin du premier acte, Philip, version 1958, viole Oliver, au terme d'un virulent échange verbal. Les actes prennent la relève des mots lorsque les personnages semblent proches de l'aphasie. Ces deux scènes semblent renvoyer à « la pantomime non pervertie » définie par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double* :

> Une forme de cette poésie dans l'espace [...] est le langage par signes. Et on me laissera parler un instant, j'espère, de cet autre aspect du langage théâtral pur, qui échappe à la parole, de ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes non perverties.
>
> Par « pantomime non pervertie », j'entends la pantomime directe où les gestes au lieu de représenter des mots, des corps de phrases [...], représentent des idées, des attitudes de l'esprit. (Artaud, p. 58-59)

Le corps fonctionne ainsi comme « langage par signes ». Accompagnant ou remplaçant les mots, il est simplement envisagé dans *Sexaholics* comme objet obsédant mais aussi associé dans *The Pride* à des expressions de violence, de

polarités extrêmes. Alors que Schisgal fait dire à Tony « We're animals who play make-believe games of being someone else » (Sex, p. 31), Kaye-Campbell le montre. Dans aucune des pièces, le corps ne doit être envisagé comme l'expression d'un quelconque voyeurisme malsain ou vulgaire : les auteurs glissent à ce sujet une indication scénique qui relève non plus de la scénographie, mais du commentaire pour mettre en garde sur l'esprit de leur pièce. Alexi Kaye-Campbell, au sujet de la scène de viol par exemple, explique :

> This scene can be staged in many ways but the important thing is that the audience are aware that PHILIP has just raped OLIVER. However, it is better if what happens is not fully visible to the audience – this is not about watching a sexually explicit scene but more about being aware of the violence of what has just happened between the two men. The actual scene could occur in a part of the stage that is not fully visible – behind a sofa or very dimly lit or something similar. What is shocking is what has occurred and not the way in which it occurs. (Pr, 85-86)

Le corps doit ainsi véhiculer l'obsession de manière à faire réfléchir : ce n'est pas ce qui est montré, mais ce qui est physiquement exprimé qui doit amener la réflexion. En nous appuyant sur les définitions de Patrice Pavis dans le *Dictionnaire du théâtre*, le corps peut s'envisager comme relais ou matériau. C'est d'après lui le corps-matériau qui domine aujourd'hui dans les créations théâtrales, à savoir « un matériau autoréférentiel [qui] ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, qui n'est pas l'expression d'une idée ou d'une psychologie » (Pavis, p. 70). Nous acceptons cette définition dans les deux pièces car le corps est objet de désir pour ce qu'il est, c'est-à-dire une enveloppe charnelle libidinale : dans un cercle vicieux, il entretient l'obsession. Mais cette dernière ne peut être envisagée qu'en prenant en compte sa dimension cérébrale. Le corps devient alors un relais : « [il] est alors totalement asservi à un sens psychologique, intellectuel ou moral » (Pavis, p. 70). Se dessine alors un lien indéfectible entre l'anatomie et l'esprit, contaminés par l'obsession de la même manière que le texte et la scène le sont par un traitement dramatisé et poétisé du corps :

> Cette poésie [du corps] très difficile et complexe revêt de multiples aspects : elle revêt d'abord ceux de tous les moyens d'expression utilisables sur une scène, dans la mesure où ils se révèlent capables de profiter des possibilités physiques immédiates que la scène leur offre pour substituer aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes, par lesquelles le sens de la vieille magie cérémonielle peut retrouver sur le plan du théâtre une nouvelle réalité ;

dans la mesure où ils cèdent à ce qu'on pourrait appeler la tentation physique de la scène. (Artaud, p. 57-58)

« The only obsession everyone wants : 'love'.

L'expression « tentation physique de la scène » ne semble pas mieux choisie pour finalement résumer et décrire *Sexaholics* et *The Pride*. Toutes deux ont en commun ces rapports troublés au désir et à la sexualité et tentent de répondre à une même question : sommes-nous maîtres de nos actes ? Le thème de l'obsession sexuelle n'est qu'un prétexte à valeur d'exemple au cœur d'une réflexion beaucoup plus large. Nos actes, peu importe leur nature, sont-ils conditionnés ? Peut-on les modifier ? L'approche théâtrale et l'approche philosophique se rejoignent pour mettre en scène et dramatiser la pensée.

L'intérêt des deux pièces réside alors dans la capacité des textes à travailler ce que les personnages ne peuvent éviter d'être et de faire tout en essayant de proposer des éléments de réponse à ces comportements. La tension dramatique de l'une et l'autre des oeuvres étudiées se situe au cœur de cette problématique. Ce que les textes essaient de dire ou de montrer ressemble à la « realization that you have choices » (Se, p. 28) exprimée par Juliet avec toute la volonté qu'elle a de changer. *Sexaholics* ne propose pas réellement de clôture diégétique : en effet, lorsque Tony et Juliet se retrouvent, Juliet semble résister à son ancien amant, chez qui l'obsession reprend le dessus. L'image finale statique montre plus l'effroi que suscitent les démons propres à chacun que le danger que représente l'autre. Quant à *The Pride*, Sylvia version 1958 quitte son mari pour le laisser vivre sa vie. Oliver et Philip de 2008 tentent à nouveau l'aventure d'être ensemble. Au-delà, aucune réponse précise n'est apportée, si ce n'est l'expression d'un besoin de vivre, d'exister et peut-être simplement d'aimer et de s'aimer : « What I need to know is… the other things. The other feelings. I mean, the ones that aren't exclusively sexual (Pr, 116) » demande Philip sans jamais avoir vraiment de réponse. Mais « the only obsession everyone wants : 'love'. People think that in falling in love they make themselves whole ? » (Roth, p. 99) est une bribe de réponse possible, donnée par un autre Philip, le romancier américain Philip Roth.

BIBLIOGRAPHIE :

Sources primaires :

KAYE-CAMPBELL Alexi, *The Pride*, Londres, Nick Hern Books, 2008.

ROTH Philip, *The Dying Animal*, Londres, Vintage Books, 2008.
SCHISGAL Murray, *Sexaholics and other plays*, New York, Dramatists Play Service, 1995.

Sources secondaires :

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio Essais, 1985.
DAGONET François, *Le Corps*, PUF, Paris, Quadrige, 2008.
HAMON-SIREJOLS Christine et SURGES Anne (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
MARZANO Michela, *Philosophie du corps*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 2007.
PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

Sources en ligne :

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) :

- http://www.cnrtl.fr/definition/obsession
- http://www.cnrtl.fr/definition/compulsion

Notes :

---

[1] Murray Schisgal (né en 1926) est un dramaturge et auteur de scénarii pour la télévision né à New York mais qui a commencé sa carrière à Londres, avant de connaître un succès international. Alexi Kaye-Campbell est un acteur et dramaturge britannique. *The Pride*, créée en 2008 au Royal Court de Londres, est sa première pièce.

[2] Toutes les références à la pièce *Sexaholics* sont mentionnées par l'abréviation Se dans les citations et renvoient à l'édition publiée par Dramatists Play Service, New York, en 1995.

[3] L'existentialisme, chez Jean-Paul Sartre, a été discuté dans plusieurs essais, notamment dans *L'Etre et le néant* (1943), *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) et illustré dans la célèbre pièce *Huis clos* (1944).

[4] Toutes les références à la pièce *The Pride* sont mentionnées par l'abréviation Pr dans les citations et renvoie à l'édition publiée par Nick Hern Books, Londres, en 2008.

[5] Le mouvement *In Yer Face*, ou *Coup de Poing* en français, apparaît dans les années 1990 à Londres, avec des auteurs tels que Sarah Kane ou Mark Ravenhill. C'est une forme de théâtre dans laquelle les dramaturges ont recours à des images extrêmes et violentes. C'est pour cela que certaines scènes de *The Pride* (le viol ainsi que la confrontation physique des deux amants) s'apparentent à ce théâtre, sans toutefois y adhérer pleinement.

« Nothing is left unseen » : la représentation des médias dans *Valparaiso* de Don Delillo.

Céline JALLIFFIER Doctorante Université Paris III – Sorbonne Nouvelle PRAG Université d'Evry Val d'Essonne

Jean Baudrillard, dans *Amérique* (1986), rappelle la formule d'Andy Warhol à propos de la vulgarisation de la gloire : « Dans ce pays, chacun a ou aura été célèbre au moins dix minutes » (Baudrillard : 59). Il illustre son propos en faisant référence à un homme propulsé sur la scène médiatique parce qu'il s'était trompé d'avion et s'était trouvé transporté à Auckland en Nouvelle-Zélande au lieu de Oakland en Californie. C'est une histoire similaire que met en scène l'écrivain américain Don DeLillo dans sa seconde pièce de théâtre, *Valparaiso* (1999)[1]. Michael Majeski, un homme d'affaires, se voit dans l'obligation de remplacer un collègue et de se rendre à Valparaiso dans l'Indiana. Sans trop savoir comment, il embarque dans un avion à destination de Valparaiso en Floride et atterrit à Valparaiso au Chili[2]. Son erreur de près de 8000km va faire la une des médias. Il décide de démissionner pour pouvoir se consacrer pleinement à ses interviews, partir en tournée à travers le pays afin de signer des autographes sur des billets d'avion, créer son site Internet et écrire un livre sur sa mésaventure. Un film retraçant son erreur de parcours est aussi prévu.

A travers l'histoire de ce personnage, DeLillo met en scène la façon dont l'Amérique de l'après-guerre froide a complètement basculé dans l'ère du spectacle. Il dépeint une société où plus rien n'échappe au regard des médias puisque ces derniers ne font plus la distinction entre ce qui appartient au domaine de l'information et à celui de l'anecdotique. Michael va ainsi devoir payer le prix fort de sa célébrité. Invité à l'émission de Delfina Treadwell, grande prêtresse de la télévision américaine à l'image d'Oprah, il finit par avouer que son erreur de destination cachait en fait une tentative de fuir qui il était et qu'il a par la suite voulu se dissimuler son manque d'existence derrière l'image d'un héros célébré par les médias. Une critique de *Valparaiso* datant de 2006 s'intitule : « The Accidental Playwright. Novelist Don DeLillo stumbled into writing for the stage[3] ». On connaît en effet

DeLillo plutôt pour des romans tels que *White Noise* (1985), *Libra* (1988), *Mao II* (1991) ou *Underworld* (1997) que pour ses pièces de théâtre. L'auteur lui-même affirme ne pas se considérer comme un dramaturge à part entière. Il nous a semblé pertinent de nous interroger sur les raisons qui l'ont conduit à choisir le théâtre pour donner une représentation de la société médiatique.

Un personnage propulsé au devant de la scène médiatique :

L'acte 1 comprend huit scènes dont six interviews au cours desquelles Michael raconte sa mésaventure sous toutes les formes pour tous les médias, qu'il s'agisse de la télévision, de la radio, ou de la presse écrite. Progressivement, il perd le contrôle de sa propre histoire. Il commence son récit en faisant part du sentiment d'étrangeté qu'il a ressenti tout au long de son périple. Il se rappelle qu'en plein vol il a eu la soudaine impression qu'un autre que lui s'était installé à sa place pour manger son plateau repas. Une fois sur place, il a été surpris et flatté de voir les habitants du lieu l'appeler Miguel pour témoigner de leur bienveillance envers lui, mais il s'était alors senti devenir un étranger pour lui-même. Il avoue avoir toujours fait l'expérience d'une forme de désorientation : « I've always been—what have I been? Disoriented. Like where is the man that uses my name » (*V*, p.57). Son erreur de destination peut s'interpréter comme une métaphore de son sentiment d'être en permanence déplacé, égaré, ou remplacé par une personnalité d'emprunt. Il finit par confesser qu'il n'est pas le personnage héroïque qu'il cherche à incarner aux yeux des journalistes : « I tell them I'm complete. I'm not complete. But I feel a little bit of location maybe » (*V*, p.57).

Les journalistes qui se bousculent à sa porte veulent lui faire croire qu'ils vont lui permettre d'accéder à une forme d'authenticité : « Look into the camera. Speak into the mike. These are forms of self expression » (*V*, p.23). Le réalisateur d'un documentaire sur sa vie affirme quant à lui que son long métrage va lui donner la possibilité de devenir véritablement quelqu'un : « It's what brings him into being » (*V*, p.38). Avec Jean Baudrillard, nous pourrions dire que le stade vidéo a remplacé le stade du miroir[4]. Une autre journaliste évoque ainsi son propre sentiment de ne pas exister en comparaison avec les personnalités qu'elle interviewe : « What should I say? That my life is so unsingular that I barely know myself in a mirror? » (*V*, p.44). Michael a lui aussi l'illusion que son existence doit être validée par les médias. Il se soumet entièrement à la volonté des journalistes et se voit dans l'obligation de respecter les consignes les plus contradictoires. Le premier lui demande

d'être aussi concis que possible, l'interrompt à plusieurs reprises (« There isn't time » *V*, p.17), et a même oublié son nom à la fin de l'interview. La suivante s'intéresse au contraire à ce qu'il a ressenti quand il a ouvert les yeux ce matin-là ou encore à ce qu'il a bien pu penser avant de s'endormir la veille de son départ. Le troisième lui affirme que c'est son existence tout entière qu'il lui faudrait examiner : « The interview started basically when your father fucked your mother in a rainy night in May » (*V*, p.26). Il lui pose pourtant exactement les mêmes questions que les autres et attend de lui exactement les mêmes réponses, en plus rapide. Michael doit ensuite répondre à un journaliste australien au téléphone simplement par oui ou par non ou en confirmant des fragments de son périple ou de sa vie selon une chronologie des plus erratiques. Il explique à la cinquième journaliste qu'il est prêt à lui dire n'importe quoi et qu'il l'autorise à écrire n'importe quoi. Elle refuse d'écouter ses confidences. Enfin, le dernier journaliste lui reproche son côté obsessionnel et l'incohérence de son discours. Michael devient sujet à une angoisse permanente qu'il n'arrive pas à expliquer.

Les médias exigent de lui qu'il se livre totalement à eux (« Tell us everything » *V*, p.17; « We deeply need to know » *V*, p.24). Le fait que la plupart des interviews ont lieu à son domicile indique qu'il n'a plus aucune vie privée. Il est en effet incité à répondre à toutes sortes de questions concernant son intimité sexuelle, et avoue que celle-ci se porte beaucoup mieux depuis qu'ils s'y intéressent. Livia, sa femme, joue le rôle de l'épouse parfaite en apportant du jus de fruit et des sandwiches aux journalistes. Elle s'empresse de répondre à leurs questions à la place de son mari. Michael les encourage d'ailleurs à les lui poser directement plutôt qu'à lui-même : « Interview her uterus. […] Talk to her nipples. […] Talk to her clitoris » (*V*, p.49). En dernier lieu, seul le corps féminin échappe à l'investigation médiatique et se fait l'incarnation du secret. Il se trouve en effet que Livia a plusieurs révélations à faire, qu'elle garde pour l'émission télévisée de Delfina Treadwell et de Teddy Hodell à laquelle elle et Michael sont invités à l'acte 2. Elle manie les médias comme une arme, ce qui est déjà suggéré dès l'acte 1 scène 3 lorsqu'elle dégaine sa télécommande comme un pistolet (« like an off-duty gun » *V*, p.19). C'est aussi Livia qui accepte que son mari soit filmé pendant son sommeil et sans qu'il le sache. Le réalisateur du documentaire le compare au représentant d'une tribu de Bornéo, c'est-à-dire au dernier pan de réalité que les médias n'auraient pas encore colonisé. Il souhaite le filmer sous tous ses aspects, même les plus ingrats. Il veut créer un film autoréflexif

qui mette en scène les moyens de sa propre réalisation, suggérant ainsi l'effacement complet de la frontière entre la réalité et sa représentation. Les membres de l'équipe de tournage qui l'accompagnent sont ainsi reliés entre eux par des câbles et passent leur temps à filmer ce qui les entoure, y compris eux-mêmes. Le documentaire a en effet pour ambition d'épuiser le réel, le but étant de se constituer en super vérité : « Because it's more, it's less, it's faster, it's slower, it's true » (*V*, p.37). Pour le réalisateur, il n'y a aucun sujet qui ne se prête à être filmé, y compris des sujets scabreux tels que des suicides collectifs sur une autoroute. Il se vante d'avoir réalisé des interviews de criminels célèbres, comme si toute exposition médiatique impliquait une forme de culpabilité.

A travers le personnage de Michael Majeski, DeLillo dramatise la manière dont l'homme est un étranger pour lui-même et cherche désespérément à se reconnaître dans l'image que lui renvoient les médias. Il montre que l'abolition de la distinction entre le domaine privé et le domaine public aboutit à la généralisation de l'obscénité, et que la réalité cède progressivement le pas à l'ordre du simulacre. La représentation médiatique prend tellement d'importance qu'elle semble en mesure de promettre une forme de transcendance.

Un personnage a la recherche de la transcendance :

Le fait que Michael soit invité à l'émission de Delfina Treadwell et de Teddy Hodell à l'acte 2 le consacre comme personnalité du moment. Grâce à son apparition à la télévision, il pense accéder au panthéon des divinités du petit écran. Tout au long de la pièce, les appareils d'enregistrement utilisés par les journalistes émettent un étrange éclat. Ils vont jusqu'à produire une lueur fluorescente, comme le micro-cravate que porte Livia à l'acte 1 scène 6 (« Livia wears a Day-Glo clip-on mike » *V*, p.35). Cette lumière se voit transférée à l'être humain qui a reçu la grâce des médias. Michael confie à une journaliste que sa vie a acquis une certaine forme de luminosité (« a luminous quality » *V*, p.52) depuis qu'il est devenu célèbre. Il considère avec intérêt la couleur des touches de l'ordinateur portable de celle-ci (« the egg-whitely nuance » *V*, p.52) et l'éclat de sa peau (« its particular tonal glow » (*V*, p. 3). De son côté, Livia affirme que le visage de Michael est comme transfiguré lorsqu'il apparaît à la télévision : « The bones in his face seem to glow. [...] He shines. In his bronzy-orange makeup » (*V*, p.85). La darté qui illumine l'individu faisant l'objet de l'intérêt des médias est symbolique de son

accession à un autre plan d'existence. Michael est devenu un personnage médiatique au sens littéral. Il n'éprouve plus le besoin de lire le journal ou de regarder les nouvelles télévisées puisqu'il est lui-même devenu l'information : « The paper is part of the air I breathe » (*V*, p.91). Pour cette raison, il a constamment le sentiment d'être sur le point de se dématérialiser et de risquer de s'embraser : « Touch me and I flame » (*V*, p.95). Il avoue avoir moins peur de la mort depuis qu'il est célèbre : « Death maintains an incandescent distance » (*V*, p.95). Il se distingue par là de tous les gens à qui il signe des autographes, qui ne cessent de se plaindre de leurs douleurs lombaires, de leur cataracte, de leur tumeur, ou encore de leur ménopause précoce. Livia, elle, se brosse les dents avec du bicarbonate de soude parce qu'elle a l'impression qu'un sourire de star pourrait l'aider à vaincre l'idée de la mort. Elle passe ses journées à pédaler sur son vélo d'appartement comme si elle voulait à tout prix pouvoir y échapper. Au contraire, Teddy Hodell est l'équivalent d'une véritable divinité. Il affirme que le public le suivrait jusqu'aux toilettes s'il en avait l'occasion. Lorsqu'il rencontre des spectateurs dans la rue, ils lui tendent leur progéniture à bout de bras pour qu'il puisse la bénir. Sur le plateau de télévision, il se déclare capable de les faire passer dans l'au-delà de la représentation médiatique : « I summon you to a hyperlife of laughter and tears and tenderness and rocking socking sensation » (*V*, p.63). Il incite d'ailleurs le public à se faire signe sur l'écran géant : « Wave to yourselves. See yourselves cross that critical divide into some plane of transcendence » (*V*, p.64).

Il y a cependant un prix à payer pour cet accès à l'au-delà télévisuel. Delfina Treadwell est présentée comme l'âme de l'Amérique (« our life-spirit, the shining soul of daytime America » *V*, p.64), mais son existence en tant qu'être de chair et d'os est remise en question dans la mesure où elle semble n'être qu'un effet d'optique (« She's a trick of the light » *V*, p.92). Elle a besoin de sentir qu'elle se trouve à un endroit précis à un moment précis pour ne pas se vivre comme démultipliée par la diffusion de son image à travers le monde entier, que ce soit en direct ou lors d'une retransmission, sur des millions d'écrans, et cela même si personne ne la regarde : « To be everywhere, nowhere, floating » (*V*, p.66). Chaque matin, elle se réveille sans savoir qui elle est et éprouve le besoin d'avoir ses conseillers financiers au téléphone pour se sentir revivre. Leur voix constitue pour elle une véritable épiphanie, comme s'il s'agissait de la voix de Dieu sortant des voûtes d'une cathédrale du XIIIème siècle. Elle tire littéralement son énergie du public, à la

manière d'un vampire. Teddy précise que si celui-ci ne participe pas à l'émission, c'est comme s'il la poignardait dans le dos. Paradoxalement, elle est un être intemporel dont l'existence est menacée dès que quelqu'un change de chaîne. De même, la disparition de Michael du champ de la caméra risquerait par contagion de menacer son statut ontologique ainsi que celui de Teddy. A la fin de la pièce, elle explique que Michael est lui aussi réduit à n'être plus qu'une image à deux dimensions :

> Who is he? An image in the flashing air. Not even that. A set of image-forming units, sand-grain size, that shapes a face on screen. How can it be? A life so unfleshed takes up intimate space. Someone spun of lightwaves and repetitious sounds. (*V*, p.106)

En devenant célèbre, Michael pense avoir atteint une forme de transcendance, alors qu'il se voit menacé de n'être plus qu'une image à deux dimensions. DeLillo fait de la télévision une représentation de l'au-delà, et montre de quelle façon la technologie a pour but non avoué de conférer l'immortalité. Il rejoint en cela Guy Debord pour qui le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse[5]. Or DeLillo va montrer qu'en devenant célèbre, Michael Majeski a précipité sa propre mort.

Un personnage victime d'une mort tragique :

L'émission de Delfina et de Teddy se présente comme une sorte de tribunal médiatique où il revient au public de juger les invités. Teddy affirme ainsi que la plupart des gens commettent leurs crimes la nuit pour se confesser ensuite sous le zénith des projecteurs du studio de télévision. Michael et Livia n'échappent pas à la règle. Livia tout d'abord se prête à plusieurs confidences inattendues. Elle révèle que leur premier enfant, Andy, est resté handicapé à la suite d'un accident de voiture provoqué par Michael parce qu'il conduisait sous l'emprise de l'alcool et avait oublié d'attacher la ceinture de son fils. Depuis l'accident, Michael a continué à boire et c'est pour cela qu'il avait un passeport sur lui au moment de partir pour Valparaiso plutôt qu'un permis de conduire, qui lui a été retiré. Son fils vit chez ses grands-parents, afin qu'il ne soit pas exposé au regard des médias. Livia a déjà pardonné à Michael sur une chaîne de téléachat et aurait voulu amener l'enfant sur le plateau. Pour cette raison, sa révélation n'intéresse pas Delfina et Teddy qui cherchent uniquement à découvrir les secrets que les invités n'ont pas encore divulgués à l'antenne. Livia révèle alors qu'elle est enceinte du réalisateur du documentaire sur Michael, mais Delfina et Teddy

sont horrifiés par la banalité de son aventure extraconjugale. Ils précisent que l'espace télévisuel est un espace commercial qui doit être rentabilisé au maximum, les fétus n'y ayant pas leur place : « They're not consumers. They take up space but do not spend » (*V*, p.72). Par ailleurs, Delfina et Teddy ne croient absolument pas à l'histoire de Michael et l'accusent de se mentir à lui-même. Delfina réclame d'abord son âme de manière poétique : « I want your soul in a silver thimble » (*V*, p.90-91). Ce qu'elle reformule aussitôt en des termes plus crus : « I want your naked shitmost self » (*V*, p.91). Teddy lui aussi utilisera les mêmes termes pour lui demander de révéler son secret : « Give us the whole, stinking truth » (*V*, p.96). La vérité exigée par Delfina et Teddy est excrémentielle. Michael prétend s'être trompé de destination parce qu'il n'osait pas remettre en question les systèmes complexes qui devaient le conduire à bon port : « I felt submissive. I had to submit to the systems. They were all powerful and all knowing » (*V*, p.86). Ainsi, lorsque l'hôtesse de l'air lui a indiqué que son itinéraire, contrairement à son billet d'avion, indiquait Valparaiso en Floride et non pas dans l'Indiana, il n'avait pas osé protester. Il avoue ensuite qu'il faisait plus confiance aux codes magnétiques de son billet d'avion qu'à une simple feuille de papier tapée à la machine par son agent de voyage. Il a donc pris le vol de Miami pour faire plaisir à l'hôtesse, dont il aurait aimé rencontrer le regard au moins une fois. A Miami, il s'est encore malencontreusement trompé de vol et a embarqué pour Santiago au Chili, où les employés de l'aéroport l'ont convaincu de prendre un hélicoptère pour Valparaiso pour la beauté du geste. Delfina et Teddy l'accusent d'avoir voulu fuir, non pas simplement sa responsabilité dans l'accident de son fils ou l'échec de son mariage, mais qui il était. Delfina se déclare en mesure de l'éclairer à ce sujet : « Let me ease you toward a sense of self-enlightenment. [...] Bring you gently into clear-heartedness » (*V*, p.95). Elle prétend pouvoir le faire accéder à une meilleure connaissance de lui-même. Michael est complètement désemparé face à la question de savoir qui il est véritablement : « I don't know what that question means. It's a joke question. The answer's *Boo* » (*V*, p.97). Cette question est pour lui totalement dépourvue de sens. Elle met en échec le langage qui se trouve alors réduit au simple babillage : « Because there's no considered response that's nearly so apt as babble » (*V*, p.97). Malgré sa tentative de jouer le rôle de l'homme d'affaires et du mari aimant, il n'a pu que constater son propre néant : « But who was I? In the seams of being, nobody. In the final spiral strand, nobody, soul-lonely, smoke » (*V*, p.97).

A l'isotopie de la clarté associée à la connaissance de soi correspond la noirceur du désir de mort de Michael : « There's something you recall so darkly you call it dying » (*V*, p.95). Il a en effet tenté de se suicider en plein vol. Il s'est enfermé dans les toilettes de l'avion et a essayé de s'asphyxier en attachant le sac plastique contenant les effets personnels donnés à chaque passager autour de son cou à l'aide de fil dentaire. Il n'est cependant pas allé jusqu'au bout de son geste. Lorsqu'un voyant lumineux s'est allumé pour signaler une zone de turbulence il est retourné s'asseoir à sa place de peur de mourir. Il a donc inventé la légende de Valparaiso pour cacher au monde et à lui-même son désir de mettre fin à ses jours ainsi que son incapacité à le faire : « Out of the genius and terror of night. Comes the sky-dancing man in radiant haze » (*V*, p.102). La vérité que découvre Michael en entrant sur le plateau de télévision est celle qui est inscrite sur le fronton du temple d'Apollon, « connais-toi toi-même » (Γν θι σεαυτόν / gnôthi seauton), à savoir que nous sommes des êtres mortels, et que nous ne devons pas nous prendre pour des dieux. Delfina s'apprête donc à punir Michael pour avoir voulu échapper à cette vérité et le prépare à affronter la mort. Elle lui demande s'il n'a rien à ajouter avant qu'elle ne mette fin à ses jours :

> Delfina – How do you want to die?
> Michael – By die you mean.
> Delfina – In the best possible sense. In the sense that nothing is left unsaid. Nothing is left unseen. (*V*, p.104)

Elle enroule la corde d'un micro autour de son cou et l'étrangle sur scène. Michael reprend une dernière fois le récit de sa mésaventure. DeLillo montre ainsi que l'exposition totale requise par les médias aboutit à l'annihilation de l'individu. Tout au long de l'acte 2, l'émission de Delfina est interrompue par ce qui se présente comme une série de pages publicitaires. Trois membres de l'équipage d'une compagnie aérienne, « Air Reliance », récitent en boucle les consignes de sécurité avant le décollage en effectuant la gestuelle appropriée. Ils évoquent cependant la possibilité d'un attentat terroriste, d'une soudaine dépressurisation ou d'un amerrissage forcé. Baignant dans une lumière fluorescente qui signale leur appartenance à une autre dimension, ils semblent constituer une publicité pour la mort. Leurs uniformes de couleur noire et leur maquillage funèbre rappellent la solennité du choeur antique. Ils incarnent la folie d'une société qui dépend entièrement de la technologie et qui, par là même, est essentiellement hantée par la mort.

Régis Debray, dans « L'éloge du spectacle », affirme que l'obscénité du temps pourrait se définir comme un manque de mise en costume, de dramaturgie et de distance. Pour illustrer son propos, il fait référence à la disparition du théâtre romain remplacé par les jeux du stade où l'on exécutait sur scène des condamnés à mort. C'est le même phénomène que l'on retrouve dans *Valparaiso* de Don DeLillo, où les technologies du direct et du live ont aboli toute distanciation par rapport au réel :

> The drive in technology is always toward something that's faster, better, more complete. In this play, there's a sense of complete revelation, complete exposure, and the complete absorption, finally, of the main character. I wonder if there is a secret drive in technology that tends toward a kind of totalitarian perception, something we don't glimpse necessarily. (FEENEY : 171)

En ce sens, le théâtre est salvateur, puisqu'il permet d'oeuvrer contre l'absence de mise en scène de la société médiatique. Dans une autre interview, DeLillo affirme que le théâtre provoque toujours chez lui un sentiment de nostalgie : « I have a nostalgic feeling for theater even if it's alive and well. It's as though it's an anachronism in a way » (MCAULIFFE : 178). Le théâtre lui permet en effet d'aller à l'encontre de l'esprit du temps et de réaffirmer la nécessité pour l'homme d'affronter l'idée tragique de sa propre mort.

BIBLIOGRAPHIE :

Sources primaires

- Pièces de théâtre :

DELILLO Don, (1999), *Valparaiso*, New York, Scribner.
« « (2001), *Valparaiso*, Dominique Hollier, trad, Paris, Actes Sud.
DELILLO Don, (1986), *The Day Room*, New York, Knopf.
« « (2006), *Love-Lies-Bleeding*, New York, Scribner.

- Romans :

DELILLO Don, (1985), *White Noise*, New York, Viking.
« « (1988), *Libra*, New York, Viking.
« « (1991), *Mao II*, New York, Viking.
« « (1997), *Underworld*, New York, Scribner.

Sources secondaires :

- Ouvrages référentiels :

BAUDRILLARD Jean, (1986), *Amérique*, Paris, Grasset.
DEBORD Guy, (1967), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.
DEWEY Joseph, (2006), *Beyond Grief and Nothing: A reading of Don DeLillo*, Columbia, University of South Carolina Press.

- Interviews de l'auteur :

FEENEY Mark, (1999), « Unmistakably DeLillo », in DePietro Thomas, ed, (2005), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, p.169-172.
MCAULIFFE Jody, (2001), « Interview with Don DeLillo », in De Pietro Thomas, ed, *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, p.173-179.

- Articles pouvant être consultés sur le web :

DEBRAY Régis, (2007), « Eloge du spectacle », Conférence donnée le 12 avril à l'Université de Montréal dans le cadre du colloque « Théâtre, religion, politique : les liaisons dangereuses », page visitée le 27 avril 2009 : <http://www.cerium.ca/article4371.html>
DELILLO Don, (1998), « Looking for Valparaiso », sur le site de l'*American Repertory Theatre*, page visitée le 27 avril 2009 :
<http://www.amrep.org/past/valparaiso/valpo1.html>
MAXWELL Dominic, (2006), « Don DeLillo: The Accidental Playwright », *The Times*, page visitée le 27 avril 2009 :
<http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/article708118.ece>

Notes :

---

[1] Pour *Valparaiso*, je définis l'abréviation *V.*

[2] « And in the play everybody pronounces *Valparaiso* the same way even though the three actual cities are pronounced differently. They collapse into each other. Everything in the play sorts of melts into everything else. So there's an unreality about the cities themselves. Only the name is real » (McAuliffe : 176).

[3] Maxwell Dominic, (2006), « Don DeLillo: The Accidental Playwright », *The Times*.

[4] « La vidéo, partout, ne sert qu'à ça : écran de réfraction extatique qui n'a plus rien de l'image, de la scène ou de la théâtralité traditionnelle, qui ne sert pas du tout à jouer ou à se contempler, mais à être branché sur soi-même. Sans ce branchement circulaire, sans ce réseau bref et instantané qu'un cerveau, un objet, un événement, un discours crée en se branchant sur eux-mêmes, sans cette vidéo perpétuelle, rien n'a de sens aujourd'hui. Le stade vidéo a remplacé le stade du miroir » (Baudrillard : 40).

[5] « La technique spectaculaire n'a pas dissipé les nuages religieux où les hommes avaient placé leurs propres pouvoirs détachés d'eux : elle les a seulement reliés à une base terrestre. Ainsi c'est la vie la plus terrestre qui devient opaque et irrespirable. Elle ne rejette plus dans le ciel, mais elle héberge chez elle sa récusation absolue, son fallacieux paradis » (Debord : 24).

"Forgive the digression": Williams's Essay into the Non-Fiction Genre

John S. Bak, Professeur, Nancy-Université

"Forgive the digression: it is characteristic of my awkward adventures in the field of nonfictional prose."

—Tennessee Williams, "Let Me Hang It All Out"[1]

Williams's *Memoirs* (and to some extent his novella *Moise and the World of Reason*, published the same year[2]) reveals more about his life than about his art or his theory of artistic production. In it, we are rarely offered insight into the creation of a character or the genesis of a play, rarely provided a philosophy of his dramaturgy. Instead, we encounter story after story of the playwright's past struggle to become a writer and his present struggle to continue being one. "Truth is the bird we hope to catch in 'this thing,'" he writes midway through the autobiography, and "truth" for him was something "better approached through [his] life story than an account of [his] career" (M 219). To a great extent, the same could be said about Williams's essays.

Anyone interested in Williams's non-fiction would do well to begin with the Memoirs, for it provides a roadmap by which to navigate one's way through the essays. One of the obvious reasons for this is that several of his essays found their way into the Memoirs, such as his tributes to Laurette Taylor (M 107-9), Carson McCullers (M 135-38), and William Inge (M 110-14, 208, 272-74). Even portions of his 1960 essay, "Prelude to a Comedy," on his experiences at the American Hospital in Neuilly, France, and his 1973 essay "Homage to Key West" are there.[3] Recycling essays was certainly a way for Williams to fill the pages of a book he declared at times that he did not want to write.[4] Another reason, though,

is that the Memoirs reproduces on a larger canvas what the essays frequently accomplish on a smaller scale.

"Why do I resist writing about my plays?" Williams asks himself provocatively in the Memoirs. "The truth is," he responds,

> [. . .] I feel that the plays speak for themselves. And that my life hasn't and that it has been remarkable enough, in its continual contest with madness, to be worth setting upon paper. And my habits of work are so much more private than my daily and nightly existence. (M 193)[5]

Williams's "truth" was not always pretty in the Memoirs, or flattering, either to himself or to those about whom he candidly wrote. While many of the facts used to construct the memories recounted in the book are not always accurate, the Memoirs was, as far as Williams was concerned, truthful, and that counted for everything in his world. Simply put, non-fiction was Williams's public confessional, a place where parable-like recollections of his past could resonate certain truths about his vision of humanity and the directions he thought it was taking.

Like the *Memoirs*, many of the essays gathered in this collection claim "truth" through exaggerated or, at times, questionable facts, and they also frequently end up neglecting to address the plays many were meant to introduce prior to their Broadway opening. And yet, these essays do talk about the plays or, at least, they talk around the plays, substituting narrative digression for interpretative analysis. In many ways, the essays collected here form individual chapters of Williams's shadow memoirs that when read in parallel with the Memoirs demonstrate how his non-fiction prose constituted for him singular pieces of a complex mosaic: by themselves, the essays capture those significant moments in Williams's personal and professional life, to which he referred time and time again; reconstituted as a whole, they display the splendor of Williams's lifelong pursuit of the truth, personal and artistic alike.

What these non-fiction pieces also reveal is Williams's paradoxical nature as an essayist. He never wanted to have to explain his work to his audiences and critics, but, when they did not "get" it (or if Williams suspected that they might not), he also never turned down the frequent requests by newspaper and magazine editors to contribute a pre-opening piece ostensibly aimed at providing interpretational direction to, or serving as a "trailer"[6] for, a new play prior to its Broadway premier. In *Questions*

Without Answers (1948), Williams articulates his skepticism to write directly about his plays:

> Writing an article about your play prior to its New York opening is not going to improve the quality of the play and, moreover, it may have the disadvantage of suggesting to the suspicious that an effort is being made to load the dice. [. . .] To explain is okay if there is something that needs explaining. (NSE 40)

And yet, in an unpublished fragment draft of *Person–To–Person*, entitled "A Thing Called Personal Lyricism" (ca. 1955), Williams shows that he recognized the essay's potential to "soften-up the New York critics at just the proper moment," though a history of having received mixed press notices had taught him that "an author's disarmingly modest 'pitch' in front of the tent will have little if any effect upon the show's reception in the press" (Texas [5, 6]). Consequently, Williams was simultaneously eager and hesitant to write these invited pieces of what he called his "Apologia"[7]: eager because he understood the author's role in promoting himself within the economy of Broadway, and hesitant because he knew that perceived personal self-promotions could readily backfire.

Evidence of this paradoxical, self-effacing Williams, what Dean Shackelford describes as the "camp sensibility"[8] of his essays, abounds in both his published and his unpublished non-fiction works. In *T. Williams's View of T. Bankhead* (1963), for example, Williams redirects his reader's attention away from the play under discussion in order to preempt charges of authorial pretension:

> I have been invited to contribute to these pages an explication of the meaning and history of my latest version of my "last long play for Broadway," but I am sure you will forgive me for hoping that the play will speak for itself, and to choose the relevant subject of Miss Tallulah Bankhead. (NSE 134)

Redirection of the kind expressed here was Williams's signature line of defense in his essays. "There is nothing more 'loaded' than the self-defense of a writer," Williams expresses in another draft fragment entitled "Past, Present & Perhaps" (ca. 1957), for "[a]ll the honest things that a writer has to say about his work are said in the work itself" (Texas [1]). And in another fragment to the essay of *Person–To–Person*, entitled

"Personal Lyricism (?)"[9] (ca. 1955), we detect both the eager self-promoter and the reticent essayist:

> Whenever I receive an invitation from a newspaper drama department to do one of these essays as a sort of trumpet-note to herald the approach of a new ~~Williams~~ play of mine, I accept the gentle proposal each time more nervously. For a trumpet is a pretentious instrument, all brass instruments are, and if the heralding note should sound pretentiously portentous, ~~or portentously pretentious~~, or pompous or coy or ~~all or any~~ any or all of those ~~disagreeable~~ unattractive things that a playwright can be when he intrudes upon the margins of some other literary fields, the anticipation of the coming play may be adversely effected. Yet I do accept the invitation, hazardous though it ~~be~~ is, for there is always something I want to get off my chest about the theatre or my activities in it, and these play productions are usually spaced at intervals that give time to show changes in attitude as clearly as a series of photographs over a number of years will show time's print on a face. (Texas [1])[10]

A couple of years later, he had this to say in a fragment entitled "Past, Present & Perhaps"[11] (ca. 1957):

> There is nothing more "loaded" than the self-defense of a writer, and this ~~is a fact~~ is ~~so well known~~ evident that it does no good to attempt one. All the honest things that a writer has to say about his work are said in the work itself. It's not only undignified to give your "pitch" for your play on the Sunday before it opens but it is practically useless. (Texas [1])

In redirecting readers away from the subject at hand, Williams also risked alienating his editors and his readers. Because of this, Williams frequently did not know which of these two essayists he should be and, moreover, when. As a result, he often adopted a third position, one we encounter repeatedly throughout the essays: that of the raconteur of personal anecdotes.

Numerous critics faulted the *Memoirs* at the time of publication for its lack of discernible structure. They complained that it stumbles illogically from one anecdote to another, some set in the present as with his travails concerning the production of *Small Craft Warnings*, some set in the distant or recent past. Much of the same criticism could be leveled against his essays, however, since they, too, seemingly ramble through remembrances and recollections. Williams predicted this criticism, because it was not the first time he had heard it, and defends his apparent "disregard for chronological order" (M 308) in a statement in the

foreword to the *Memoirs*, which could also serve as the doctrine for nearly all his non-fiction prose:

> This whole book is written by something like the process of "free association," which I learned to practice during my several periods of psychoanalysis. It concerns the reportage of present occurrences, both trivial and important; and of memories, mostly much more important. At least to me.
>
> I will frequently interrupt recollections of the past with an account of what concerns me in the present because of many of the things which concerned me in the past continue to preoccupy me today.
>
> Whether or not it will be acceptable to you will depend in part on your tolerance for an aging man's almost continual scuttling back and forth between his recollections and his present state. (M x-xi)[12]

Scattered throughout the *Memoirs* are Williams's personal anecdotes, stories about his sister Rose's lobotomy or his antics during a preproduction reading of Sweet Bird of Youth: "This anecdote is merely inserted here to show once again the state of nerves, the panic, the long, long slide toward a crack-up that stretched appallingly before me, even that long ago" (M 220-21). The digressions are not meant to lead us away from the truth but precisely heighten our awareness of it. What appears as uncontrolled digression, though, is in fact a palimpsest of authorial intrusion where one anecdote directly informs another, and the layers of meaning they both contain separately intertwine to construct a large sense of Williams's artistic "truth." If the essays, like the Memoirs, seem preoccupied more with telling than with showing, it is because Williams treats them as he does his short fiction and drama and places the burden of interpretation on the reader/audience.

Williams had perfected this style of deferral, innuendo, connotation, and parable earlier in the essays themselves. This phenomenon led Dean Shackelford to conclude that "[. . .] Williams's prose is often loosely structured, organic, and informal, and he combines these three categories oftentimes in one essay or review."(Shackelford 104) Many of the pieces reprinted in this collection wax philosophical about issues of violence (*The World I Live In*) or decadence in modern drama ("Tennessee Williams Presents His POV"). Or they supply endless strings of personal anecdotes about Williams's family (*The Man In the Overstuffed Chair*), success (*The Catastrophe of Success*), injuries (*The Wolf and I*), work ethics (*I Have Rewritten a*

Play For Artistic Purity), politics (*We Are Dissenters Now*), or thorny relationships with the glitterati and literati of the theatre world (*Tennessee, Never Talk to an Actress*). In short, they seem to talk about anything and everything except the plays themselves. In *Prelude to a Comedy*, for example, Williams offers a "Philosophical Shop Talk On the Art of Playwriting" in lieu of commentary on Period of Adjustment, and the anecdotes recounted in it were so far-reaching that the papers' editors felt the need to add the following apologetic deck, "Without mentioning his new play [. . .]."[13]

Many of the essays in this book similarly leap from one point to another, from one era to another, only to return again to the original idea at hand:

> "But I am supposed to be writing about my relations with actresses. I'm sorry I got off the track" —"'Tennessee, Never Talk to an Actress'" (NSE 157)
>
> "With little effort at cohesion, let's turn sharply south" —"A Writer's Quest for a Parnassus" (NSE 264)
>
> "I hope I will not annoy you again in this 'Sunday piece' by another statement as pretentious-sounding as that one, so let us go quickly back to the safer ground of simple recollections" —"The Past, the Present and the Perhaps" (NSE 277)
>
> "To return to the woman in the alcove" —"Questions Without Answers" (NSE 42)
>
> "Now let's get on the 'Streetcar'" —"T. Williams's View of T. Bankhead" (NSE 136)
>
> "Enough of these philosophical abstractions, for now. To get back to writing for the theatre [. . .]" —"Foreword to Sweet Bird of Youth" (NSE 95)
>
> "I suppose the title of the piece I'm writing you now, I mean this effort at a prose article, has prepared you for some digressions [. . .]"—"These Scattered Idioms [II]" (ca. 1960, Columbia)
>
> "Now let me attempt to entertain you once more with an anecdote"—"Too Personal?" (NSE 166)
>
> "Now I could try to weave this bit of art-philosophy into the much more practically professional discussion that follows, but I would waste your time and mine in such an effort, that would probably fail. So let me just divide them with a few asterisks and plunge right into a very loosely connected discussion"—fragment, "some intensely personal"—fragment for "Prelude to a Comedy"] (ca. 1960, Columbia)

> "Having bored you quite enough with talk about my plays, let me try to amuse you with an anecdote about Mother at the retirement home" — "Let Me Hang It All Out" (NSE 173)

These digressions appear too frequently to be insignificant. Whether as anecdotes about dog bites that rightly foreshadowed those lacerations he would soon receive from the critics in their press notices, as recollections of overstuffed chairs that he would soon sit in himself, or as digressions about retirement homes to which he was not ready to retire from the stage, Williams used the allusion to negotiate his way through the paradox of having to explain his work to the public (which he said he would never do), all the while appearing to have said nothing at all.

Williams was a master of digressions in his essays, not with the intention to obfuscate but precisely to clarify. Williams was fully aware of this fact, however, writing in the draft fragment "The Play of Character" (ca. June/July1960): "As usual in my prose compositions for journals, I must offer you a number of generalities which are loosely and ramblingly connected, but containing a few things that I wanted to say" (Texas [1]). Each digression contributed to his overall design of the work, something he would explain in his 1948 essay "Something Wild . . .": "I have a way of jumping from the particular to the abstract, for the particular is sometimes as much as we know of the abstract" (NSE 46). Like the abstract painters he admired—evinced in both his essay "An Appreciation of Hans Hofmann" and novella *Moise and the World of Reason*—Williams never created linear work, be it a single play, or an essay, or the total sum of his oeuvre. Personal anecdotes and parables were simply the oils with which he frequently painted,[14] and Williams spent a lifetime exploring ways in which to combine them on the canvas.

It is fairly certain that Williams rarely wrote non-fiction in the morning, for that was a creative time devoted to the plays, and prose writing was considered more or less an exercise or a distraction, as he admits in *The Art of Acting and Anna* (ca. 1955): "[. . .] since I've just quit work for the day and my energy is low, let's begin with untrue acting first" (Texas, [1]).[15] When he encountered writer's block, he would not let it cheat him of a day's work. In his "Preface" to Slapstick Tragedy, Williams explains that "since I can't just stop working, I divert myself with some shorter project, a story, a poem, or a less ponderous play" (NSE 147). To

that list, we could add the essay. "These diversions," he continues, "are undertaken simply as that, as diversions, and they nearly always have a quality in common, which is experimentation in content and in style, particularly in style. The fatigue I felt before this escapade is lifted. I find myself enjoying my work again" (NSE 147). Creative writing for Williams was simply more demanding than expository writing. This does not mean Williams disparaged his non-fiction writing, though he did refer to himself in *Moise and the World of Reason* as "a distinguished failed prose writer" (Moise 133).[16] On the contrary, he wrote in the Memoirs that he felt he had "written a goodly quantity of prose works, some of which [he] prefer to [his] plays" (M 225). With exemplary essays such as "Grand" and "The Man In the Overstuffed Chair," there is little room to disagree with him.

"With little effort at cohesion, let's turn sharply south" to the essays themselves.

Williams's juvenilia, youthful writings, and college papers together show him as a non-fiction writer from a very young age. His prize-winning essay for Smart Set, *Can a Wife Be a Good Sport?*, demonstrates Williams's talent for voice and for creating a persona entirely different from his own: though only sixteen years old at the time of the essay's composition, Williams convincingly presents himself as a cuckolded husband of perhaps twice that age. The ten short high school newspaper pieces that recount Williams's 1928 European tour with his grandfather also exemplify his skill at noting detail, which he had hoped would serve him the following year when he left St. Louis to attend the celebrated journalism school at the University of Missouri in Columbia. From the "burial vault of the venerable old Capuchin monks" (NSE 225) to the "blackened ruins" of Battle of Belleau Wood, these ten travelogues contain the seeds of Williams's penchant for the gothic.

His three years at Mizzou may have helped Williams's writing career in ways he could not have foreseen at the time. Though he left in 1932 without taking a degree, Williams's writing experiences there taught him that his passion and his abilities lay in creative and not in expository writing, academic or otherwise. The college papers, such as the seminar papers "Some Representative Plays of O'Neill And a Discussion of his Art" and "Birth of an Art (Anton Chekhov and the New Theatre)," exhibit not only the breadth and depth of Williams's literary and dramatic

education, but also his understated exasperation with having had to spend precious energy concentrating on the works of other writers when, as his Notebooks inform us, he was in full stride writing and submitting poems, stories, and plays to various magazines and contests. Significant is Otto Heller's assessment of the second of these two term papers, which Williams wrote for his "General Literature III" course, "Principal and Problems of Literature," during the spring of 1937: "This paper is no way fulfills the requirements of a term paper as indicated repeatedly. [. . .] All of this, or nearly all, was written without reference or relation to literary standards and criteria as studied in the course. O.H." (NSE 292).

By the early 1940s, before his "catastrophe of success" with *The Glass Menagerie*, Williams learned that non-fiction prose could serve to advance his career as a creative writer. Essays such as "'Amor Perdido,'" "Te Morituri Salutamus," and "Preface to My Poems" were all carefully crafted pieces intended "to sell" his creative work to his audiences, his critics, and his readers. "Amor Perdido" ["Lost Love"], for example, looks nostalgically, if not disingenuously, at Williams's salad days preceding the production of *Battle of Angels*: "The old life seemed to be over. The new one had not begun yet. This was a time in between" (NSE 7). Following the success of *The Glass Menagerie*, Williams was often asked by friends, newspapers, or publishers to produce non-fiction pieces to promote the writing of others. If "The Author Tells Why It is Called *The Glass Menagerie*" helped to draw audiences for the Dowling production of the play, "The History of a Play (With Parentheses)" gave James Laughlin's Pharos a boost in publishing a play that many Boston audiences and critics found in 1940 to have been written by the Devil himself. His essay "A Playwright's Statement" similarly bolstered Margo Jones's work in her Theatre '45 in Dallas. This decade, and the one which followed it, saw Williams devoting a significant amount of energy to writing long and complex introductions or reviews for his friends: Carson McCullers, Paul Bowles, Marian Gallaway, Donald Windham, Oliver Evans, Gilbert Maxwell, and later, Jane Bowles, Virginia Spenser Carr, and Richard Leavitt. During the 1950s, when Williams was struggling for another Broadway sensation, these introductions became shorter, darker, and less effulgent. By the 1960s, he was essentially contributing book blurbs.

The diminishing length and complexity of these essays evince in part how Williams felt himself being lured away from composing his own

art in support of another's. Notable is his curt reply to Audrey Wood when he was asked to write the introduction to William Inge's play, *The Dark at the Top of the Stairs*: "it is one thing to type three words—'For Tennessee Williams'—on a dedication page [but] quite another thing to write several pages of introduction."[17] This attitude is best revealed in his brief and unsettling handwritten foreword to Dakin Williams's legal memoirs, The Bar Bizarre. In a piece that damns as it praises, Williams demonstrates what little effort he was willing to devote to the promotion even of his brother:

> I am sure that the inimitable and indomitable humor of my brother Dakin will more than make this book delightful reading, especially since he has the editorial assistance of our friend Lucy Freeman who reproduced so faithfully the southern eloquence of our late mother's Remember Me To Tom. (NSE 219)

These "appreciations" are nonetheless significant in Williams's non-fiction since in each we find him talking as much about himself and his own developing troubles with audiences and critics as he does about the writer whose work he is appraising.

Most significant, though, are the journalistic pieces Williams wrote that appeared in many of America's important newspapers and magazines. What is perhaps most striking about them is how Williams kept returning over the years, in essay after essay, to the same people, the same places, and the same year: Tallulah Bankhead, Acapulco, 1940. It was as if Williams's essays formed a compass, and *Battle of Angels* was his North. Whenever he felt lost in the theater world, worried that another play of his would not be received favorably by the press or by the public, Williams would repeatedly steer his response in an essay toward the direction of the needle, which would guide him safely back to the security of a past just prior to fortune and fame. Strangely absent from these essays are the names of people like Kip Kiernan and the writing havens like Provincetown. Instead, we repeatedly encounter Andrew Gunn, a name that barely figures in any of Williams's writing, or Jim Parrot or Clark Mills. Perhaps it was because they influenced Williams's aesthetics at an impressionable time in his life, whereas Kip and Provincetown were matters of the heart. We do find New Orleans and Key West mentioned in the essays, but more in their relation to his break-out year with *Battle of*

Angels than with the later theatric successes they are more commonly aligned. In the late essay, "Homage to Key West" (1973), for instance, Williams spends more time talking about his time on the island in 1941 than he does about his present-day life on his Key West compound. Like Bankhead, Laurette Taylor frequently makes an appearance in the essays, perhaps because she is associated with the end to Williams's obscurity, and her performance in *The Glass Menagerie* is inseparable from his being thrust into a life of celebrity and wealth (and all the trappings that go with it) from which he never really recovered.

While his 1940s essays contain the most ebullient of Williams's non-fiction, his classic essays, "The Catastrophe of Success," "Questions Without Answers," and "Something Wild . . ." in 1947 and 1948 mark the beginning of the end of his Broadway honeymoon. By the 1950s, his essays grow gradually more defensive in tone. No Williams production on Broadway after *A Streetcar Named Desire* (1948) would ever be met again with such deference to the playwright, and consequently no later essay would speak with that confident insouciance he displays in "'Amor Perdido'" or "The History of a Play (With Parentheses)." Each essay of the 1950s would to some extent portray a playwright on the attack against philistine critics or prejudiced audiences ("The Timeless World of a Play," "Foreword to The Rose Tattoo," "Foreword to Camino Real"), or on the defensive against a growing rumble of dissatisfaction with the one-time darling of *the Great White Way* ("Afterword to Camino Real," "Critic Says 'Evasion,' Writer Says 'Mystery,'" "The Past, the Present, and the Perhaps," "Tennessee Williams Presents His POV," "Prelude to a Comedy"). Perhaps the decade is best captured by his essay "The World I Live In," which projects simultaneously these attacks and these defenses of a writer who found success again in 1955 with *Cat on a Hot Tin Roof*. In it, he dons both caps—that of theatre critic and playwright—and responds curtly to those questions he was all too tired hearing in interviews or reading in the press:

> Tennessee Williams Interviews Himself
> Question. Can we talk frankly?
> Answer. There's no other way we can talk.
> Q. Perhaps you know that when your first successful play, The Glass Menagerie, was revived early this season, a majority of the reviewers felt

that it was still the best play you have written, although it is now twelve years old?

A. Yes, I read all my play notices and criticisms, even those that say that I write for money and that my primary appeal is to brutal and ugly instincts.

Q. Where there is so much smoke—!

A. A fire smokes the most when you start pouring water on it.

Q. But surely you'll admit that there's been a disturbing note of harshness and coldness and violence and anger in your more recent works?

A. I think, without planning to do so, I have followed the developing tension and anger and violence of the world and time that I live in through my own steadily increasing tension as a writer and person. (NSE 83)

The essays from this decade, most of which appeared in the New York Times, represent the golden age of Williams's non-fiction writing and, perhaps, his most significant contributions to the essay as literary genre.

By the 1960s and 1970s, Williams's essays become so complex that they defy classification. The success of *The Night of the Iguana*, for instance, can be felt in the returned confidence of his essay "A Summer of Discovery." And the autobiographical masterpieces, "The Man In the Overstuffed Chair" and "Grand," capture a Williams still very much at the heights of his non-fiction skills. Most of the later essays, however, bring Williams's defensive stance to their apex (or nadir). Time and time again, we find in them a Williams writing to convince his public and his critics that he was still America's greatest living playwright. The later essays, from his preface to *Slapstick Tragedy* to the program note for the Vancouver production of The Red Devil Battery Sign, are both rhetorical attempts to defend his social politics in his plays and pleas for audiences to be indulgent with their experimental natures. In the Vancouver program note, for example, Williams writes:

> I confess to you without shame and without apology that this is melodrama, not classically pure tragedy.

The written play reminds me somewhat of a raw, bloody wound. But as I leave it in the hands of these Vancouver Playhouse actors and their gifted director, I am confident that they a will lift the written text above its stature and perhaps they may even offer you a reasonable likeness to the form of that all-but-impossible thing, another work of mine that could stand with A Streetcar Named Desire. (NSE 218)

Essays such as "Happiness Is Relevant," "Tennessee, Never Talk to an Actress," "Too Personal?" "Let Me Hang It All Out," "Where My Head Is Now and Other Questions," "I Have Rewritten a Play For Artistic Purity," and "I Am Widely Regarded as the Ghost Of a Writer" provide evidence of an artist on the brink, a writer whose frustration with myopic audiences and belligerent theater critics is echoed in his interviews, his letters, and his bitter, unfinished essay, *Mes Cahiers Noirs*. The fact that Williams's signature plays—*Streetcar* and *Cat*—were enjoying revivals at the time did not bode well for his attempts to convince his public that his dramaturgy had changed. Time and the success of recent revivals of Williams's post-*Iguana* plays have, to a certain extent, justified the venting evident in the essays "The Blessings and Mixed Blessings of Workshop Productions" and "Where My Head Is Now and Other Questions," where he writes:

> Frankly, I find it a bit rough in the States and feel that I must absent me from their felicity for a while. My instinct has always been opposed to long stays in places not peaceful.
>
> At the moment I am more interested in writing than in publishing or having further productions, but that is probably only the consequence of having gone through a Broadway production of Out Cry, which I honestly didn't think I would survive and am still not quite certain that I did.
>
> Very often a period of rest is one of recuperation, and there is surely some significance in the fact that most of my present luggage on this trip that I'm undertaking consists of manuscripts not yet completed, which I intend to complete.
>
> Intentions are sometimes delusions, but they are as necessary as breath.
>
> So en avant, meaning right on. (NSE 176, emphasis added)

His two most political essays of the 1970s, "We Are Dissenters Now" and "The Misunderstanding and Fears of an Artist's Revolt," demonstrate as well how his frustration, compounded by heavy alcohol and drug abuse during his "stoned age" in the 1960s, was so extreme that it affected his ability to write cogently. Many of the fragments and drafts Williams wrote during this decade show (though perhaps no more authentically) Williams teetering on the verge of collapse. In his unpublished essay fragments, such as "These Scattered Idioms [III]" (ca. 1977), we get a clearer sense of his painful rambling and (it would appear) drug- and/or alcohol and fatigue-enhanced cri du coeur:

> About my recent book of Memoirs, there have been some complaints that they were not well-organized or nor in a very good literary style. Now I will let you in on one disgraceful secret about the Memoirs which they did not contain confess let you in on.
>
> I did all my writing on them while I was working on a play, and I only worked on the Memoirs when I was too exhausted to continue work on the play. No excuses: just an explanation . . . (Texas, [1])

We must ask ourselves, as we do with all of Williams's confessions, where Williams draws the line between truth and "truth." His anger during the last two decades of his life clouded not only his personal judgments of people but also his perception and assessment of his own work.

Williams was indeed a paradoxical writer in his non-fiction, but that fact no more slights his essays than the paradoxical natures of his many characters damage his plays. Like them, his essays need to be read from multiple, often conflicting angles. Near the end of the foreword to *Memoirs*, which he disingenuously called "these trivialities" (M 301), Williams writes:

> Is this book, then, with its rather unusual structure, a professional matter? Has any of my writing been "a professional matter"? I have always written for deeper necessities than the term "professional" implies, and I think that this has sometimes been to the detriment of my career. But more of the time to its advantage. (M xi)

All of his essays, from the pre-opening pieces to the book reviews, attest to Williams's one consistent effort to find and express in them what he believed to be the truth—the truth about himself and, above all, about his work. Shackelford provides a more useful assessment of Williams's essays instead: "Several recurring themes are evident in his personal essays. These include endurance and struggle; the problem of the artist in American society; the struggle over class, materialism, and the American dream; and the devaluation of the individual." (Shackelford, 105) As such, he adds, "[. . .] the difficulty of examining Williams's nonfiction is that, like much contemporary literature, it resists neat categorization."(Shackelford 108) To read one essay in isolation, then, is to encounter Williams the rhetorician, a prose writer who keenly discerned and attempted to satisfy those needs of his audience, one unlike any of those to whom he wrote his drama, his short fiction, his poetry, his candid letters, or his personal notebooks. To

read the essays as an ensemble is to discover Williams the artist, the thinker, the revolutionary, the man who could never let go of the past because he understood the necessities of its ties to his present and his perhaps. Or, as Shackelford concludes,

> Williams the playwright is an effective, entertaining, and often perceptive prose writer. As a personal essayist, he moves from the personal to the critical to the social in one fell swoop. As a theorist of drama and critic of his own work, he is particularly significant. He understands his place in the western dramatic and literary traditions, and he recognizes the value of and importance of literature and nonfiction prose to American society and culture. (Shackelford 113)

BIBLIOGRAPHIE :

- Ouvrages primaires :

WILLIAMS Tennessee, *Memoirs*, New York: New Directions, 1972, 2006.
" " *Moise and the World of Reason*, New York: Simon & Schuster, 1975.

- Ouvrages secondaires :

BAK John S. ed. *New Selected Essays: Where I Live*, New York: New Directions, 2009.
DEVLIN Albert J. & TISHLER Nancy M. eds, *Tennessee Williams, The Selected Letters of Tennessee Williams*, Vol. II: 1945-1957, New York: New Directions, 2004.

- Articles :

SHAKELFORD, "The Transmutations of Experience: The Aesthetics and Themes of Tennessee Williams's Nonfiction," *The Southern Quarterly* 38.1 (Fall 1999)

Notes :

[1] An earlier version of this essay appeared as the afterword to the collection of Williams's essays, *New Selected Essays: Where I Live*, ed. John S. Bak (New York: New Directions, 2009). All references made to Williams's published essays in this article are taken from this collection and will appear parenthetically in the text abbreviated *NSE*. References to his unpublished essays will also appear parenthetically in the text and include the university archives where the essay is located and the page number on which the citation can be found in brackets, as Williams rarely numbered his pages.

[2] Given that both works were penned concurrently, they share many passages. See the story of Marion Vaccaro Black peeing on herself in Rhodes (*M* 261-62; *Moise* 50-51); of the Irish truck-driver who knocked out the front teeth of the "middle-aged queen"

(*M* 280-81, *Moise* 79-80); of his trip to Bangkok and his staying in Somerset Maugham and Neil Coward's bedroom (*M* 299; *Moise* 128); of the March 1968 atrocities at My Lai and the cover-up which followed (*M* 313; *Moise* 139); of Rimbaud's *Bateau Ivre* (*M* 155; *Moise* 150-1); and also the story of *Who's Who* in 1952 (*M* 133-34; *Moise* 162-63). All citations in this essay from Williams's *Memoirs* (New York: New Directions, 1972, 2006) and *Moise and the World of Reason* (New York: Simon & Schuster, 1975) appear parenthetically in the text abbreviated *M* and *Moise*, respectively.

[3] Having felt "the jig was up" yet again in his life, Williams retold this in the *Memoirs* (*M* 176, 227-30) and fictionalized it in *Moise* (*Moise* 100-2). Most of the story of his first stay in Key West in the winter of 1941, as recounted in his 1973 essay "Homage to Key West," appears in *Memoirs* (*M* 79-83).

[4] He began one draft of his essay "Prelude to a Comedy" (ca. 1960), "Since I am never going to get around to writing my memoirs, it may be excusable for me to write these ~~Sunday~~ articles ~~for the New York Times~~ [. . .]" (Columbia [1]). See all the typescripts to this essay: "These Scattered Idioms [I]" (ca. 1960), Historic New Orleans Collection (MSS 562#625); "These Scattered Idioms [II]," "First Draft: Some Philosophical Shop Talk, or, An Inventory of a Remarkable Market," "Some Philosophical Shop-Talk," "Sam, You Made the Interview Too Long," and "Personal as Ever" (all ca. 1960), Columbia; and "Deepest Instinct, or Fate. . . ." (ca. 1960), Texas (box 11, folder 10).

[5] He writes later, "Of course, I could devote this whole book to a discussion of the art of drama, but wouldn't that be a bore? (*M* 181). Then later, as if almost apologetically, he adds: "Well, now, about plays, what about them? Plays are written and then, if they are lucky, they are performed, and if their luck still holds, which is not too frequently the case, their performance is so successful that both audience and critics at the first night are aware that they are being offered a dramatic work which is both honest and entertaining and also somehow capable of engaging their aesthetic appreciation. I have never liked to talk about the professional side of my life" (*M* 212).

[6] Williams, who worked briefly for MGM studios in 1943, uses this term in the untitled holograph fragment of "Past, Present & Perhaps" (ca. 1957): "I've been asked once again to write a Sunday piece for the drama pages of the New York Times, as a kind of 'trailer' for a play coming into in [. . .]" (Texas [1]). See all the typescripts of this essay: "Past, Present & Perhaps" (ca. 1957), Texas (box 34, folder 3); "'A-Do-It-Yourself' Interview" (ca. January 1957), UCLA (box 1). Always commercially minded, Williams rarely, if ever, skipped the opportunity to appear in the pages of the *New York Times* to promote the premiere of one of his plays.

[7] In a fragment of "Prelude to a Comedy" (ca. 1960), Williams writes, "You see I'm still doing it! Justifying, explaining, the facts of my life. I guess this is a dodge. I do it to avoid doing another kind of piece, an 'Apologia' for the work about to be exposed on the Broadway stage" (Texas, [1]).

[8] As Shackelford notes in his article in *The Southern Quarterly* 38.1 (107):

> Although there have been frequent references to Tennessee Williams's personal essays, prefaces to his own plays, and reviews of others' creative work, little if any critical attention has been given to what these nonfiction pieces contribute to our understanding of Williams the individual, the artist, the intellectual, and the critic. Williams the personal essayist, social critic, and literary theorist does, however, deserve serious scholarly attention. (104)

Written in 1999, Shackelford's essay remains the only study of Williams's non-fiction outside of the *Memoirs*, and yet, "there is much more to be said concerning this unexplored territory in Williams studies" (113). It is my hope that this essay will alter that fact.

[9] The title was written in holograph after the essay was typed. The question mark in Williams's hand suggests his uncertainty in entitling this essay.

[10] In another draft of this essay, he begins:

> These invitations to write Sunday pieces about your new play can be anticipated in advance, but you're always too busy making the final changes in your script to think much about them before the dead-line for them is hard upon you, and then the state of your nerves, if you are not a calm writer, makes it all but impossible to compose such a piece without a note of hysteria. (Texas [1])

See all typescripts of this essay: "A Thing Called Personal Lyricism," "Some Qualifications," "Personal Lyricism (?)," and "Lyric Theatre: a Faith" (ca. 1955), Texas (box 34, folder 3).

[11] The title, added later, is in holograph, and the fragment was typed on Traymore Hotel letterhead.

[12] In *Moise*, we find a similar comment about the looseness of the novel's structure, here made by the narrator himself: "It's seldom my practice to observe sequence. When I try to, my thoughts blur and my fingers shake [. . .]. Now I have got to discontinue this *thing* for a while, even though I never ignore the possibility that some inadvertence, a sudden subway of sorts, may stop it permanently in its tracks [. . .]" (*Moise* 38-39, emphasis added). In the essay "Williams' Wells of Violence" (later reprinted as the foreword to *Sweet Bird of Youth*), Williams resorts to "this course of free association" (*NSE* 93).

[13] This was true to a certain extent. In the postscript to a letter to Audrey Wood, dated 22 June 1952, Williams writes:

> I have not had time to write the "essay" they [Caedmon's] want for the recordings. Tell Miss Roney that perhaps she could use something from my introduction to the published version of "Battle of Angels." States my philosophy of art. I also told Leonard Lyons I would write a "guest column" for him. Do you think he would

use, instead, a humorous poem that I will send? Please enquire. I am doing a piece for the Sunday Times magazine. (435)

See *The Selected Letters of Tennessee Williams*, eds. Albert J. Devlin and Nancy M. Tischler

[14] To some extent, this philosophy of writing lacks rigor as far as his attention to minute details is concerned. In *Memoirs*, Williams does not bother to quote verbatim a stanza from Rimbaud that his youthful friend Clark Mills McBurney translated: "His translation of the final verse of the greatest lyric by Rimbaud went something, but not exactly, like this [. . .]" (*M* 123). At times in his essays, he does not even take the time to look up the name of characters or check the facts of his life or work, which could suggest a slovenly attitude toward his non-fiction in general. Speaking about how Nellie in *Summer and Smoke* is cut from *Eccentricities of a Nightingale*, for instance, Williams writes in his essay "'I Have Rewritten a Play for Artistic Purity'" (1976), "nor did any of what's-her-name—it happily escapes me" (*NSE* 182). For Williams, artistic "truth" was never in the detail but rather in the picture that it served to capture on the canvas, and his prose pieces, like his plays, were canvases on which he attempted to capture that "truth."

[15] See my "Complete List of Tennessee Williams's Non-fiction Prose Writings" at the back of *NSE* (293-302). Essays such as "The Catastrophe of Success," "Person–To–Person," "The Past, the Present and the Perhaps," "Prelude to a Comedy," or even Williams's introduction to Carson McCullers's *Reflections in the Golden Eye* have so many versions, and in such varying states of completion, that they unconditionally attest to the seriousness in which their writing was undertaken. Williams did not view his essays as literary distractions to fill the downtime from playwriting, nor as writing exercises to jumpstart his muse in the small hours of the morning when strong, black coffee no longer did the trick. He fully understood and appreciated the artistic commitment to writing prose pieces, be they the essays for the *New York Times* or the reviews of and introductions to his friends' books.

[16] Williams writes here,

> I do not use exclamation marks as I think that they are probably the most dispensable piece of punctuation to which a writer can descend unless he is writing for dumb actors and actresses like that unfortunate playwright whom I encountered before the Truck and Warehouse Theater. [. . .] As for a distinguished failed prose writer, surely he can content himself with the comma and the period and the marks of quotation of speech between persons and also, in my peculiar case, with the neat spaces which indicate the division of section from following section as a slight variation indicates the progression of a fugue in the world of music. (*Moise* 132-33)

[17] Qtd. in Donald Spoto, *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams* (New York: Ballantine, 1985), 249.

INTRODUCTION

Jean-Pierre Simard, Professeur, Président du RADAC

Quatre articles explorent la modernité du thème de l'inceste sur la scène dramatique, de ses origines à nos jours. Tabou et transgression des seuils élargissent en effet le champ de notre exploration des rythmes du corps dans l'espace théâtral à de futurs prolongements, en termes de représentation domestique du couple et de sa norme.

Les grands dramaturges ont osé une réécriture de ce ressort tragique dès le théâtre grec : de Racine, examiné, en lien avec eux, par Eliane Gandin à Koltès que j'effleure ici dans une comparaison avec David Greig qui privilégie l'Ecosse comme « territoire du refoulement thématique de l'inceste » développé par l'hypothèse de Jean Berton, de John Ford, avec *Tis Pity She's a Whore*, convoqué par Danièle Berton dans l'introduction à son étude d'une pièce de Mike Cullen, à Sarah Kane sollicitée par Eléonore Obis. Elle aussi rattache, dans une filiation évidente, la jeune dramaturge contemporaine - chez qui aborder l'inceste est une manière de dénoncer une société déstructurée, en perte de repères, et qui a levé tous les interdits - à la tragédie anglaise jacobéenne et caroléenne qui, dissolvant tout cadre moral, revendique une esthétique de l'horreur, évoquant notamment, en lien avec notre thème, *Women Beware Women* de Thomas Middleton, *The Duchess of Malfi* de John Webster ou, elle aussi, *'Tis Pity She's a Whore*.

Notre premier tableau cherchera dès lors les traces mémorielles ou esthétiques de l'inceste, chez les classiques, puis en Ecosse, tandis que le deuxième tableau présentera deux dramaturges contemporains.

Eliane Gandin s'attache au drame de Phèdre au fil des siècles en privilégiant l'âge classique. Inséparable de celui d'Hippolyte, ce drame a souvent été mis en scène du V^e^ siècle avant notre ère au XVII^e^ siècle. Repris par Sarah Kane, il justifie l'étude d'Eléonore Obis. Eliane Gandin analyse comment, dans l'Antiquité, Euripide y consacra deux tragédies, *Hippolyte voilé* et *Hippolyte porte-couronne*, puis Sophocle, puis Sénèque qui, avec *Phèdre*, a transposé l'histoire dans le théâtre romain. Parmi les tragédies françaises les plus connues de la Renaissance, l'étude s'attarde sur *Hippolyte* de Garnier, jouée en 1573, puis, au XVII^e^ siècle, en 1677, sur la

joute autour de ce thème entre la tragédie de Racine qui s'imposa, et celle, éponyme, de Pradon. Fatalité historique et mythique ont ainsi offert divers cadres dramatiques qui ne pouvaient se déployer qu'au théâtre, autour du désir irrépressible des représentations de cette « souillure, dit Eliane Gandin, à l'origine des enjeux de pouvoir ». Dans toutes ces pièces, le théâtre exerce une fonction cathartique assurant l'universelle prohibition morale de l'inceste, mise en évidence par Lévi-Strauss dans *Les Structures élémentaires de la parenté*, oeuvre à laquelle se réfère également Eléonore Obis, lui adjoignant Michel Foucault.

La multiplicité du corpus qui aborde le sujet offre un contraste saisissant avec le silence qui l'entoure en Ecosse. Selon Jean Berton si l'histoire nationale et locale regorge de faits sinistres qui ont eu les honneurs de la dramatisation, l'inceste constituerait un fait social trop délicat pour être un « matériau pour la scène » sans qu'il soit fait usage d'une forme détournée. Le roman de Ian McEwan, *The Cement Garden*, publié en 1978 a été scénarisé. Remodelé ensuite pour la scène, il n'est pas disponible, comme s'il s'agissait d'un texte trop sulfureux pour être publié. Il actualise le thème dont Jean Berton explore méticuleusement la trace depuis le cas objectif de Thomas Weir, que l'on peut qualifier d'archétype écossais qui provoque une hypothèse sur la dramatisation de l'inceste dans la littérature écossaise à partir de 1670. Etymologiquement lié à la sexualité - il signifie « non chaste » - ce concept est indissociable des valeurs imposées par la religion tout autant que de son évaluation par l'anthropologie, la sociologie et la psychologie. En effet, s'il désigne la conjonction illicite entre des personnes parentes ou alliées au degré prohibé par les lois, le mot « inceste » suscite un sentiment d'horreur et de répugnance que, du Moyen Âge au XVIIe siècle, il était pratique de résumer sous le vocable de sorcellerie. Une telle accusation s'accompagnait de menaces équivalentes à la dénonciation pour hérésie. Si Gilles de Retz (1404-1440) qui avait glorieusement soutenu Jeanne d'Arc dans son combat contre « l'Anglois » avant de s'adonner selon la légende à la pédophilie et à la sorcellerie — a fourni matière théâtrale, le Major Weir, qui, dans sa vie publique, avait participé à l'épopée des Covenantaires, ne mérite pas d'être occulté de l'histoire de l'Écosse, suggère Jean Berton.

Si, aujourd'hui, l'inceste serait, chez Koltes comme chez Greig, signe de contestation des conventions, détour autorisant la formulation du désir

et de la liberté à conquérir, rapprochant les scènes française et écossaise, tous deux voilent leurs audaces sous une forme suggestive qui les distingue, tout en mettant en avant la présence des corps en émoi comme signe d'incertitude psychologique et sociale. Les perspectives proposées par ces deux dramaturges européens permettent d'aborder, avec le second tableau, l'inceste comme outil dramaturgique contemporain. B.M. Koltès et D. Greig ont en effet écrit, l'un la totalité de son œuvre avant de décéder, l'autre, la première partie, désormais universelle, avant le passage du millénaire, dans le contexte paradoxal provocateur du théâtre *In-Yer-Face* que Sarah Kane symbolise.

De nos jours, nous dit Danièle Berton, les mœurs évoluant, l'angle d'approche dramatique n'est plus d'ordre religieux. Moins philosophique, il est surtout sociétal. « Langage politique, l'inceste met au défi les lois, et avec elles, les institutions qui en sont les garantes », selon E. Angel-Pérez qu'elle cite. C'est dans cette optique que Wendy Lill, écrivain, femme politique, élue canadienne de Nouvelle-Ecosse, construit sa pièce *All Fall Down*. Elle traite des effets dévastateurs de la rumeur qui calomnie l'enseignante et le père d'un petit garçon accusés de pédophilie et d'inceste à tort, une pièce examinée dans une livraison antérieure.

Nous partagerons la démonstration que les liens qu'entretiennent texte et contexte, ainsi que la prise en compte de la réception spectatorielle, favorisent ces nouveaux choix et leurs orientations contemporaines. La tragédie aristotélicienne délaissée, les drames se recentrent sur des « héros » ordinaires et sur leur intimité familiale, comme l'avaient fait leurs prédécesseurs dits domestiques. Inspirée par des thérapies controversées dans les pays anglo-saxons ces dernières années, la pièce *anna Weiss* de Mike Cullen pourrait s'inscrire dans la longue tradition des chroniques, si le huis clos qui la structure n'évoquait un théâtre plus moderne axé sur la confrontation de duellistes prêts à tout pour faire émerger un traumatisme enfoui et pour libérer la parole. Comment dire l'indicible sans réveiller des blessures passées profondes dont la cicatrisation ne s'est opérée qu'en surface ? L'étude de Danièle Berton interpelle *Anna Weiss* comme une pièce sur la confiance et la défiance et sa mise en scène autour de séquences intimistes documentées, sans ignorer la sobriété de la scénographie avec une structuration proxémique qui joue surtout sur les espaces semi-fixes et informels pour offrir un contenu nouveau du « théâtre de l'inceste ». Ce

drame s'inspire d'écrits y compris scientifiques et juridiques qui traitent de l'inceste et des solutions curatives proposés aux victimes de traumatismes.

Ce va-et-vient entre théâtre et thérapie souligne le glissement social de la réception du thème de l'inceste. Sans aucun doute, l'oeuvre de Sarah Kane y a contribué. Ses cinq pièces, composées à la fin des années 90, surexposent sur le devant de la scène ce tabou des relations incestueuses habituel. En ce sens, elles prennent à contre-pied Lévi-Strauss et Foucault qui font de l'inceste un principe structurant pour chaque société, au sein de laquelle toute organisation familiale est frappée du sceau de l'interdit : la prohibition de l'inceste est signe du passage de la Nature à la Culture pour Lévi-Strauss, signe de l'emprise de la loi sur la sexualité pour Foucault. Eléonore Obis ferait en quelque sorte écho à Danièle Berton en nourrissant sa lecture sémiologique et psychologique de références à Artaud, Proust, Krysteva ou Genette : l'écriture de Kane semble engendrer un théâtre « palimpsestueux », dans lequel mots et textes circulent en circuit fermé. Car l'œuvre forme une chambre d'écho fondée sur des fragments de textes appartenant à un vaste corpus littéraire extérieur à l'œuvre, mais de façon plus palimpsestueuse encore, propre à l'œuvre. La logique, dit Obis, est poussée à l'extrême, puisque ces listes, ainsi que celles de médicaments que l'on trouve dans *4.48 Psychosis*, sont des citations d'ouvrages sur la dépression et le suicide, notamment *The Suicidal Mind* de Edwin S. Shneidman et *Malignant Sadness : The Anatomy of Depression* de Lewis Wolpert.

Nous pouvons alors anticiper ici la conclusion d'Eléonore Obis : cette circularité du texte, en vase clos à la fois thématique et formelle, que l'on retrouve sans doute chez tous les auteurs examinés ici, activée par les figures protéiformes de l'inceste, redonne, par la répétition, une forme incantatoire à la langue et fait de la représentation de la barbarie une forme de rituel : les actes incestueux, qui peuplent le texte de ces pièces sont autant de rituels à rebours qui tentent d'explorer les limites de la représentation et de notre humanité. En en restituant le rituel, Sarah Kane redonne un pouvoir de fascination au théâtre et à ses mots, et nous met en appétit critique pour accorder au thème de l'inceste sa juste importance dans les pages qui suivent autour du théâtre des origines à nos jours.

Sur la trace d'Hippolyte

Éliane Gandin C.I.E.R.E.C., Université de Saint Étienne

Suivre à la trace est une expression cinégétique à laquelle se réfère le titre de cette étude de l'inceste où le jeune chasseur Hippolyte devient gibier, objet de la quête du désir incestueux de Phèdre, sa belle-mère, mais aussi gibier poursuivi par le monstre né de la mer à la suite de la malédiction paternelle, gibier au corps éparpillé que son père essaiera de reconstituer dans la pièce de Sénèque. Suivre à la trace, c'est ce que fait Phèdre qui, au début des tragédies d'Euripide et de Racine, s'imagine suivre à la chasse ou sur le stade celui dont l'image l'obsède[1]. Effacer la trace de sa faute, Phèdre s'y efforce par un jeûne de trois jours, puis, par une fausse accusation pour préserver sa réputation.

L'histoire d'Hippolyte et de Phèdre du Ve siècle avant notre ère jusqu'au XVIIe siècle a été souvent mise en scène. Dans l'Antiquité, au Ve siècle, Euripide y consacra deux tragédies, *Hippolyte voilé* et *Hippolyte porte-couronne*. Nous avons perdu la première ainsi que la tragédie de Sophocle. Au Ier siècle de notre ère, Sénèque a, avec *Phèdre* transposé l'histoire dans le théâtre romain. Le sujet est repris à la Renaissance et au XVIIe siècle. Parmi les tragédies françaises les plus connues de la Renaissance, nous pouvons citer *Hippolyte* de Garnier, jouée en 1573. Au XVIIe siècle, en 1677, le sujet opposa deux rivaux, Racine et Pradon. La tragédie de Racine *Phèdre et Hippolyte*, dont le titre s'abrégea en *Phèdre* dans l'édition de 1687, jouée à l'hôtel de Bourgogne, s'imposa devant celle, éponyme, de Pradon, présentée deux jours plus tard et soutenue quelque temps par la Cabale[2].

Phèdre, fille du roi Minos, vient d'épouser Thésée, vainqueur du Minotaure. Arrivée à Athènes, elle découvre son beau-fils, Hippolyte dont elle s'éprend sur-le-champ. Elle lutte contre cet amour et obtient de Thésée

l'éloignement d'Hippolyte. Plus tard, conduite à Trézène par son mari, elle retrouve Hippolyte. Sa proximité, jointe à l'absence de Thésée (parti aux Enfers pour aider son ami Pirithoos à enlever la reine des Enfers, épouse d'Hadès), fait qu'elle arrive à un moment de crise où elle ne voit plus de solution que dans la mort. La tragédie commence à ce point crucial. La confidence arrachée à Phèdre par la nourrice, la révélation à Hippolyte qui en est horrifié et le retour de Thésée conduisent Phèdre à vouloir sauvegarder sa réputation dans la mort et à accuser faussement Hippolyte. Celui-ci, maudit par son père, meurt. Phèdre n'a fait que retarder sa propre mort et s'est chargée d'un homicide.

Alors que l'inceste d'Œdipe présenté sur le théâtre était réalisé mais non voulu, ici, l'inceste de Phèdre est voulu et non réalisé. Alors que le premier est constamment repris jusqu'au théâtre du XX[e] siècle, par exemple avec la pièce de Cocteau, *La Machine infernale*, ce dernier n'est plus vu qu'à travers les mises en scènes de la pièce racinienne, des plus prestigieux metteurs en scène, de Jean-Louis Barrault (en 1942 à la Comédie-Française) à Patrice Chéreau (en 2003, aux Ateliers Berthier du théâtre de l'Odéon[3]) entre autres[4]. Pourquoi ? La suprématie de la tragédie racinienne n'a-t-elle pas permis d'oser reprendre ce sujet dans le théâtre français ? Dans ce motif de l'inceste tsur la scène théâtrale, nous analyserons tout d'abord le désir irrésistible, puis la souillure avant d'y voir un enjeu de pouvoir.

Un désir irrépressible :

Les caractéristiques de ce désir incestueux sont la soudaineté, la violence et la durée. La soudaineté du coup de foudre, dès que Phèdre voit Hippolyte, est traduite par la rapidité monosyllabique du passé simple dans le vers racinien 273, sc. 3, acte I : « je le vis » (Racine, 758). La violence est révélée par les effets physiologiques immédiats : changement de couleur, perte de la vue et de la parole : « je rougis, je pâlis [...] Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler » (vers 273, 275, acte I, sc. 3). Ces vers raciniens se calquent sur les vers 27 et 28 d'Euripide : « Phèdre le vit, et son cœur fut saisi d'un violent amour »[5]. La violence du désir décrit par Phèdre à sa nourrice v. 451 – 455 s'exprime de manière concrète dans la tragédie de Garnier :

> Ma douleur se nourrist et croist tousjours plus forte.
> Je brûle, miserable, et le feu que je porte
> Enclos en mes poumons, soit de jour ou de nuict,

De soir ou de matin, de plus en plus me cuit.
J'ay l'estomach plus chaud que n'est la chaude braise (Garnier[6].

La violence éclate aussi dans l'emploi du mot « rage » et de son composé « enrager », renforcés par l'adverbe et l'adjectif qui les accompagnent:

D'Hippolyte que j'aime, et non pas seulement
Que j'aime, mais de qui j'enrage follement. (Garnier, v. 465 – 466).
De ce gluant Amour, mais tousjours l'obstiné
Se colle plus estroit à mon cœur butiné.
Je ne sçaurois sortir libre de son cordage,
Ma chaste raison cede à sa forçante rage. (Garnier, v. 729 – 732).

Cet amour incestueux résiste au temps qui n'a pas amoindri son intensité puisque Phèdre continue à l'éprouver après avoir obtenu le départ d'Hippolyte et avoir eu deux fils de Thésée.

Les raisons de l'attirance :

Hippolyte est attirant par sa beauté physique[7]. Jeune homme athlétique qui se plaît dans les exercices corporels de la chasse, du dressage des chevaux, il s'entraîne pour les jeux de la Grèce. Mais le désir de Phèdre a aussi sa source dans la ressemblance du jeune homme avec son époux, c'est le même homme mais plus jeune, plus beau et surtout à l'opposé du volage Thésée. Il semble que le déficit de la figure de Thésée encourage le désir incestueux à s'épanouir chez son épouse. Thésée apparaît comme séducteur, mari peu fidèle. Il est loin d'être un bon père, lui qui sacrifie son fils aux criailleries de son épouse et l'envoie à Trézène, loin de lui. Il est absent fort longtemps pour des raisons peu glorieuses. Dans la tragédie de Garnier, Phèdre trouve dans l'infidélité de son époux une excuse à son amour pour Hippolyte[8]. La chasteté d'Hippolyte, son caractère fier et farouche le rendent d'autant plus désirable. Sa pureté absolue, due à l'éducation de son grand-père Pitthée, au culte qu'il rend à Artémis la déesse vierge, à son initiation aux rites orphiques, est d'ordre religieux et sexuel. Seul Racine le rendra amoureux secrètement d'Aricie, désobéissant à l'ordre paternel. Quand elle apprendra qu'Hippolyte est amoureux, Phèdre sera choquée, comme si c'était une trahison, de la disparition de l'image fantasmée du jeune héros farouche.

Certes, on peut dire qu'Hippolyte ressemble à son père. Mais avant tout, il est l'unique, le « monstre » en ce sens que le monstre s'oppose à la norme[9] : il est le fils de la reine des Amazones, intrépides cavalières qui tuent

leurs enfants mâles et rejettent les hommes. Dans sa tragédie *Phèdre*, Sénèque fait dire à la nourrice s'adressant à Hippolyte « toi, l'unique enfant mâle de leur race », vers 577. Cette filiation exceptionnelle fascine Phèdre. Hippolyte est en tous points l'anormal.

Cet irrésistible désir a pu être contenu à Athènes, espace de la « polis », de la culture. Phèdre a fait éloigner son beau-fils. Le culte qu'elle rendait à Vénus cachait celui qu'elle adressait à Hippolyte. Mais le fait que Phèdre se retrouve à Trézène[10], amenée par son mari et que, de plus, cet époux soit absent depuis un certain temps, a conduit ce désir à la consumer au point de lui faire souhaiter la mort pour préserver son honneur. La tragédie commence quand le temps se resserre. La crise décisive surgit quand Eros et Thanatos se rejoignent.

L'espace est à la fois Trézène et le labyrinthe. Trézène est l'endroit de la pure nature où s'exerce Hippolyte, le lieu du sauvage, de la chasse et est également le lieu de la pureté puisque c'est le « pur Pitthée », le vieux roi de Trézène qui a éduqué Hippolyte. Quant au labyrinthe, il est plus fantasmé que réel : le labyrinthe du palais où se cache Phèdre évoque le labyrinthe de Crète qui la hante. Trézène est aussi une des portes de l'Enfer, la tragédie ne le dit pas mais les spectateurs athéniens le savaient, puisque Pausanias, l'écrivain - voyageur de la Grèce antique l'écrira dans sa description de Trézène. En choisissant de ne pas placer la scène devant le palais mais à l'intérieur du palais, Racine en souligne le double aspect de protection et de geôle. Garnier situe la scène près d'une entrée des Enfers d'où sortent le spectre d'Égée et Thésée tandis que la Nourrice et Phèdre y descendent.

Une souillure :

L'inceste est interdit par la religion et par les lois humaines : « la plus terrible atteinte à l'ordre sacré qui gouverne la vie humaine » selon la définition de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Vernant, 111). L'étymologie d'inceste montre par le préfixe « *in* » qu'il s'oppose à ce qui est pur « *castus* ». C'est l'horreur de se mêler au même, exprimée par la nourrice dans la tragédie de Sénèque :

> par ta volonté purificatrice extirpe un crime horrible, souviens-toi de ta mère, redoute des accouplements monstrueux. Tu te prépares à confondre les lits du père et du fils, à concevoir dans tes entrailles impies une postérité hybride ? (v.169 - 172)

Dans cette tragédie[11], quand il apprend l'accusation d'inceste portée contre son fils, Thésée rappelle que la nature animale même s'abstient de l'inceste :

> Les fauves même évitent, par instinct, dans leurs amours le crime impie et une pudeur inconsciente leur fait observer les lois du sang.

L'affirmation est reprise dans la tragédie de Garnier, v. 1773 - 1778 :

> Les bestes des forests que tu cours, sanguinaire,
> Vivent plus chastement en leur brutal repaire.
> Car bien qu'en leur poitrine il n'entre que fureur,
> Elles ont toutesfois un tel crime en horreur,
> Et sans loix et raison qui guident leur courage,
> Elles portent respect aux degrez du lignage[12].

De même, les nations les plus barbares respectent cet interdit de l'inceste. Dans la tragédie de Garnier, v. 700 - 708, la nourrice demande à Phèdre :

> Reprimez cette Amour qui ard incestueuse
> Autour de vos roignons : reprimez reprimez
> Avecques la raison ces desirs enflamez,
> Qu'aucune nation tant barbare fut-elle,
> Tant fut-elle à nos loix brutalement rebelle,
> N'eut jamais en l'esprit : non les Getes espars,
> Non les Scythes errans, cruels peuples de Mars,
> Non les Sarmates durs, non le negeux Caucase,
> Non le peuple qui boit dans les ondes de Phase.

L'inceste est transgression[13]. Consciente de cette souillure, Phèdre a une terrible honte à éprouver ce désir. Dans la tragédie de Racine, elle le qualifie de l'expression superlative « comble des horreurs » (vers 260, acte I, sc. 3) et d'un oxymore « une flamme si noire » (vers 310, acte I, sc. 3). Ce n'est que dans la tragédie de Garnier qu'elle se situe en dehors du bien et du mal en légitimant son amour incestueux devant sa nourrice, elle prétend vouloir retrouver la liberté des animaux et leur innocence. Cette horreur de l'inceste, la nourrice l'éprouve quand elle entend l'aveu. Dans la tragédie de Garnier, elle n'a pas de mots assez forts, v. 503 - 504 :

> Non, ce n'est pas un mal, c'est un crime execrable,
> Un prodige, un forfaict, qui n'ha point de semblable.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un inceste entre consanguins mais entre membres apparentés par alliance, elle va jusqu'à évoquer la naissance d'un monstre issu d'une union contre nature :

> Voulez-vous engendrer en vostre ventre infet
> De vous et vostre fils un monstre contrefait ?
> Voulez-vous que la mere avec son enfant couche ?
> Flanc à flanc accouplez en une mesme couche ?[14]
> Et pourquoy ne se va vostre race estoffant
> Des membres merveilleux de quelque enorme enfant ? (V. 717 – 718)

Mais la nourrice finit par se résigner afin que Phèdre reste en vie. C'est surtout le pur Hippolyte qui manifeste son horreur devant la proposition incestueuse qui représente pour lui le mal absolu. Son oreille est souillée par ce qu'il a entendu. Son épée qui a touché Phèdre[15] l'est aussi. Ce désir incestueux déshonore l'époux et les enfants. Il fait horreur non seulement aux hommes sur terre mais aussi aux dieux, en particulier au Soleil, l'ancêtre de Phèdre et au roi - juge, Minos, le père de Phèdre qui siège dans les Enfers.

Au début de la tragédie, la souillure se limite à un plan moral. Phèdre se dit pure de souillure physique. Il n'en sera pas de même par la suite puisqu'elle portera l'accusation d'inceste sur Hippolyte, causant sa mort. Dans les pièces de Sénèque et de Garnier, Hippolyte est accusé de viol. Phèdre voit, dans cet amour incestueux, la conséquence de la souillure attachée à sa famille. Cette souillure tragique pèse sur elle, fille de Pasiphaé qui s'unit au taureau, sœur d'Ariane, la dernière de ce sang :

> Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
> D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables[16].

Vénus poursuit la descendance du Soleil, à laquelle appartient Phèdre, de sa haine car le Soleil avait dévoilé ses amours adultères avec Mars. C'est son caractère d'extrême pureté dans son aspect excessif qui fait d'Hippolyte le bouc émissaire. Cette pureté attire comme un aimant son contraire, la concupiscence incestueuse.

Un enjeu de pouvoir :

Le désir érotique veut s'approprier l'objet de sa passion. Phèdre refuse de laisser Hippolyte à une rivale. Dans la tragédie de Racine, en apprenant qu'Hippolyte aime Aricie, Phèdre se tait alors qu'elle était venue l'innocenter devant Thésée de l'accusation qui pesait sur lui. Ne pouvant l'avoir, elle le

maltraite. Phèdre multiplie ses criailleries de marâtre pour obliger Thésée à l'éloigner d'elle. Plus elle lui fait de mal, plus elle l'aime, mettant en oeuvre la perversion cruelle de l'inceste faisant subir une violence à un plus faible qui n'est pas en mesure de résister :

> J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.
> Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
> De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?
> Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
> Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes[17].

Voyant qu'il résiste à ce désir et s'en offusque, elle le détruit. Par son accusation mensongère, elle fait, du beau corps admiré de tous, un pauvre corps si mutilé que personne ne peut le reconnaître. Sénèque et Garnier en donnent des descriptions effroyables. Sénèque, v. 1093 – 1108 évoque les étapes du dépècement :

> Il ensanglante les champs par larges flaques et sa tête fracassée rebondit sur les rochers ; les buissons arrachent sa chevelure, la pierre dure ravage son noble visage : cette beauté maudite périt sous maintes blessures. [...] Alors les broussailles, les buissons hérissés de ronces acérées lacèrent l'agonisant et toute pièce de bois arrache un lambeau de ce corps. [...] et les chiens abattus suivent à la trace les membres de leur maître.

Garnier renchérit par une comparaison ajoutant le dégoût à l'horreur :

> De ses membres saigneux la terre est rougissante,
> Comme on voit un limas qui rampe advantureux
> Le long d'un sep tortu laisser un trac glaireux.
> Son estomac ouvert d'un tronc pointu, se vuide (vers 2120 2124),
>
> **De ses boyaux trainez sous le char homicide.**

Le chasseur du début de la tragédie devient le gibier poursuivi par le monstre qu'a suscité le dieu de la mer pour exaucer la malédiction que Thésée a lancée contre son fils.

Dans la pièce de Garnier, la nourrice voit, dans cet amour incestueux, l'expression du pouvoir que se donnent les grands de ce monde d'échapper à la loi commune, v. 793 – 809 :

> Quiconque s'orgueillit de sa prosperité,
> [...] Celuy le plus souvent en ses entrailles porte

De l'amoureuse ardeur une pointe plus forte
Que le pauvre commun, et son esprit troublé
Va tousjours forcenant d'un desir dereglé.
L'amour accoustumé luy deplaist trop vulgaire :
Il veut s'ébatre d'un, qui ne soit ordinaire,
Qui ne soit naturel, mais tout incestueux,
Mais tout abominable, horrible et monstrueux.
Tousjours tousjours les grands ont leurs ames esprises,
Ont leur cœur enflammé de choses non permises.
Celuy qui peut beaucoup, veut encor plus pouvoir :
Et cil qui ha beaucoup, veut encor plus avoir.

L'enjeu de pouvoir se situe aussi au-dessus des humains dans la sphère céleste. C'est la volonté de faire périr Hippolyte qui a amené Aphrodite à susciter en Phèdre cet amour incestueux, instrument de leur double perte. C'est l'expression du pouvoir du ressentiment de la déesse contre Hippolyte qui ne l'a pas honorée. Enfin, en ce qui concerne la tragédie racinienne, on pourrait ajouter qu'exerce un pouvoir incontestable l'alexandrin avec son rythme, sa rime, ses césures, ses silences, sa respiration : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » (v. 273, acte I, sc. 3). Le vers racinien doit être dit et non pas lu silencieusement. Sa musique fascinante et implacable de chant des sirènes est troublante et tragique.

Le poids des mots :

Au début de la tragédie racinienne, cet amour ne se dévoile qu'à travers des images et des périphrases (acte I sc. 5 v. 352 « le crime et l'horreur de vos feux », acte II sc. 5 v. 675 « fol amour qui trouble ma raison », acte III sc. 3, v. 841 « ma flamme adultère »). Il ne se dit qu'à travers un vocabulaire exprimant un jugement moral (crime, criminel v. 352, 887, 1030, 1056, coupable v. 1027), religieux (profane v. 1037) qui condamne (horreur v. 352, 1047)[18]. Après la fausse accusation de Phèdre, à partir de l'acte IV, le mot d'inceste surgit, prononcé par Hippolyte (v. 1099), repris par Thésée et par Phèdre (v. 1270, 1623). Il s'impose, tranchant tel un couperet judiciaire[19].

Il suscite l'horreur et la compassion, cet amour incestueux dont la coupable est aussi la victime, cet amour qui tue celui qui l'éprouve et l'objet de cet amour. Sous le poids de la Fatalité, cette histoire ne pouvait se déployer qu'au théâtre. La pièce d'Euripide se terminait par l'annonce d'un

culte à Hippolyte[20] et le mépris réservé à la dépouille de Phèdre. Dans la tragédie de Sénèque, Thésée ordonnait une incinération pour Hippolyte et une inhumation pour Phèdre[21]. La tragédie de Racine se clôt sur une victoire post-mortem d'Hippolyte qui oblige son père à adopter Aricie. Dans cette succession de tragédies d'Euripide à Racine, le théâtre exerce sa fonction cathartique et rejoint l'universalité de prohibition de l'inceste, mise en évidence par Lévi-Strauss dans *Les Structures élémentaires de la parenté*[22].

BIBLIOGRAPHIE :

Œuvres primaires :

Garnier Robert, *Œuvres complètes, Hippolyte*, Les Textes français, Paris, Les Belles Lettres, 1974

Racine Jean, *Oeuvres complètes*, tome I, *Théâtre – Poésies, Phèdre*,

Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Éditions Gallimard, 1969

Oeuvres secondaires :

Bataille Georges *Oeuvres complètes*, tome 8, *L'Histoire de l'érotisme*, Paris, NRF Gallimard, 1976

Lévi-Strauss Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, P.U.F., 1949

Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions La Découverte, 1986

Notes :

[1] À la fin de la tragédie de Sénèque, Phèdre, se suicidant sur le cadavre d'Hippolyte (sa propre mort la délivrant de son crime), veut le suivre à travers les Enfers, v. 1178 - 1180 : « à travers les ondes, à travers les marais du Tartare, à travers le Styx, à travers le fleuve de feu, comme une démente, je te suivrai », *Tragédies*, tome 1, *Phèdre*, traduction de François - Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

[2] D'autres pièces ont vu le jour sur le même sujet : en 1635, *Hippolyte* de Guérin de la Pinelière, en 1646, *Hippolyte ou le garçon insensible* de Gilbert, en 1675, *Hippolyte* de Bidar, *cf.* Patrick Dandrey, *Phèdre de Jean Racine, Genèse et tissure d'un rets admirable*, Édit. Champion, 1999, p. 57 - 58.

[3] Cette mise en scène a reçu le Molière du meilleur spectacle public en 2003, a été filmée en avril 2003 par Stéphane Metge.

[4] Antoine Vitez a mis en scène la tragédie de Racine (au théâtre des Quartiers d'Ivry en 1975) et celle de Garnier (au théâtre de Chaillot en 1982, reprise exceptionnelle de cette tragédie du XVI[e] s., la tragédie racinienne éclipsant toutes les autres).

[5] Euripide, tome II, *Hippolyte*, traduction de Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 30.

[6]. Garnier, autre exemple, v. 999 : « Hé Dieux qu'y faut-il faire ? Hippolyte m'espoint, / Et quand il est present, et quand il n'y est point. »

[7] Garnier, v. 2203 - 2206 : « Las ! où est ce beau front ? où est ce beau visage, / Ces beaux yeux martyrans, nostre commun dommage ? / Où est ce teint d'albastre, où est ce brave port, / Helas helas ! où sont ces beautez, nostre mort ? »

[8] D'autres défauts terniront son image aux yeux des spectateurs, sa crédulité par exemple et son impulsivité : Thésée, à son retour, est prêt à croire son épouse sans trop approfondir pour assurer sa quiétude conjugale et lance bien vite sa malédiction contre son fils. Il est bien aise que ce fils moribond l'absolve à la fin de la tragédie d'Euripide.

[9] Charles Segal, dans *La Musique du sphinx*, Paris, Éditions La Découverte, 1987, met bien en valeur le caractère « a-polis » d'Hippolyte, chasseur virginal, refusant la sexualité, *cf.* p. 158.

[10] Cette analyse ne vaut que pour Euripide et Racine qui situent la tragédie à Trézène tandis que Sénèque et Garnier la situent à Athènes.

[11] Sénèque, *Phèdre*, v. 913 – 914.

[12] Ce que conteste toutefois Phèdre dans la même tragédie de Garnier, v. 519 - 530 : « Les hommes nos tyrans, violant la Nature / Nous contraignent porter cette ordonnance dure, / Ce miserable joug, que ny ce que les flots / Enferment d'escaillé, ny ce qui vole enclos / Dans le vuide de l'air, ce qui loge aux campagnes, / Aux ombreuses forests, aux pierreuses montagnes, / De cruel, de bening, de sauvage, et privé, / Plus libre qu'entre nous n'a jamais esprouvé. / Là l'innocente amour s'exerce volontaire, / Sans pallir

sous les noms d'inceste et d'adultere, / Sans crainte d'un mari, qui flambe de courroux / Pour le moindre soupçon qu'ait son esprit jaloux. »

[13] *Cf.* Bataille, chapitre II, « Le complexe de Phèdre », p. 83 – 88 à propos de la connexion de l'horreur et du désir.

[14] V. 709 – 712. *Cf.* Bataille (p. 27) : la prohibition de l'inceste prenant le sens d'une mesure eugénique, mettant l'espèce à l'abri des méfaits de la consanguinité, apparaît à partir du XVI[e] s. et il cite *Les Structures élémentaires de la parenté* de Lévi–Strauss p. 14. Pierre Grimal commentant la tragédie de Sénèque, dans son édition de *Phaedra*, collection « Érasme », Paris, P.U.F., 1965, p. 52, en note, explique le terme de monstres pour désigner les enfants nés d'unions incestueuses : « l'enfant né d'un inceste passait pour être doué de pouvoirs surnaturels, et être d'une autre nature que les enfants ordinaires ».

[15] Sénèque, *Phèdre*, v. 714 – 718 : « que cette épée qui t'a touchée quitte mon flanc pur ! Quel Tanaïs lavera ma souillure, quel Palus Méotide débouchant avec ses eaux barbares dans la mer du Pont ? Non, le père souverain des ondes lui-même ne pourrait avec l'Océan tout entier me purifier d'un tel crime. »

[16] Racine, *Phèdre*, acte I, sc. 3, v. 276 – 277, p. 758.

[17] *Ibid.* acte II, sc. 5, v. 685 – 689, p. 771.

[18] On peut relever également acte IV sc. 1, v. 1002 « cet outrage à l'honneur de son père », v 1007 « ses noires amours », v. 1027 « ce coupable amour », v. 1030 « un amour criminel », sc. 2 v. 1037 « un profane adultère », v. 1047 « après que le transport d'un amour plein d'horreur / Jusqu'au lit de ton père a porté sa fureur », v. 1056 « un fils si criminel ».

[19] Le mot « inceste » fait son apparition dans l'acte IV sc. 2 lors de la défense d'Hippolyte face à son père, v. 1099 - 1100 : « Un jour seul ne fait point d'un mortel vertueux / Un perfide assassin, un lâche incestueux », à quoi répond son père, v. 1145 : « Va chercher des amis dont l'estime funeste / Honore l'adultère, applaudisse à l'inceste ». Hippolyte contre-attaque v. 1149 : « Vous me parlez toujours d'inceste et d'adultère ? / Je me tais ; cependant Phèdre sort d'une mère, / Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien, / De toutes ces horreurs plus rempli que le mien ». Enfin, Phèdre acceptera le mot et l'emploiera acte IV sc. 6 v. 1269 – 1270 : « Mes crimes désormais ont comblé la mesure. / Je respire à la fois l'inceste et l'imposture ». Elle se dénonce à Thésée, acte V sc. 7 v. 1623 : « C'est moi

qui sur ce fils chaste et respectueux / Osai jeter un regard profane, incestueux ».

[20] A Trézène, Hippolyte faisait l'objet d'un culte, on l'imaginait ressuscité par Esculape et les jeunes filles avant leur mariage coupaient une mèche de leurs cheveux sur son autel. *Cf.* Jacques Lacarrière, *Promenades dans la Grèce antique*, Paris, Édit. Hachette, 1978, qui cite et commente la *Description de la Grèce* de Pausanias.

[21] Pierre Grimal, dans son édition de *Phaedra*, op. cité, p. 168, en note, met en évidence le caractère infamant de l'inhumation par rapport à l'incinération « libérant les principes « ignés » qui forment l'âme ».

[22] Levi-Strauss (p. 9): « La prohibition de l'inceste possède, à la fois, l'universalité des tendances et des instincts, et le caractère coercitif des lois et des institutions ».

De la dramatisation de l'inceste dans le théâtre écossais.

Jean Berton, EsTRADes-CIEREC Saint-Etienne.

Le théâtre écossais, depuis sa fondation au sortir de la Première Guerre mondiale avec les « Scottish National Players » (Findlay), 1999) à Glasgow, s'efforce de traiter des sujets à la fois écossais et universels. L'histoire tant nationale que locale de l'Ecosse regorge de faits sinistres qui ont eu les honneurs de la dramatisation[1]. L'inceste est, cependant, un fait social trop délicat pour être un « matériau pour la scène » sans qu'il soit fait usage d'une forme détournée. Le roman de Ian McEwan, *The Cement Garden*, publié en 1978 a été réécrit en scénario de film ; le script a ensuite été repris pour être joué sur scène mais il n'est pas disponible, comme s'il s'agissait d'un texte trop sulfureux pour être publié. Le thème de *The Cement Garden* est celui de la dérive d'adolescents orphelins qui cachent dans la cave le cadavre de leur mère, décédée de mort naturelle. Le thème de l'inceste ne surgit qu'en fin de récit, et l'on pourrait le juger inopportun, ou pour le moins malvenu : c'est lorsque le petit ami de la fille aînée comprend que la cave recèle un secret nauséabond et qu'il s'apprête à le mettre au jour qu'il surprend la grande sœur dans les bras de son frère. Cet acte incestueux unique dans le récit paraît accidentel comme une tentative de suicide : il n'y aura pas de récidive puisque la police arrive.

La dramatisation de *The Cement Garden* peut être mise en contraste avec *The House of Yes*, de Wendy MacLeod : cette pièce est américaine, quoi qu'on dise du patronyme de l'auteur, puisque l'action se déroule à la période des fêtes de Thanksgiving et que les jumeaux incestueux associent l'assassinat de J. F. Kennedy à leurs ébats amoureux. Contrairement à la conclusion du texte de McEwan, la pratique incestueuse des jumeaux, encouragée par leur mère, mène à une conclusion tragique.

Le théâtre écossais semble permettre l'évocation du thème de l'inceste dans la mesure où il est ni direct ni central. Il surgit à nouveau dans la pièce, *Nova Scotia* (2008) de John Byrne, comme pour expliquer enfin la névrose du protagoniste : Miles montre à son père Phil, âgé de 64

ans, l'analyse ADN comparée de quatre générations. La scène se passe à la fin de la pièce et appelle la conclusion :

> Miles : Awright, cut to the chase… You are not Philip J. McCann, younger son of Patrick and Annie Rose McCann, but the unfortunate result of an incestuous union between Joseph Corrigan and his eldest daughter, the aforesaid Annie Rose McCann née Corrigan… (Byrne, 92)

Miles fournit l'explication de la folie de la mère de Phil et laisse à son père le soin de commenter ses propres débordements comportementaux. A l'explication psychologique, l'auteur ajoute une dimension métaphorique dans l'usage des patronymes : d'abord, dans McCann, l'élément « Cann » vient directement du gaélique « ceann », la tête, qui est le siège du désordre mental ; ensuite dans « Corrigan » on entend l'évocation de ces êtres fabuleux qui n'existent que dans les contes de fées : les korrigans, dans le folklore, sont des lutins espiègles. En accordant à l'arrière-grand-père incestueux le patronyme de Corrigan, John Byrne propose de dédramatiser l'acte délictueux qui implique ni Miles ni son père, Phil, directement. L'inceste, dans *Nova Scotia*, est un drame du passé qui est révélé par la technologie moderne, comme il pourrait l'être par un historien. La charge émotionnelle est en grande partie évacuée. Mais la catharsis, qui est « l'un des buts de la tragédie » (Pavis, 43), n'est pas attendue dans cette comédie noire (Pavis, 55). La pièce de John Byrne fait intervenir le fantastique et l'histoire pour exposer l'inceste sans risquer la censure, qu'elle vienne de l'autorité ou du spectateur. Le cas de Thomas Weir, que l'on peut qualifier d'archétype écossais de l'inceste, offre une possibilité de réflexion sur la dramatisation de l'inceste dans la littérature écossaise. Il s'agirait d'une pièce de théâtre virtuelle car les documents sur lesquels porte mon étude fournissent les ingrédients d'une tragédie qui reste à créer et que l'on pourrait provisoirement intituler *Thomas Weir*.

On ne présente plus ni Œdipe ni Hippolyte qui font partie de la légende, ni même Loth et ses filles rescapés du cataclysme que, selon la Bible, Dieu a fait s'abattre sur Sodome et Gomorrhe (Genèse, ch. XIX) : ils font partie de notre patrimoine culturel judéo-chrétien. Dans le monde occidental, ce Thomas Weir est un méchant homme, un héros noir qui hante l'histoire écossaise depuis 1670. Mais c'est parce qu'il est encore inconnu des Français qu'il importe d'explorer sa triste légende, en mettant de côté toute sensiblerie. Alors que Louis XIV brillait sur la France et que

l'Angleterre tentait d'effacer les affres de la période de la république de Cromwell, les autorités de l'Écosse fortement liées au gouvernement de l'Angleterre cherchaient à mettre au pas ces radicaux presbytériens appelés covenantaires. Pour résumer la situation politico-religieuse en Écosse, le pouvoir se déclarait épiscopalien (ou presbytérien modéré) et l'opposition se voulait presbytérienne radicale, voire anarchiste au sens premier du terme : en effet, ils s'appelaient covenantaires depuis qu'ils avaient signé le fameux « covenant », ou pacte individuel avec Dieu, en 1638, afin de rejeter la tentative du pouvoir royal anglo-écossais de Charles I d'unifier les églises anglicane et presbytérienne. La brutalité des uns valait la barbarie des autres. À ce sujet, pour commémorer les exactions de 1690, Liz Niven a écrit une pièce, *Killing Time*, dont l'objectif est ouvertement didactique à l'intention des jeunes Ecossais. Elle met en scène une jeune fille écossaise prise dans la tourmente politique qui finit attachée à un poteau et noyée dans l'estuaire de la Solway.

C'est dans ce contexte agité que se développe l'affaire Thomas Weir. Et les sources historiques paraissent fiables : la première, dans l'ordre chronologique, sous le titre *Ravillac Redividus*[2], de 1678, lie la biographie de James Mitchell, exécuté pour avoir attenté à la vie de l'évêque de Saint-Andrews, à celle du notable sectaire Thomas Weir ; et la dernière, tirée de *La Gazette de Lanark* du 3 janvier 2007, reprend les données biographiques de Thomas Weir pour composer un article sur les fantômes. James Mitchell était un exalté, Thomas Weir était un pervers. Le premier n'intéresse pas notre étude, tandis que le notable sectaire attire notre attention pour son comportement lubrique. Je me limite, ici, à traiter l'aspect social de l'inceste dans le cas de Thomas Weir et je délaisse les aspects moral, médical et psychiatrique. Mon étude rappelle d'abord la biographie du héros, ensuite énonce les trois types d'inceste qui nous intéressent, enfin développe la dramatisation de l'inceste autour de l'affaire Thomas Weir avant de conclure sur la notion d'archétype écossais.

Thomas Weir l'incestueux :

Thomas Weir est né vers 1594 dans le sud-ouest de l'Écosse. On sait peu de choses du début de sa vie ; en 1641 il est lieutenant de l'armée écossaise qui s'oppose au roi Charles I. En 1642, lorsque la guerre civile éclate en Angleterre, Weir rejoint les Covenantaires qui se rangent sous la

bannière de l'armée des Parlementaires de Cromwell. Sa bravoure militaire lui permet de devenir major (commandant) et il devient responsable de la garde d'Édimbourg jusqu'en 1650 où il prend sa retraite et obtient quelques responsabilités civiles dans la capitale écossaise. À la mort de sa femme il partage un logement avec Jeanne, sa sœur célibataire.

Vraisemblablement, Thomas Weir est membre d'une chapelle de tendance antinomienne, ce qui signifie qu'en tant qu'élu de Dieu son salut après la mort lui est assuré et qu'il ne peut pas vivre dans l'erreur et le péché[3]. Il cultive l'art de la prédication et impose sa popularité[4] au sein de la congrégation. Sa prestance, sa grande taille et son teint mat le rendent séduisant. Sa cape noire augmente son autorité, et le bâton, sur lequel il s'appuie pendant les offices et ses prêches, impressionne son auditoire. On sait qu'il a vécu jusqu'en 1670, c'est-à-dire jusqu'à un âge avancé dans la mesure ou l'espérance de vie à cette époque ne dépassait pas quarante ans.

À l'âge de soixante-quinze ans, il se met soudainement à s'accuser d'actes incestueux commis avec sa sœur et la fille de sa femme. Tout le monde le croit pris de démence sénile. Les autorités compétentes de la ville d'Édimbourg le font examiner par des médecins proches de sa chapelle espérant qu'ils fassent état d'une pathologie mentale. Il n'en est rien, les médecins le déclarent pleinement responsable. Et Thomas Weir répète à qui veut l'entendre qu'il est coupable de viols sur ses servantes et d'inceste avec sa sœur depuis une quarantaine d'années. Les semaines passant, le scandale prend de l'ampleur car d'autres femmes se plaignent de viol. Enfin, il déclare qu'il est un admirateur de Satan, ce qui signifie donc qu'il s'adonne à la sorcellerie. Puis il ajoute que Jeanne, sa propre sœur, est une sorcière. À la grande surprise de tous, Jeanne reconnaît les faits spontanément avant de se lancer dans des récits abracadabrantesques que tout le monde ne peut que croire. Puis il est question du fameux bâton du Major, qui est tout à la fois un soutien pour la marche et pour les longues périodes de prêche et de prière, et un symbole de commandement militaire et religieux. Ce bâton étant sculpté, il est alors d'autant plus aisé d'interpréter ces sculptures comme des représentations diaboliques que le Major Weir avoue que ce bâton lui a été donné après qu'il eut signé un pacte avec le diable afin de repousser les forces divines.

Le tapage autour de cette affaire pousse les autorités à arrêter le Major Weir et sa sœur et à les passer en jugement : il ne s'agit pas d'un

banal trouble de l'ordre public parce que l'Écosse doit faire face à des confrontations graves entre presbytériens modérés, assez proches des anglicans, et presbytériens fondamentalistes issus des Covenantaires. Ceux-là mêmes qui, en 1638, ont contraint un nombre impressionnant d'Écossais à signer un pacte avec Dieu par lequel ils se refusent à « pactiser» avec l'ennemi anglais de quelque tendance qu'il soit. Si le grand âge et le passé militaire du Major Weir sont source d'embarras pour les autorités écossaises, la publicité de ses propensions religieuses dissidentes de grande notoriété permettent de porter un coup à « l'ennemi de l'intérieur ». On estime en haut lieu que ces grands moralisateurs publics ne sont après tout que des hypocrites, des imposteurs et des mystificateurs[5]. On se souvient qu'à cette même époque, 1669, Molière vient d'être autorisé à jouer son *Tartuffe*.

Le travail de la cour de justice est d'autant plus simple que les deux accusés refusent de se rétracter et de demander pardon[6]. Contre le Major Weir, la cour ne retint que l'accusation de viols et d'inceste pour lesquels il y a des témoins, mais pas celle de zoophilie pour laquelle il n'est possible d'obtenir ni preuve ni témoignage, malgré ce qu'avance George Hickes[7]. Contrairement à ce que rapportent les ragots, la cour ne retient pas non plus la charge de sorcellerie[8] malgré tout ce qui a été déclaré à propos de son bâton magique. Contre Jeanne Weir, en revanche, la cour retient globalement la charge de sorcellerie — l'inceste faisant partie de l'ensemble. Le lendemain du verdict, le Major Weir est étranglé[9], par clémence semble-t-il, avant que son corps ne soit incinéré en place publique. Et sa sœur est exécutée le lendemain par pendaison avant que son corps ne soit mis sur le bûcher — même si les récits de l'exécution de Jeanne Weir divergent, ils sont spectaculaires[10]. Pour faire bonne mesure il est décidé que le bâton du Major, auquel on a accordé des pouvoirs magiques, sera aussi brûlé. Cet acte symbolique suscite une quantité de récits fantastiques pour servir la dramatisation de l'affaire du frère et de la sœur Weir. La description de l'exécution des Weir est confirmée dans les *Annales écossaises* du mois d'avril 1670.

La réalité des méfaits de Thomas Weir, et de ceux de sa sœur, est peut-être bien en deçà de la légende ; mais notre objectif n'est ni d'évaluer la vérité historique des méfaits des Weir, ni de gloser sur la symbolique des propriétés magiques du bâton du Major. Thomas Weir souffrait-il de

satyriasis, qui est l'exagération morbide des désirs sexuels chez l'homme, ou bien de banale frustration ? Peu nous importe ici de savoir s'il est victime d'exagération, car seul compte le phénomène d'amplification que nécessite le stade extrême de l'inceste. George Hickes, dans *Ravillac Revividus*, avance que le récit des méfaits du Major Weir était exploité à des fins de propagande pour démontrer que les dissidents presbytériens qui assuraient vivre dans la sainteté n'étaient que des hypocrites. Délaissant l'aspect moral de la question, je retiens l'idée que la dualité est une forme de dramatisation parce que lorsque la propagande cesse l'affaire Thomas Weir devient l'objet de contes populaires qui mettent en avant la cruauté du héros qu'à l'époque, par décence, on ne peut exploiter dans une création littéraire. Quoi qu'il en soit, tous ces comportements que la société qualifie de déviants, au XVIIe siècle, se regroupent sous l'appellation globale de sorcellerie. Et je ne veux conserver que l'image du Major Weir (avec son bâton magique), en qualité d'auteur d'actes incestueux, qui se place entre le covenantaire (pour l'aspect politique et religieux) et le sorcier (pour l'aspect sexuel hors norme) (Chambers).

De l'inceste. :

Le concept d'inceste est étymologiquement lié à la sexualité puisqu'il signifie « non chaste ». Il relève de la religion tout autant que de l'anthropologie, de la sociologie et de la psychologie. En effet, s'il désigne la conjonction illicite entre les personnes qui sont parentes ou alliées au degré prohibé par les lois, le mot « inceste » désigne des circuits sexuels très variables d'un groupe à un autre et d'une culture à une autre. Cela dit, il suscite un sentiment incestueux fait d'horreurs et de répugnance qu'au XVIIe siècle, et depuis le Moyen Âge, il était pratique de résumer sous le vocable de sorcellerie. On n'ignore pas qu'en ces temps-là l'accusation de sorcellerie comportait autant de menaces que la dénonciation pour hérésie. Dans les textes canoniques du pape Grégoire VI (1045 à 1046), la condamnation de l'inceste signifiait un moyen d'éviter le cumul des puissances par des alliances matrimoniales au moment où les pouvoirs féodaux pouvaient menacer le pouvoir pontifical de Rome. Il s'ensuit que l'on est en droit de s'interroger sur la réalité d'une définition stricte de l'inceste. La nomination et la législation civile et canonique ont simplement et seulement décrit l'inceste comme relevant du registre des relations sexuelles entre des membres proches d'une parenté, sans que le terme de

parenté lui-même soit défini, car il peut recouvrir un sens plus ou moins large : cela fait penser à l'inceste clanique[11] dont on peut accuser les amants, mariés ou non, qui portent un même patronyme.

Vraisemblablement, les méfaits de la consanguinité sont la cause première du rejet de l'inceste chez les hommes. Si l'hétérogamie est préférable à l'endogamie, c'est pour limiter les risques de malformation imputable à la consanguinité, une notion qui ne semble plus faire l'unanimité. La polygamie n'est alors qu'une variante de l'hétérogamie et relève essentiellement du contexte social. Par ailleurs, il faut distinguer la relation incestueuse du viol, dont la caractéristique est l'agression portée sur un individu non consentant. Et l'on sait que la question du consentement fait systématiquement débat, la victime étant culpabilisée. Dans notre culture judéo-chrétienne occidentale, les références sont les couples de Œdipe et Jocaste, de Phèdre et Hippolyte et aussi de Loth et ses filles. Mais si nous nous plaçons dans une perspective exclusivement créationniste, en émettant quelques doutes sur la possibilité de relations entre Adam ou Ève et leurs enfants, on ne peut en toute logique que s'interroger sur la production de la troisième génération. Serions-nous donc tous des descendants de relations incestueuses entre les enfants d'Adam et Ève ? Ou bien faut-il déclarer la question non pertinente ? Le questionnement est dans le degré de proximité et dans ce qui constitue une parenté dans une période donnée. En effet, on peut estimer qu'il n'y a pas d'inceste tant qu'il n'y a pas de sentiment incestueux généré par un discours social assimilé depuis des générations au sein d'un groupe. Il reste que dans quelques cas la morale puisse se trouver en balance avec la raison d'état : on pense au mariage de Henri VIII d'Angleterre et de sa belle-sœur Catherine, veuve de son frère Arthur. Si les épousailles n'ont pas suscité de problème public, le divorce a déclenché un bouleversement national et international.

Nous distinguerons trois types d'inceste pour servir notre propos : l'inceste charnel, l'inceste spirituel et l'inceste métaphorique.

L'inceste charnel, ou factuel, concerne d'abord un viol comportant un agresseur et une victime. Dans la biographie du Major Weir, on peut se rapporter à la relation entre Weir et la fille de sa femme, si l'on considère qu'elle n'était pas séduite car on ne sait pas quel âge elle avait au moment des faits. Il peut ensuite s'agir de partenaires consentants : cela peut être le cas de l'inceste entre frère et sœur, tel qu'entre Thomas et Jeanne Weir, car

on ne connaît pas l'exacte nature du sentiment qui liait Jeanne à son frère. Cette conjonction, désirée ou subie, entre dans la qualification de ce que l'on nomme « unitas carnis », expression globale concernant les époux, qu'ils soient consanguins ou non. Dans le contexte social historique de l'Écosse du XVIIe siècle où la langue vernaculaire primait sur le latin, la sexualité était taboue pour des raisons de puritanisme religieux. La relation incestueuse des Weir ne pouvait pas ne pas être sévèrement punie. En revanche, il était impératif de la masquer sous l'appellation globale de sorcellerie qui permettait alors de déclencher une chasse aux sorcières dans tous le pays. Cela autorisait à poursuivre des opposants au pouvoir en place que l'on arrêtait pour raison de sorcellerie. Les jugements qui s'en suivaient portaient sur toutes sortes de déviances, dont l'inceste : les relations généalogiques servaient alors d'argument dans une appréciation de lien de parenté modulable. L'accusation d'inceste est dépendante du sentiment incestueux dont on imagine que le degré de sincérité peut être fluctuant.

L'expression « inceste spirituel » est un terme de droit canon qui qualifie la conjonction illicite entre les personnes alliées par une affinité spirituelle, comme le parrain et le ou la filleul(e). Il qualifie aussi le commerce criminel entre le confesseur et sa pénitente. Dans la mesure où Thomas Weir était un prédicateur vénéré qui n'hésitait pas à s'introduire chez les femmes veuves, selon les accusations portées contre lui, force est de constater qu'il illustre pleinement l'expression « inceste spirituel ». On voit ici qu'il s'agit d'un cas d'inversion du schème de Loth et ses filles, puisque c'est elles qui ont contraint leur père à pratiquer l'inceste. Si Thomas Weir avait été en pleine possession de ses moyens intellectuels au moment de son procès, on peut imaginer qu'il aurait tenté d'inverser les rôles, et que les victimes auraient été accusées d'être des séductrices. Cela nous amène vers la notion d'affin, puisque les affins concernent les relations directes ou indirectes nées de la parenté baptismale. Il s'agit, en quelque sorte, de l'union des âmes au sein de la chrétienté. Si la notion de fraternité entre les diverses églises et chapelles de la chrétienté était reconnue de tous les membres, ce dont on peut s'autoriser à douter, il nous faudrait considérer la volonté plus ou moins assouvie de domination d'une chapelle sur une autre. Les exemples en Écosse abondent à compter du XVIIe siècle, et la plus manifeste est la relation conflictuelle, plutôt que passionnelle, entre les Covenantaires et les Modérés.

La notion d'inceste métaphorique renvoie au fait que « inceste » est aussi un terme d'alchimie qualifiant l'union de matières auxquelles on assignait une parenté imaginaire. Concernant l'union entre l'Angleterre et l'Écosse, il convient de prendre un schéma simplifié : au début du XVIe siècle, le jeune prince Henri voit sa sœur Margaret mariée au roi d'Écosse et son frère Arthur marié à une princesse espagnole appelée Catherine. Margaret va devenir la grand-mère de Marie d'Écosse, mais Arthur décède prématurément. À l'âge de onze ans, Henri se voit alors marié à Catherine pour des raisons politiques qui vont de soi. Le couple devenu royal n'ayant pas d'héritier mâle survivant, Henri veut divorcer de son épouse en arguant du fait qu'il a épousé sa belle-sœur et que leur relation a été incestueuse. Quelques années après que sa troisième épouse lui a donné un fils, Édouard, le roi Henri VIII apprend la naissance d'une petite nièce en Écosse, Marie. Bien que les deux enfants soient cousins, Henri VIII tente de forcer l'Écosse à consentir à leur mariage ; la voie diplomatique ne suffisant pas, entre 1545 et 1546, on en vient à prendre les armes à plusieurs reprises. Par la suite, ces événements pénibles seront qualifiés du bel oxymore, « rough wooing », que l'on peut traduire par « la molestation amoureuse », ou « compter fleurette les poings faits », ou « chanter l'amour belliqueux » ou encore « clamer son amour manu militari »... Le mariage d'Édouard et Marie n'a pas eu lieu mais, comble d'ironie, c'est Jacques VI d'Écosse, fils de Marie et de Henri Stewart, Lord Darnley[12], qui hérite de la couronne d'Elisabeth I, la cousine de sa mère, Marie Stuart. Faut-il oser parler d'un cas d'inceste politique ? Quoi qu'il en soit, en écrivant son *Macbeth*, en 1607, Shakespeare fait un clin d'œil à son protecteur le roi Jacques VI d'Écosse et I d'Angleterre si fier de son arbre généalogique qui le montrait descendant de Banquo. Et entre autres interprétations étymologiques du nom de « Macbeth », il y a bien celle de « mac 'beth », ou fils de « 'beth », cet élément étant la forme abrégée de « Elizabeth », celle qui se faisait appeler la Reine vierge.

L'histoire est longue et complexe, car, aspiration d'immortalité ou pas, le roi Jacques VI et I, désireux de fusionner ses deux royaumes, lance dans son discours de clôture du Parlement du 31 mars 1607 l'image des deux jumeaux portés dans le même ventre, pour désigner l'Angleterre et l'Écosse dans le sein de la Grande-Bretagne. La métaphore est malheureuse (voir la note 20), car si les deux jumeaux doivent fusionner

tôt ou tard, il s'agit d'un cas inceste politique, que d'ailleurs ni l'Angleterre ni l'Écosse n'ont accepté spontanément. Un siècle plus tard, l'union sera malgré tout scellée par un acte de loi. L'affaire se prolonge par la métaphore linguistique où s'inscrit la répétition de « l'amour brutal ». La langue anglaise et la langue écossaise sont deux langues affines parce qu'elles ont une origine germanique commune. Dès le début du XVIIIe siècle, la langue anglaise a cherché à supplanter la langue écossaise dans un phénomène de harcèlement qui ne semble pas cesser, même aujourd'hui, bien que la langue écossaise n'ait jamais cédé, mais au contraire se soit donné les moyens de résister.

La dramatisation de l'affaire Thomas Weir :

La dramatisation[13] est la technique permettant de rendre une œuvre, qu'elle soit littéraire, musicale, ou théâtrale, plus vivante, et en tout cas impressionnante chez l'interlocuteur, le spectateur ou le lecteur. Les effets dramatiques mettent en œuvre l'exagération, la surprise, la sur-intensité d'un événement, quitte à mettre en place des aspects parfois comiques. Quant à la dramatisation de l'inceste, déviance exposée ou révélée qui est source de frisson parfois ambigu, elle s'opère en donnant à ce comportement intolérable un tour émouvant, au sens premier du terme. Cette dramatisation peut aussi jouer sur la dualité de la répulsion et de l'attirance de l'interdit et de l'horrible. C'est sur ce même double registre que James Bridie a composé *The Anatomist* (Bridie, 1930). Cette « lamentable comedy » relate l'épouvantable histoire des « résurrectionnistes »[14] Hare et Burke qui trouvaient plus rapide d'assassiner des victimes à fournir aux anatomistes que de déterrer leur cadavre.

Concernant le Major Weir, il convient d'accentuer la gravité de son comportement qui n'est en rien accidentel. L'acte incestueux ne suffit pas pour élaborer une dramatisation, il importe de le contextualiser pour l'amplifier, le mettre en valeur dans un ensemble d'actes sexuels. Le contexte puritain de l'Écosse du XVIIe siècle permet de mettre en avant l'embarras que fait naître le sujet de la sexualité, en l'occurrence celle de Thomas Weir. Mais cela n'est pas suffisant car le Major Weir doit être montré comme un monstre dépravé : aux rapports forcés qu'il avait avec ses ouailles veuves et sans protection, il faut augmenter cette accusation de rapports incestueux tant avec sa sœur qu'avec la fille de sa femme par une accusation, d'ailleurs

jamais prouvée, de zoophilie. Au XVIIe siècle, la dramatisation de la sexualité, qu'elle soit déclarée normale ou déviante, passe par la sorcellerie qui permet le développement les fantasmes les plus extravagants. Et une telle accusation crée un cadre et un décor servant à amplifier l'action du héros par tous les excès qu'elle autorise. Le héros ne peut pas être un dieu à cause de la période historique dans laquelle l'action est inscrite, et il ne peut pas être un roi ni un prince, censure oblige. Mais il a l'avantage d'être reconnu comme personnalité historique doté d'un grade militaire qui fait du Major Weir un caractère digne d'être mis en avant parce qu'il a un rang affiché, d'autant plus que ce prédicateur zélé a endossé une dimension religieuse et une fonction politique au niveau local. Le Major Weir est un notable que l'on a fait choir de son piédestal : c'est un imposteur qui devient l'objet moins de dérision que de répulsion et de fascination.

Les événements historiques qui ont bousculé l'Écosse au cours des générations qui ont suivi l'exécution de Thomas Weir lui auraient valu de tomber dans l'oubli si la littérature populaire du début du XIXe siècle n'avait pas rappelé l'existence passée de ce triste sire. La fiction, par la sélection délibérée des éléments rapportés après modification, fait œuvre de dramatisation. En 1807, les bons colporteurs vendaient un petit livre intitulé, *Le Monde de Satan mis au jour. Histoire de sorcières et de sorciers*[15]. Cet opuscule bon marché, comme le montre l'état fragile du papier deux cents ans plus tard, contient entre autres récits celui de « l'extraordinaire relation du Major Weir avec sa sœur ». En introduction, l'auteur anonyme précise « On pourrait raconter beaucoup de choses sur lui, mais nous ne parlerons que des actes de sorcellerie qui servent notre objectif. » Malgré cette précaution, à la page suivante, l'auteur ne peut résister à la tentation de faire une référence à l'inceste : après l'exécution de Thomas Weir, un homme d'église vient en informer Jeanne qui lui demande alors de l'entendre en confession avant de subir sa sentence :

> Elle avoua que depuis l'âge de seize ans jusqu'à ce qu'elle atteigne l'âge de cinquante ans son frère avait eu des relations incestueuses avec elle. Puis il la repoussa, la trouvant trop vieille. Le confesseur lui demanda si elle s'était jamais trouvée enceinte de lui. Elle répondit qu'il savait éviter cela par des moyens abominables. Elle se mit à lui expliquer, mais il l'arrêta tout net.

Ce récit s'intéresse essentiellement à la sorcellerie des amants incestueux, mais, évoquant l'inceste, ce bref extrait suggère la possibilité d'infanticide(s). Le lecteur est amené à penser que ces infanticides étaient rituels, et participaient ainsi de la sorcellerie. L'atmosphère déjà horrifiante devient vraiment glauque ; mais s'il n'est pas certain, il reste quelque peu vraisemblable que tout soit véridique. Jeanne mentionne de manière insistante le bâton du Major auquel elle attribue des pouvoirs extraordinaires. Il fallait bien que le sorcier eût une baguette magique qui devienne un indispensable élément de dramatisation. À l'intérieur du récit, la confession est un mode de dramatisation. Et d'autres formes sont présentes, telles que la mise en avant de déclarations susceptibles de devenir historiques. Le Major Weir parvenu sur l'échafaud aurait prononcé deux répliques : « Ne me tourmentez pas, car je suis déjà dans les tourments », puis « Laissez-moi tranquille, je ne prierai pas. J'ai vécu comme une bête, je dois mourir comme une bête. » La dramatisation s'opère par le rapprochement blasphématoire que le chrétien peut faire avec les dernières paroles du Christ sur la croix.

Walter Scott[16] réutilise le récit des amants Weir dans *Redgauntlet*. En effet, dans la lettre 12 du roman, Scott insère un conte intitulé « Wandering Willie's Tale ». Il relate la terrible histoire de Sir Robert Redgauntlet, l'ami du roi Charles II, qui, pour lui être agréable, devient la terreur des Covenantaires dans les années 1660-1680. Sa mission ayant pris fin, il gère désormais son domaine et coule des jours heureux malgré la goutte qui le handicape. Un de ses fermiers qui a du retard dans le paiement de son fermage vient enfin apporter son dû à son propriétaire souffrant : il dépose l'argent sur la table. D'un côté de la table se trouve le seigneur, de l'autre son singe sournois et jamais de bonne humeur. Ce singe a reçu le nom de Major Weir. Walter Scott, après la première occurrence du nom, précise qu'il a été donné au singe par Sir Robert en référence au sorcier covenantaire qui a été brûlé : « un sorcier célèbre qui avait été exécuté à Édimbourg pour sorcellerie et autres méfaits ». Dans « Wandering Willie's Tale », le singe, Major Weir, commet à nouveau un délit en volant de l'argent du fermage après la mort soudaine et horrible de Sir Robert Redgauntlet. On soupçonne le singe d'être le diable qui use et abuse du sifflet d'argent du seigneur défunt. Mais le fils et héritier de Sir Robert, Sir John Redgauntlet, parvient à retrouver l'argent avant de tuer le singe.

Walter Scott utilise le Major Weir d'une manière inattendue tout en précisant que ce personnage satanique sous la forme d'un singe est bien celui dont il est question dans cette étude. La dramatisation de ce personnage maudit est forte puisqu'il est réduit à la dimension d'un animal fabuleux, en l'occurrence un singe diabolique. De surcroît, on note que la mise en scène du Major Weir est mise en relief par le fait qu'elle s'opère à l'intérieur d'un conte historico-fantastique inséré dans un chapitre du roman. Ce conte est pour l'essentiel narré par Willie le vagabond lui-même avec cette exception notable qui est la première entrevue du fermier, Steenson, dont l'argent du fermage a disparu, avec le fils de Sir Robert : Sir John ouvre le registre pour remarquer que le fermage n'est pas enregistré et suit un dialogue de onze répliques alternées entre Sir John et Steenson. Contrairement à ce qui se pratique dans un roman, les répliques sont précédées du nom du locuteur donné en capitales d'imprimerie, à l'exception de trois parce que l'auteur veut manifestement donner une précision sur le ton menaçant de la voix de Sir John : « C'est aussi très fâcheux, dit Sir John, sans modifier le ton de sa voix du moindre écart de note. L'homme à qui vous avez donné l'argent est mort [...] et l'homme qui pourrait en témoigner est mort lui aussi [...] » En fait, ces trois exceptions dans les répliques sont le résultat d'une impossibilité pour l'auteur de distinguer les didascalies des répliques.

Les Écossais étaient friands de contes au XIXe siècle, et nul doute que Robert Louis Stevenson a entendu l'histoire du Major Weir quand il était enfant. Il réutilise l'affaire Weir dans son dernier roman qu'il n'a pas eu le temps de terminer, *Weir of Hermiston*[17] en 1896. Dans le premier chapitre intitulé « Life and death of Mrs Weir » nous retrouvons quelques éléments permettant de penser que l'auteur s'est inspiré de la légende de Thomas Weir et de sa sœur, Jeanne, vraisemblablement pour lancer son récit. En effet, le héros s'appelle Weir, mais son prénom est Adam ; il n'est pas un militaire bigot, mais le représentant de la couronne britannique en Écosse dont le langage est grossier et le comportement à la maison franchement déplaisant pour sa femme et ses domestiques. Sa femme s'appelle Jeanne et elle est bigote. Elle craint et tout à la fois admire son mari. Mais elle meurt brusquement à la fin du premier chapitre. Il ne serait pas aisé de démontrer une quelconque forme de parodie, cependant au milieu de ce premier chapitre (p. 198), le comportement de Jeanne Weir

offre une possibilité de relation entre le personnage de Stevenson et la Jeanne Weir qui fut exécutée le 12 avril 1670 pour cause de sorcellerie : elle veut faire de son fils un pasteur ou un saint : « Archie was to be a great man and a good ; a minister if possible, a saint for certain. She tried to engage his mind upon her favourite books, Rutherford's Letters, Scougal's Grace Abounding, and the like. » Elle instruit son fils de l'épopée des covenantaires au lieu-dit Les Sorcières du Diable : « It was a common practice of hers (and strange to remember now) that she would carry the child to the Deil's Hags, sit with him on the Praying Weaver's stone, and talk of the Covenanters till their tears ran down. » Son enseignement n'est pas impartial car les gentils innocents qui chantent des psaumes sont persécutés par les hommes au pouvoir :

> Her view of history was wholly artless, a design in snow and ink; upon the one side, tenders innocents with psalms upon their lips; upon the other, the persecutors, booted, bloody-minded, flushed with wine: a suffering Christ, a raging Beelzebub. [...] Nor could she blind herself to this, that had they lived in those old days, Hermiston himself would have been numbered alongside of Bloody Mackenzie and the politic Lauderdale and Rothes, in the band of God's immediate enemies.

Lady Weir a des visions dans lesquelles son mari — appelé Hermiston du nom de la propriété reçue en dot — est le persécuteur hué par la foule « 'Down with the persecutor! down with Hanging Hermiston !' and mamma covered her eyes and wept, and papa let down the glass and looked out upon the rabble with his droll formidable face, bitter and smiling, as they said he sometimes looked when he gave sentence [...] ». Le rapprochement des deux Weir du roman de Stevenson avec les deux amants incestueux de la période covenantaire s'opère dans une dramatisation onirique qui n'est qu'éphémère. L'effet dramatique se réalise à l'aide de quelques traits forts tels que la bigoterie de Jeanne et son attirance pour le lieu des Sorcières du Diable... Il n'y a cependant aucune allusion à la sexualité, ni normale ni déviante, victorianisme oblige, bien que G. B. Shaw ait écrit *Mrs Warren's Profession* en 1893.

Les mésaventures des Weir ont inspiré Letitia Montgomery, auteur de romans populaires qui en 1904 publia un ouvrage sous le titre : *Major Weir* (398). La belle épouse du héros, Adam Gordon de Brackley, s'appelle Cristal Espérance de Claircieux. Elle est sauvée de la mort grâce à Esmé

qui meurt poignardé après avoir reçu d'elle un chaste baiser. On aura compris qu'il était amoureux d'elle et que celle-ci était prisonnière de Weir. Le roman qui fait fi des anachronismes[18] se termine avec l'exécution de Weir. A la fin du récit, on remarque la répétition des paroles supposées historiques prononcées par Weir quelques instants avant de mourir : « Ne me tourmentez pas, car je suis déjà dans les tourments! » et puis « J'ai vécu comme une bête, je dois mourir comme une bête. » Le caractère mièvre de la narration conféré par l'opposition simpliste entre les bons et les méchants ne retire rien à la dramatisation du récit dans les scènes pathétiques. De plus, l'exploitation de l'affaire Weir ajoute un maillon à la chaîne des reprises.

Le Major Weir réapparaît enfin dans le roman de James Robertson, *The Fanatic* (Robertson, 2000). Weir n'est pas le personnage principal : c'est un fantôme joué par le personnage de Andrew Carlin. Par ce biais, il est très présent dans le récit. La dramatisation s'opère par deux accessoires, la cape et l'épée, employés dans une mise en scène efficace. Ce faux fantôme de Weir surgit devant les touristes dans la semi-obscurité, sous un réverbère. L'effet de surprise est garanti. Le fantôme ne dit rien, toute la scène se passe comme dans un mime. La dramatisation de l'inceste est réalisée de manière ironique dans deux scènes différentes. Dans la première, le condamné James Mitchel reçoit la visite de sa femme dans son cachot sur l'île prison de Bass Rock ; par générosité plus que par désir, elle fait l'amour avec lui. Sa récompense sera d'être violée l'heure d'après par le chef des gardes qui surveille l'arrivée du bateau. Ce viol a un écho d'inceste si l'on considère que la relation spéciale qui lie le garde au prisonnier transforme l'acte en une variante de l'inceste spirituel. La seconde scène est une mise en abyme de la relation incestueuse des Weir : Andrew Carlin, le héros, lorsqu'il était étudiant, était secrètement amoureux de sa logeuse, image de la mère. Mais la relation reste platonique pour le jeune homme alors que la femme ne se doute de rien. Un soir d'été, Andrew Carlin est tiré de son sommeil par la fille énamourée de sa logeuse ; mais il la repousse. Le lendemain Andrew est prié de faire ses valises. Même si la relation sexuelle n'a pas lieu, le désir peut en tenir lieu. Parce qu'il désire sa logeuse, Andrew est au mieux son amant-mari virtuel et au pire un fils animé de désir incestueux ; et toute relation sexuelle, même non consommée, d'Andrew avec la fille de la logeuse, donc la belle-fille virtuelle, relève de l'inceste.

Par les reprises dramatisées du héros incestueux au fil des générations, le personnage criminel cesse d'être historique pour se faire légendaire. Si Weir avait vécu au Moyen Âge, il aurait pu devenir le thème de ballades qui relèvent de la dramatisation par la nécessité d'un auditoire et la mise en scène de l'événement. Bien que nous trouvions peu de ballades écossaises dont le thème est l'inceste, nous citerons cet extrait de *The Ballad of Lizie Wan* où elle avoue à son père qu'elle est enceinte de son frère :

> LIZIE WAN sits at her father' s bower-door,
> Weeping and making a mane,
> And by there came her father dear:
> 'What ails thee, Lizie Wan?'
>
> 'I ail, and I ail, dear father,' she said,
> 'And I'll tell you a reason for why;
> There is a child between my twa sides,
> Between my dear Billy and I.' [...]

La sombre Lizie sera décapitée et découpée en morceaux par son frère incestueux. Par ailleurs, dans *Sheath and Knife* c'est la fille du roi, enceinte de son frère, qui lui demande de la tuer avec son arc et ses flèches dans la forêt de leur père :

> IT' is talked the warld all over,
> Refrain: The brume blooms bonnie and says it is fair
> That the king' s dochter gaes wi child to her brither.
> Refrain: And we'll never gang doun to the brume onie mair
> He' s taen his sister doun to her father' s deer park,
> Wi his yew-tree bow and arrows fast slung to his back.
> 'Now when that ye hear me gie a loud cry,
> Shoot frae thy bow an arrow and there let me lye.
> 'And when that ye see I am lying dead,
>
> Then ye'll put me in a grave, wi a turf at my head.' [...]

L'inceste étant agrémenté du meurtre ou du suicide de la mère et de l'enfant à naître, l'horreur de l'acte incestueux est amplifiée par l'homicide doublé d'infanticide. L'émotion à son comble produit un effet dramatique. Au contraire de la sexualité, le traitement littéraire de l'inceste est peu banal, et cela renforce le caractère dramatique de l'événement mis en mots.

On peut dire aussi que le personnage de Thomas Weir est proche du fait dramatique pour deux raisons supplémentaires : d'abord parce qu'il était un prédicateur qui, de surcroît, ne voulait pas que l'on dise de lui qu'il prêchait mais qu'il priait — le prêche et la prière à voix haute sont deux formes dramatiques impliquant un auditoire ; ensuite, parce que son procès et son exécution n'ont pas été spontanés, mais qu'ils ont bénéficié d'une mise en scène se voulant solennelle pour l'édification du peuple. Le procès s'est déroulé au tribunal et l'exécution en place publique, deux lieux scéniques par excellence. Malgré les différents textes évoqués plus haut qui exploitent l'affaire Thomas Weir et offrent une possibilité de traitement dramatique, on constate qu'aucune pièce de théâtre n'a été composée et jouée sur ce sujet. La reine Marie Stuart (qui en épousant Darnley, un cousin, réactive les interrogations sur la notion d'inceste) est devenue l'héroïne de pièces tragiques. Il en est de même avec le tristement célèbre Deacon Brodie à la fin du XVIIIe siècle : cet honnête artisan le jour et truand meurtrier la nuit a été arrêté, jugé et condamné à la peine capitale. Un siècle plus tard, R. L. Stevenson a co-écrit avec Henderson en 1884 une pièce intitulée *Deacon Brodie — or the double life*, qui, pour être plus explicite, se traduirait ainsi : La double vie de William Brodie, président de la corporation des artisans du bois à Édimbourg. Et personne n'ignore que cette histoire a servi de base pour la composition du roman *Dr Jekyll et Mr Hyde*.

Pour en terminer avec la dramatisation de l'inceste, on voit qu'elle doit être portée avec des accessoires légendaires ou fétiches et des répliques dites cultes par un thème plus vaste, qui peut être la sexualité débridée, ou le meurtre de préférence en série, ou la sorcellerie et ses variantes locales, ou encore, en d'autres temps, la religion et ses interdits. La pièce intitulée *Beatrice*[19] de Ian Brown met en scène un seul personnage féminin, Béatrice de Planissoles, dont le monologue essentiellement autobiographique nous apprend que cette cathare vient d'être libérée des geôles de l'inquisition. La dimension historique laisse entrevoir que ces événements qui ont eu lieu en Ariégeois peuvent s'interpréter comme des scènes écossaises. Mais ne nous intéresse dans ce texte que l'évocation de ses relations sexuelles dignes d'une femme libérée, en particulier sa longue relation avec le prêtre de sa paroisse. Cette relation entre un ecclésiastique et sa paroissienne se définit clairement comme un inceste spirituel. Si les

victimes de Thomas Weir n'étaient pas pleinement consentantes, Béatrice est ouvertement sous le charme de Pierre pendant une longue période.

Le contexte actuel de l'Écosse est celui de la transformation : la réouverture du Parlement en 1999 (et dans des bâtiments neufs en 2004) a déclenché une profonde remise en question de l'entité britannique. Cela entraîne de graves interrogations sur l'identité de chacune des parties du Royaume-Uni et sur les marques visibles de cette identité. L'Écosse qui a son drapeau mais toujours pas son hymne national travaille à la réappropriation de son identité culturelle, depuis le début de la Renaissance écossaise. Une des tâches manifestes est l'élaboration, depuis les années 1970, d'anthologies de textes dramatiques écossais, de manuels d'histoire littéraire écossaise menant à des réévaluations d'auteurs majeurs tels que Walter Scott et d'études portant sur les divers aspects de l'histoire de l'Écosse. Il n'est de ce fait pas surprenant de voir resurgir des héros nationaux positifs et négatifs, dont fait partie le fameux Major Weir. De même que Gilles de Retz (1404-1440) — qui avait glorieusement soutenu Jeanne d'Arc dans son combat contre « l'Anglois » avant de s'adonner selon la légende à la pédophilie et à la sorcellerie — ne doit pas disparaître de nos mémoires, de même le Major Weir, qui dans sa vie publique avait participé à l'épopée des Covenantaires, ne mérite pas d'être occulté de l'histoire nationale de l'Écosse. Ces deux héros noirs ont fait l'objet de récits multiples, et même de bande dessinée, pour ce qui concerne Gilles de Retz. Il ne serait pas surprenant de voir bientôt apparaître la vie dramatisée du satyriasique Major Weir la cape sur les épaules et le bâton à la main dans les vignettes d'une bande dessinée, comme une suite de croquis de mise en scène.

Le panthéon virtuel des archétypes écossais (qu'en d'autres temps on aurait appelés les saints de la nation écossaise) abrite William Wallace, libérateur sacrifié, la reine Marie, victime des circonstances, le roi MacBeth, unificateur de l'Écosse, le Dr Jekyll alias Mr Hyde, schème de la dualité, William Brodie, parangon de la duplicité, Robert Burns, poète-paysan nationaliste radical, Walter Scott, réveilleur de la conscience nationale historique... La liste peut s'allonger considérablement et, pour gagner en crédibilité, doit comporter quelques Barbe-Bleue indispensables pour provoquer des effets cathartiques[20] : c'est pour cela que le Major Weir est une candidature digne du plus grand intérêt.

BIBLIOGRAPHIE :

Bridie James *The Devil to Stage : Five Plays*, Glasgow, ASLS, 200
Byrne John, *Nova Scotia*, Londres, Faber and Faber, 2008
Chambers Robert, *Domestic Annals of Scotland, from the Reformation to the Revolution*, Vol II, ch. 2, 1660-1673-D
Findlay Bill, *A History of the Scottish Theatre*, Edimbourg, Polygon, 1997
Freud Sgmund, *Totem et tabou*, traduction de S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1965
MacLeod Wendy, *The House of Yes*, ISBN 978-0-8222-1472-4. Dramatists Play Service, Inc. (www.dramatists.com)
Montgomery K. L., *Major Weir*, Londres, T. Fisher Unwin, 1904
Niven Liz, *Killing Time*, Dalgety Bay, Spotlight Publications, 1990. (téléchargeable sur internet).
Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006
Robertson James, *The Fanatic*, Londres, Fourth Estate, 2000 (2001).
Shepherd Simon, Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Londres, Routledge, 2004
Watt Francis, *Edinburgh and The Lothians*, New York, C. Scribner's sons, 1913

Notes :

[1] Le terme « dramatisation » est habituellement défini de manière large : *Le Littré*, dans son « édition nouvelle de 1974 », n'offre pas d'entrée pour ce mot, même dans le supplément, et, page 1838, qualifie « dramatiser » de néologisme. Cependant, les dictionnaires usuels, dont le *Petit Robert* (p. 686, édition de 1996), offrent une définition extensible, « transformation du concept en image, dans l'univers onirique ou mythique », car elle permet de l'ouvrir à l'univers du théâtre. (Pavis, 104) donne une définition très succincte du mot dramatisation : « adaptation d'un texte (épique ou poétique) en un texte dramatique ou un matériau pour la scène. » Dans cette étude, je retiens tout particulièrement l'expression « matériau pour la scène ».

[2] *Ravillac Revividus* (Ravaillac ressuscité) de 1678 est de George Hickes, (1642-1715), (évêque de l'Église d'Angleterre qui refusait l'allégeance au roi Guillaume III et historien) : « Being A Narrative Of the late tryal of Mr. James Mitchel A Conventicle-Preacher, Who was Executed the 18th of January, 1677, for an attempt which he made on the Sacred Person of the Archbishop of St. Andrews. To which is Annexed, An Account of the Tryal of that most wicked Pharisee Major Thomas Weir, who was Executed for Adultery, Incest and Bestiality. In which Are many Observable Passages, especially relating to the Present Affairs of Church and State. In a letter from a Scottish to an English Gentleman. » Le document, assez court, n'est pas paginé. Il peut être consulté à

la bibliothèque nationale d'Ecosse, à Edimbourg. On le trouve à l'entré du nom de George Hickes, ou du titre.

[3] On lit dans *Ravillac Revividus* : « [...] but it seems possible that the Weirs had fallen into the antinomian heresy, and believed that as the elect of God predestined for salvation, they could do no wrong but then lost conviction in their own election and collapsed into wild despair. »

[4] On lit dans *Edinburgh and The Lothians* (Watt): « Even Weir had his gentler hour. He was much sought after by those of his own sect; devout women reverenced him as "angelical Thomas." "His vast and tenacious memory" gave him complete command of fit scriptural expression; his fluency was wonderful; his gift of extempore prayer was the admiration of the elect; people came forty or fifty miles to hear him. »

[5] *Ravillac Revividus*: « The story of Major Weir's crimes was exploited for propaganda purposes as sensational evidence that the supposedly godly Presbyterian dissidents in Scotland were immoral hypocrites. »

[6] On lit dans *Edinburgh and The Lothians* : « He refused to confess or be absolved. He roundly declared "that he had sinned himself beyond all possibility of repentance, that he was already damned. »

[7] *Ravillac Revividus* : « On 9 April 1670 he was tried before the justiciary court for Incests, Adulteries, Fornications, and Bestialitys ».

[8] *Ravillac Revividus* : « Weir was transformed into a sorcerer, though he had never been charged with any offences relating to the supernatural, the surviving tales drawing on his sister Jean's confessions rather than his own. Her confessions to witchcraft, including dealings with "the Queen of the Fairie, meaning the Devil", alleged that Thomas too had had dealings with the devil, owning a magical staff that gave him power. As a result, even contemporary reports attributed "horrible witchcraft" as well as sexual offences to "that monster of men and reproach of mankind". » Cette citation est tirée des *Journals* de John Lauder of Fountainball.

[9] «1670, Apr 11 Major Weir was strangled at a stake and burnt in Edinburgh, for a series of sexual offences of the most abominable kinds. » C'est ainsi que commence le bref récit dans les Annales de Robert Chambers: *Domestic Annals of Scotland, Reign of Charles II: 1660-1673, part D.*

[10] *Edinburgh and The Lothians* : « She tried to throw off her clothing that she might die with the greater shame. Bailie Oliphant, the presiding city dignitary, much scandalized, ordered the hangman to be quick about his work. This last roughness irritated the poor patient, who roundly smacked his face. Thrown

over, she got hold of a rung of the ladder with one of her hands, and gruesomely protracted the inevitable. »

[11] Dans *Totem et tabou*, S. Freud appelle « totem » ce qui correspond au « clan » en Ecosse : « [dans le système totémique] *les membres d'un seul totem ne doivent pas avoir entre eux de relations sexuelles, par conséquent ne doivent pas se marier entre eux.* C'est la loi de *l'exogamie*, inséparable du système totémique. » (Freud, 15).

[12] Marie était la petite-fille de Margaret Tudor, sœur d'Henri VIII, et de Jacques IV Stewart. Henri Stewart, Lord Darnley, était le petit-fils de la même Margaret Tudor, mais petit-fils d'Archibald Douglas. Si le père de Marie était le demi-frère de la mère d'Henri, leurs enfants respectifs n'en étaient pas moins cousins au premier degré. On peut donc se poser légitimement la question de la relation incestueuse des parents de Jacques VI…

[13] Voir la définition de la dramatisation de Pavis : « adaptation d'un texte (épique ou poétique) en un texte dramatique ou un matériau pour la scène. »

[14] Le terme « résurrectionniste » est un néologisme traduisant le terme anglais « resurrectionnist » chargé d'ironie sarcastique. En effet, au début du XIXe siècle, les chercheurs en anatomie avaient besoin de cadavres en bon état pour leurs travaux de dissection. Et les moins scrupuleux payaient pour qu'on leur livre des corps que l'on venait d'inhumer. Le terme de « résurrectionniste » s'applique à ces personnes qui opéraient une parodie de résurrection (ou de sortie de tombeau à la manière du Christ) sur les personnes récemment défuntes — à leur corps défendant.

[15] *Satan's Invisible World Discovered; or the history of witches and warlocks.* Cet ouvrage a été imprimé, et vraisemblablement publié par C. Randall, à Stirling en 1807, p. 6 à 11.

[16] L'œuvre dramatique de W. Scott est trop brièvement mentionnée dans *Dictionary of the Theatre*, (Penguin Books, 2004, p. 542). Elle mérite un développement approfondi.

[17] *Weir of Hermiston*, a été publié avec *The Master of Ballantrae*, London, JM. Dent, 1925 (1956), p. 189-287).

[18] En effet, le héros reçoit la permission d'Olivier Cromwell d'accéder jusqu'à sa femme le jour où Weir est exécuté : Cromwell était mort une dizaine d'années plus tôt. Ce qui n'est qu'un détail pour le narrateur ne serait-il pas un viol manifeste de l'histoire ?

[19] Le texte sera publié par EsTRADes-CIEREC, aux Presses universitaires de Saint-Etienne, en 2010.

[20] Voir Sheperd & Wallis : les auteurs évoquent (175-178) les sens différents accordés au terme « catharsis » ; et leur définition, « a therapeutic discharge of of

strong emotion », est plus appropriée au rôle de la dramatisation que le sens courant banalisé d'une vive émotion vécue : on ne peut confondre la malheureuse rencontre accidentelle avec un Barbe-Bleue et l'expérience intentionnelle de la découverte de l'épouvantable Weir.

Inceste, mémoire et thérapie dans *Anna WEISS* de Mike Cullen

Danièle Berton, Université de Clermont-Ferrand

L'inceste n'a cessé de susciter le questionnement dans les sociétés humaines, la survie de l'espèce demeurant la priorité. Dans son article « Rivages et Mirages de l'inceste dans 'Tis Pity she's a Whore' », Raymond Gardette définit ainsi le tabou : « L'inceste, la tentation de s'unir à soi-même, est ainsi dénoncée comme autodestruction » (R. Gardette p. 14).

De l'âge classique à nos jours —y compris de la Renaissance aux Lumières, période pendant laquelle John Ford a écrit son drame tragique— des auteurs se sont intéressés à ce sujet polémique qui défraie régulièrement la chronique. Victimes et bourreaux y sont momentanément surexposés. Ils retombent ensuite dans l'ombre et dans le silence de la honte, la douleur ravageant le cercle familial. L'inceste est un crime puni par la loi (B. Robinet). Dans les faits, le témoignage relevant du privé, combien de délinquants sexuels ne sont pas condamnés, faute de preuve ? Pour la même raison, combien sont accusés à tort pour assouvir quelque vengeance sordide ?

Les dramaturges ont, au cours des siècles, exploré et revisité les cas d'inceste empruntés à la Mythologie. Ils ont exposé et débattu des questions morales et existentielles qui s'y rapportent telles que l'homicide, l'exil, l'excommunication, l'infamie et les tares congénitales. Ces interrogations ont toujours servi le fond dramatique tragique et parfois même, de façon paradoxale comme le souligne Raymond Gardette dans son article sur l'œuvre de John Ford : « L'obsession de l'interdit religieux, où la loi naturelle s'oppose au code social, s'associe à la transgression, le franchissement des limites permises vécu comme le dépassement des rivages de la mortalité : les deux amants incestueux sont mis à mort alors

que leur beauté suscite l'admiration » (R. Gardette p. 5). Dans les arts, la passion transgressive fascine.

De nos jours, les mœurs évoluant, l'angle d'approche dramatique n'est plus d'ordre religieux. Moins philosophique, il est surtout sociétal. Dans son travail intitulé « De John Ford (1586-1640) à Joe Orton (1933-1967) : inceste et anarchie », Elisabeth Angel-Pérez s'interroge sur la finalité d'un « théâtre de l'inceste » : « l'inceste est un langage politique ; il met au défi les lois, et avec elles, les institutions qui en sont les garantes. » (E. Angel-Pérez p. 53). C'est dans cette optique que Wendy Lill, écrivain, femme politique et élue canadienne (Nouvelle-Ecosse), construit sa pièce *All Fall Down*. Elle traite des effets dévastateurs de la rumeur qui calomnie l'enseignante et le père d'un petit garçon accusés de pédophilie et d'inceste à tort (D. Berton-Charrière p. 171).

Les liens qu'entretiennent texte et contexte, ainsi que la prise en compte de la réception spectatorielle, favorisent ces nouveaux choix et leurs orientations contemporaines. La tragédie aristotélicienne délaissée, les drames se recentrent sur des « héros » ordinaires et sur leur intimité familiale, comme l'avaient fait leurs prédécesseurs dits domestiques. Inspirée par des thérapies controversées dans les pays anglo-saxons ces dernières années, la pièce *Anna Weiss* de Mike Cullen pourrait s'inscrire dans la longue tradition des chroniques, si le huis clos qui la structure n'évoquait un théâtre plus moderne axé sur la confrontation de duellistes prêts à tout pour faire émerger un traumatisme enfoui et pour libérer la parole. Comment dire l'indicible sans réveiller des blessures passées profondes dont la cicatrisation ne s'est opérée qu'en surface ? Parole contre parole, dénonciation contre démenti, la quête de la vérité passe par des face à face douloureux. *Anna Weiss* est une pièce sur la confiance et sur la défiance. La mise en scène s'articule autour de séquences intimistes documentées. La scénographie est sobre ; sa structuration proxémique joue surtout sur les espaces semi-fixe et informel (c'est-à-dire interpersonnel) (Patrice Pavis p. 275). Les enjeux sont l'appropriation et son contrepoint, la protection.

Le travail qui suit s'intéresse au contenu nouveau du « théâtre de l'inceste », tel que l'aborde Mike Cullen dans sa pièce *Anna Weiss*. La transtextualité enrichit son orientation topique. Ce drame s'inspire d'écrits de natures différentes, y compris de travaux à caractère scientifique et

juridique, qui traitent de l'inceste et des solutions curatives proposés aux victimes de traumatismes.

Créée au *Traverse Theatre* d'Edimbourg en août 1997, *Anna Weiss* a été reprise au *Whiteball Theatre* de Londres deux ans après (novembre 1999) dans une mise en scène de Michael Attenborough[1]. Ce drame en deux actes qui traite d'enfermement et de libération psychologiques est claustrophobique. Dans un huis clos déroutant, patiente et thérapeute tentent d'exhumer et de confronter le passé douloureux. Inceste et pédophilie y inscrivent leur marque indélébile palimpseste. Critique de procédés où le transfert brouille les cartes, le texte met à nu le déni, le flou, le refoulé et son retour. L'impuissance à affirmer la vérité et le factuel magnifie le manège trouble des acteurs en présence ainsi que les jeux de miroirs. Dans un chassé-croisé perturbant, les personnages en quête de certitudes et d'apaisement s'égarent, se retrouvent et se perdent au cœur d'une expérience psychothérapeutique tout à fait inquiétante.

Dès la scène d'ouverture, Mike Cullen scénographie la notion de recherche. Dans un décor domestique vidé de son mobilier, deux femmes s'affairent : elles déménagent. Seules quelques caisses, deux vieilles chaises en bois et quatre valises sont là pour rompre le vide de l'espace scénique et le néant mental créés par leur départ. La fêlure et le malaise sont palpables. La conversation est laborieuse ; Anna et Lynn ne sont pas sur la même longueur d'onde. L'une, peu diserte, ne cesse de fourrager dans les caisses de livres alors que l'autre s'évertue à combler les silences de sa destinataire par un flot incessant de paroles qui mêlent conseils, reproches et réflexions analytiques. L'une est perdue dans la recherche d'un manuel de survie alors que l'autre l'est dans la quête d'une oreille prête à recevoir ses cogitations et ses considérations tant psychologiques que métadiscursives. Le contraste est saisissant ; il souligne une totale absence de communication. Lynn se mure dans le mutisme, l'ellipse et le refus. Le bavardage d'Anna, à contre-emploi, fait écran ; elle essaie de se dévoiler mais en vain :

> *Pause.* LYNN *resumes her search.*
> ANNA. It may seem, and I don't blame you for this, but in the way that I behave, in the face I *present*, it may seem that I have a pretty tough hide. But sometimes, just sometimes…
> LYNN. You gave me the book.
> Pause.

ANNA. What book ?
LYNN. The book which…
ANNA. I gave you lots of *books*…
LYNN. The one about survival. *Pause.* [p.14]

Les didascalies définissent le ballet ininterrompu des déplacements d'Anna qui entre et sort comme un piston mécanique (« exits again » est leitmotiv). Scénographie et jeu sont aussi dépouillés que l'appartement que les deux femmes quittent pour construire un ailleurs et, surtout, pour se re/construire ailleurs. Déménager et tout oublier, se forger un avenir et une nouvelle identité grâce à la résilience sont au cœur même de la pièce. Défini comme suit, le concept induit quelques afférents qui élargissent le champ apparemment investigué par le dramaturge :

> En psychologie clinique, la résilience est la capacité à vivre, à réussir, à se développer en dépit de l'adversité. D'un point de vue psychique, il s'agit de la possibilité pour un individu de développer des mécanismes de résistance et de survie malgré les vicissitudes de l'existence, des circonstances difficiles, des malheurs, un choc traumatique ou un environnement défavorable, voire hostile. Sorte d'endurance face au stress post-traumatique, la résilience offre au sujet un sentiment de compétence, une ouverture différente sur lui-même et d'autres perspectives qu'un stress continu ou répétitif. Ce mécanisme psychologique restaure ainsi une certaine confiance en soi impliquant plus de sécurité intérieure et apporte de nouvelles possibilités d'épanouissement malgré les difficultés rencontrées, les traumatismes subis ou les risques d'abréactions désagréables. [Illel Kieser 'l Baz]

Dans une longue tirade, Anna parle des sentiments confus que l'entre-deux de la situation engendre :

> ANNA. Last nights. Bloody depressing. (*Pause.*) Stuck in limbo, neither one place nor the other, not quite gone, not quite arrived.[…] Much better, don't you think to make a clean break, get out before the end, no regrets. (*Pause.*) Make the decision and just go. Because you get obsessed, with tidying up, with everything put in its place, the old life neatly *resolved*, you you you feel *obliged*, say *goodbyes*, all that crap, what you *don't* see, what you *don't* see–that it's already resolved for you, it became resolved the minute the decision was made, the second you decided to move on, it was resolved for you, and these feelings of of of *completion*, the need to complete rests with *others*, and they tug on you like a nagging doubt, but

> true, *true* liberation lies in the courage to *avoid* such endings, being brave enough to walk away. (Pause.) [...] we get in the car and go, just go, right now, up and leave this life for *others* to resolve. (Pause.) What do you say ? [Cullen p. 16]

Les composants proxémiques de la chorégraphie des deux femmes soulignent leurs attitudes et caractères contraires et complémentaires : Lynn, vingt ans, se tait et se meut peu tandis qu'Anna, la trentaine, parle et bouge sans arrêt. Elle est irrésistiblement attirée par le hors champ et semble revisiter le jeu de la bobine freudien—Fort-Da—(B. Robinet). Sa voix sonore se fait entendre des coulisses ; lien phonique ininterrompu avec son auditoire, elle est porteuse de « gap fillers ». Elle sature le vide et le silence d'une façon énergique que Lynn ne semble pas apprécier. L'une est prête, l'autre ne l'est pas.

La séquence d'ouverture donne le ton : l'argument se développe autour du vide, du néant, de la béance et de son remplissage. Anna, maître de cérémonie, leur donne une orientation toute particulière et un titre scientifique pour un ouvrage qu'elle envisage d'écrire : « Hole Blindness — The Male Affliction ». Ce sera l'histoire d'une cécité générale (homophone « whole »/ « hole » oblige) et celle d'une cible spécifique (le sexe de la femme, objet du désir de l'homme). Le propos d'Anna est excessif, abusif, et sa théorisation hâtive, ce qu'elle ne manque pas de reconnaître, litote à la clé :

> you know what I think about people who *generalise*, but all men, and I mean *all* men, share a common affliction...somebody should write a book...in fact, *I'll* write it, and you know what I'll call it ? Hole Blindness—The Male Affliction. [...] Because, and stop me if I'm wrong, but a man, any man, looks at a woman, any woman, what does he see ? A hole to be filled. » (p. 6).

Anna généralise et rationnalise une idée arbitraire qui accuse la moitié de l'humanité de perversité. Pour elle, les hommes sont des prédateurs, des violeurs et des pédophiles en puissance. Le propos détonne dans la bouche d'une clinicienne expérimentée (« Ten years of experience, to be exact » p. 4) qui condamne sans discernement l'autre sexe, bouc émissaire (pharmakos) tout désigné. La peur ou la frustration personnelle motiverait-elle ce personnage dont la fonction scientifique supposerait plus de mesure ? Pour Anna, tous les mâles chassent, piègent et capturent pour assouvir leurs désirs immédiats et leurs pulsions, quel qu'en soit l'objet, femme d'âge mûr ou

fillette : « desire knows no boundaries. Class, race, sex, age, all invisible to your average male on a hole hunt. » (p. 6). Une allusion à l'inceste apparaît à la fin du développement : « The Love of a Caring Father, anything to make it look attractive [...] » (p. 6). En quelques lignes, Anna schématise un système binaire, manichéen, fait de proies et de prédateurs, de victimes et de bourreaux. Elle accuse la société de cacher ses travers pervers derrière des comportements policés, l'hypocrisie occultant l'obscène et dissimulant l'amoral. Les pères trop aimants et trop attentionnés n'en sont que plus dangereux à ses yeux. Anna pense que tout le monde souffre de cécité mentale et de jugement altéré, que tout le monde ferme les yeux pour que la morale soit sauve dans un jeu de « pas vu, pas pris » malsain, dénoncé dans le slogan « se taire c'est laisser faire » (B. Robinet). L'exploitation métaphorique de la pathologie motif (la cécité) joue sur l'ambivalence, sur la faute et sur sa couverture immorale. Anna dénonce l'indifférence des aveugles et des sourds opportunistes. La lâcheté de l'entourage accroît la souffrance des jeunes victimes dont le sexe est ici comparé à un œil, violé, littéralement énucléé, privé de sa fonction sensorielle initiale. La métonymie amplifie les notions de supplice et de handicap. L'aveuglement est ici paradoxalement protection et torture, convenance, déchirement et deuil. Le discours d'Anna est agressif et réducteur. Il est cru et direct. Il traite de l'animalité et de la bestialité masculine. L'exagération sous-entend quelque possibilité homosexuelle dénoncée par David plus tard dans la pièce (p. 59). Ces paroles ne conviennent pas à une énonciatrice psychoclinicienne qualifiée dont les propos sonnent ici à contre-emploi (« I'm sure you're eminently qualified », lui dira plus tard David, p. 35). S'approprie-t-elle les lieux communs de féministes extrémistes et les clichés exagérés sur le sujet ? Donne-t-elle libre cours à une opinion personnelle, profonde et sensible ? Cherche-t-elle à provoquer une réaction chez l'autre ?

Lynn et Anna sont des duettistes qui s'affrontent malgré des liens affectifs forts. A-t-on affaire à un couple ou à l'incarnation allégorique du Moi et de l'Autre à la lutte ? L'auteur ne donne pas la clé dans la scène d'ouverture. L'acte II fournit quelques réponses lorsqu' Anna révèle à David, le père de Lynn, la stratégie clinique qu'elle met en place en vue de la guérison de sa jeune patiente et amie : « Do you know how sick your daughter is ? / *Pause* / That she's that she's close to suicidal ? / *Pause* / [...] But in so far as helping your daughter, to move forward into *healing*,

you have a part to play [...] » (p. 37). Les caractères italiques du texte original appellent l'emphase et l'intonation idoine dans le jeu de l'acteur ; l'objectif est magnifié. Il faut soigner Lynn, névrosée (D. Giffard) et suicidaire, la soulager dans ses maux issus d'anciens traumatismes. La psychothérapie explique ainsi le processus pathologique :

> Par ailleurs, les répétitions traumatiques, angoisses, inhibitions et cauchemars se retrouvent chez des sujets très névrosés qui ont été maltraités au cours de leur enfance. C'est également parce qu'il est dénué de sens, que le trauma engendre tout un cortège de symptômes — somatisations, perte de l'estime de soi, troubles relationnels, manque de confiance, marginalisation sociale, idéations suicidaires, passages à l'actes, autodestruction, addiction, dépression, etc. Ajoutons que le tourment psychique dure tant que le sujet ne parvient pas à reconnaître et à faire reconnaître sa souffrance. Dans ces contextes, tant le langage — comme expression de l'authenticité de la personne — que les émotions ont été verrouillés par l'effet du traumatisme. Or, la résilience peut être un moment d'élaboration permettant au sujet de libérer un discours sur son histoire et/ou de tenter de déverrouiller cette double fermeture. Sous l'effet de la résilience, le traumatisme peut ainsi devenir un moteur. Toutefois, la résilience ne suffit pas toujours ou n'apparaît pas de manière aussi spontanée. Les facteurs favorisant le processus résilient peuvent être enrayés ou inhibés. Cette capacité est souvent enfouie, voire empêchée par l'état de stress post traumatique, les divers symptômes associés et les réactions du corps social. (Yves-Hiram Haesevoets p. 330)

L'hypocrisie, l'obscène et le rôle (« a part to play ») appartiennent au champ thérapeutique investigué par l'auteur ; la sémantique (étymologie ou sens usuel) rappelle leur portée métadramatique et métathéâtrale. Dans la pièce, une place importante est accordée aux jeux de rôles cathartiques et à la mise en abyme.

Dans la deuxième moitié du drame, Anna conçoit un cadre et un protocole cliniques : comme un metteur en scène, elle distribue les rôles. David, le géniteur, se voit attribuer celui du père incestueux qu'il récuse d'abord violemment puis, avec de moins en moins de force au cours d'échanges houleux. Hors de lui, il s'exclame : « I acknowledge *nothing*. I accept *nothing*, you understand ? What do you think, I came here like some *child*, to be *told*, to be *accused* ? I see no facts, there *are* no *facts*. ». David

dénonce l'absence de preuve qui l'accablerait. Le mot « facts » est répété deux fois dans une structure métabolique ; la rhétorique insiste ainsi sur la vérité garantie par des signes tangibles nécessaires. Il ajoute ensuite pour se disculper : « She [Anna] told me, she told me I had to confess. [...] That I had to confess, or you'd kill yourself » (p. 57). Epizeuxe et anadiplose donnent à l'aveu de David une maladresse puérile et confèrent à la démarche de la psychothérapeute une tournure pernicieuse ; David bredouille qu'il a cédé au chantage affectif d'Anna parce qu'elle brandissait la menace d'une tentative de suicide de Lynn : la modalisation itérée « had to » renforce l'idée de contrainte. A-t-on affaire au déni d'un père coupable du crime odieux et contre-nature de l'inceste ou à la révolte d'un innocent qui refuse de porter la responsabilité de la dépression suicidaire de sa fille et d'un forfait qu'il n'a pas commis ? Mike Cullen cible ainsi ce qui est essentiel dans la plupart des cas : la valeur de la parole de la victime d'un abus sexuel, évidemment perpétré sans témoin extérieur. Il n'oublie cependant pas celle de l'accusé.

Huis clos dans le huis clos, une confrontation père/fille, violeur/violée, est organisée et mise en scène. Bien qu'elle en ait préalablement rejeté l'idée et bien que Lynn ait convoqué David sans l'avoir prévenue, Anna se charge de diriger l'entrevue. L'acte II s'ouvre d'abord sur Anna et David, face à face. Tous deux sont assis. Lorsque David perd l'ascendant, il se lève et appelle sa fille restée hors scène. Dès que celle-ci entre sur le plateau, elle affirme son désir de renverser une situation dont elle veut personnellement assurer le contrôle ; elle s'impose et exige que les deux autres se taisent. Anna devient alors spectatrice d'une séquence qui lui échappe ; elle observe un jeu dont elle a perdu les règles et les commandes. Comme dans le carnavalesque classique, le maître devient sujet. Les rôles s'inversent : le trio est à la lutte et la scène tourne à l'affrontement. Chacun souhaite rester sur ses positions, déstabiliser l'autre et le pousser à investir un emploi qu'il n'a pas choisi, qui n'est *a priori* pas le sien. La séance thérapeutique est mise en abyme ; elle prend un tour inattendu. La pratique se veut médicale, mais l'est-elle vraiment ? Ses effets sont brusques car David, furieux, se jette sur Anna : le corps à corps est brutal. Elle est décontenancée. La didascalie indique : « *continues to stand but she's beginning to panic* » (p. 61). Il l'attrape par les cheveux. La violence envahit l'espace et la parole se libère enfin. Insultes et reproches fusent

mais le fond traumatique profond, lui, ne s'oralise que plus tard. Dans un premier temps, Lynn présente à son père une longue liste de griefs, d'états douloureux et de scènes sordides, qu'elle a préalablement rédigée sous le contrôle d'Anna, en psychothérapie. C'est le fruit d'un travail pénible de remémoration, d'exhumation du souvenir perdu :

> The following is a list of memories, recovered through hypnosis over the past year and a half. These memories concern sexual abuse at your hands, and have been suppressed for most of my life. A copy of this statement has been formely lodged with the police. » [p. 46]

Sur la feuille, s'inscrit le témoignage de l'enfant abusée devenue adulte ; le réprimé a refait surface et s'est exprimé. David nie le tout avec force. Il parle de sa vie brisée par le scandale. De son épouse, éprouvée, en cure de sommeil. Il se victimise. Ironique, Anna l'accuse de se poser en martyr. Il plaide non coupable dans une scène qui tourne au procès. Son avocat lui avait déconseillé de se rendre au rendez-vous donné par sa fille. Peu à peu, surgissent ses propres blessures d'enfance (p. 40-43). De chaque détail, suinte le mal-être, l'inconfort et la rudesse. Des tics langagiers, idiosyncrasies verbales apparemment banales, sonnent comme des aveux : seize occurrences de « fucking » envahissent une réplique de vingt et une lignes (p. 42-43). Il évoque la maltraitance subie dans le passé ; les images remontent à sa mémoire, nettes et détaillées. Il les décrit à Anna. La peur inhibée affleure.

Dans cette pièce, l'expression de l'intime bafoué et refoulé est douloureuse. L'empathie est détournée. Chacun essaie de fouiller le passé et de s'y retrouver. Les souvenirs sont éclatés ; les personnages se les approprient différemment. Comment savoir qui dit le vrai ? La mémoire a-t-elle effacé les traces ou est-elle manipulée par des falsificateurs opportunistes ? Les accusateurs sont tour à tour accusés. Les échanges se décomposent systématiquement en unités elliptiques, fragmentées, où l'aposiopèse domine. Il faut les décoder, tisser du sens dans les interstices d'un texte discontinu et interpréter le non-dit. La pénétration de l'intime de l'autre est au centre du celé et du réprimé. La déchirure et sa reconstruction sont les objets de la quête : exhumer le refoulé enfoui profondément est à la fois objectif source d'espoir et perspective terrifiante : « The hole. The hole. Terrifies the living…it's where they came from, and where they spend their entire bloody lives trying to get back to, scares the living death out of them » (p. 7). Il faut déterrer le traumatisme et libérer la parole : « Like maybe an

accident, a traumatic event, we put them away, deny them, we bury them, repress them because they bring us pain.» (p. 40) Néanmoins, les personnages y font obstacle ; ils s'interrompent les uns les autres, rejettent et haïssent leurs interlocuteurs ; un dialogue de sourds s'instaure. Il semble même cautionné par la clinicienne qui conseille à Lynn de se méfier des prédateurs pervers qui ne ressentent aucune compassion et qui savent manipuler les autres par le langage, apprivoisé avec art ; le mensonge est leur arme : « ...your only chance is not to hear them, never listen, block out their words, never see them... ». De son côté, David supplie : « Lynn, please, listen, hear me... » (p. 56). La scène tourne au combat cacophonique. David répète avec horreur ce qui lui est reproché, il énumère ces accusations qu'Anna a extirpées des tréfonds du psychisme de Lynn, fouillé pendant un an et demi pour reconstruire le refoulé traumatique. Lynn s'est alors souvenue d'attouchements incestueux et pédophiles, dès l'âge de trois ans, de viols sur son corps adolescent et d'une chambre où les amis de son père auraient assouvi leurs fantasmes. Sa sexualité pervertie dès l'enfance s'est exacerbée à la puberté où, provocante, elle confesse s'être donnée à son père pour quelques cadeaux, pour le faire payer, dit-elle amère : fantasme ou réalité ? Les images recontextualisées sont nettes et détaillées, sans ambages.

Après les éclats de voix, l'acte II se développe comme une séance de psychologie clinique collective portée par un rythme lent et syncopé. Les uns bredouillent, les autres bégaient. Les phrases ne sont jamais terminées. La syntaxe est tronquée. Le discours est fragmentaire à l'image de ce que produit la mémoire des personnages. Les ratés se succèdent. Tout se répète, des segments linguistiques aux souvenirs ressuscités. L'itération crée la litanie et la mélopée. La session est hypnotique, la suggestion est au centre des soins procurés. La parole commence à circuler. Pendant la séquence, les personnages souffrent. Cependant, Anna semble satisfaite des progrès accomplis par sa patiente. Le processus médical suit son cours :

> En éveillant le psychisme, une thérapie peut tenter de faire émerger un processus résilient. L'objectif du travail thérapeutique est de transformer le traumatisme en moteur, en pulsion de vie : exploiter, éduquer, ou soigner le traumatisme, le conduire "hors de", pour mieux le travailler. C'est le trauma qui sécrète de l'inconscient, qui donne un sens profond à nos désirs et à nos vérités, mais également à nos angoisses. La psychothérapie est un travail verbal qui essaie d'apprivoiser les émotions que le trauma soulève. La bienveillance de l'écoute et l'empathie

> essayent de libérer le sujet de sa "commotion psychique". La parole circule et prend alors le pas sur le trauma. (Illel Kieser 'l Baz)

Soudain, un coup de théâtre rompt la progression et bouleverse l'ensemble : Anna, elle aussi, se souvient de son enfance traumatique. Dans un état de transe légère, elle revit son passé oublié ; la vérité lui explose en pleine tête. Pronoms et adjectifs possessifs glissent d'un référent à l'autre, de Lynn à Anna, et les rôles s'inversent tout à fait :

> LYNN : Who do you see, Anna ?
> ANNA : No !
> LYNN : Who do you see ? *Pause*
> ANNA : My…
> LYNN : Your…?
> ANNA : I saw my f… *Long pause*
> LYNN : Your father ?

Le dialogue est entrecoupé de pauses qui laissent aux images le temps de remonter jusqu'à la mémoire d'Anna. La ponctuation souligne à quel point la verbalisation est difficile. Le mot « father » (clé du traumatisme incestueux) ne prend sa forme pleine qu'avec l'aide de Lynn (patiente-clinicienne) qui dirige la session. L'ambiguïté du « f… » est révélatrice. Assaillie par la réalité qu'elle découvre brutalement, la clinicienne patiente (Anna) prend conscience que sa situation psychologique nouvelle n'est pas sans effet déontologique : l'authenticité des réminiscences de Lynn, obtenues pendant la période de cure, est mise en doute. Lui aurait-elle inconsciemment imposé ses propres maux et son propre passé douloureux ? La reconstruction mémorielle de Lynn a-t-elle été impropre ? L'appréciation et l'interprétation médicales, ont elles été erronées ? Y a-t-il eu transfert ? Anna est perdue. En quatre monosyllabes accentués en spondées, la métabole « …what's yours, what's mine… ?» (p. 69) résume le dilemme terrifiant. Les points de suspension graphient un silence lourd de sens et de questionnement : le référent du «what» (répété deux fois) est le passé de chacune des deux femmes. C'est leur vie que le pronom renferme. Le passage du « yours » au « mine » implique un échange d'identité. S'approprier les souvenirs de l'autre c'est aussi faire table rase des siens, de ce sur quoi l'on s'est construit. En quelques secondes, Anna se trouve face à un champ de ruines. *A contrario,* Lynn se sent presque libérée dans la nouvelle configu-ration du problème ; elle se veut rassurante, prônant la résilience : « We 'll start again. (*Pause.*) We'll

unpick it.» (p. 69). D'un geste maternel, elle réconforte sa thérapeute dévastée, redevenue enfant. Le retour de la mémoire s'est fait régression. La didascalie précise : « *LYNN hugs ANNA, kisses her on the top of the head.* » (p. 69).

Le drame de Mike Cullen sert le théâtre de l'inceste de son approche nouvelle. Il ne met pas en scène (comme chez J. Ford par exemple) des individus consentants, liés par une passion consanguine que condamne l'éthique de nos institutions. Il se concentre sur le traumatisme infligé par l'inceste subi et sur sa cure. C'est de cette dimension que naît son originalité. Du dénouement inattendu, s'échappe un appel à la vigilance : dans le domaine thérapeutique spécialisé dans ce type de cas, sévissent parfois des apprentis sorciers. Le message est politique (dans le sens large du terme). Bien que l'intertexte polygénérique ne transparaisse pas dans la pièce qui n'est pas un documentaire scientifique et historique, un substrat législatif et médical sérieux l'alimente. S'y développe la satire d'une thérapie/ psychologie clinique. Elle dénonce les chausse-trappes liées au syndrome de la fausse mémoire, les pièges des faux souvenirs induits (« False Memory Syndrome » ou « FMS ») (John Hochman). *Anna Weiss* est un drame documenté. L'auteur critique ces pratiques curatives controversées que les Anglo-Saxons appellent « Recovery Memory Therapy » (« RMT »). Dans un article sur le sujet, John Hochmanexpose leurs dangers :

> Thousands of patients (mostly women) in the United States have undergone or are undergoing attempted treatment by psychotherapists for a non existent memory disorder. As a result, these same therapists have unwittingly promoted the development of a real memory disorder: False Memory Syndrome.

Les victimes de traumatismes de toutes sortes, y ont parfois recours pour libérer leur mémoire verrouillée et soigner leur mal-être quotidien. Celles qui ont enduré des abus sexuels pendant leur enfance souffrent d'un syndrome appelé « Incest Survivor Syndrome (ISS) », cause de pathologies physiques et mentales à l'âge adulte. La technique « RMT » ou « Recovery Memory Therapy » est proposée aux « survivants » de l'inceste : « The purpose of RMT is to enable the patient to recover into consciousness not only wholly accurate recollections of ancient sexual traumas, but also repressed body memories (such as physical pains) that occurred at the

time of the traumas. » Parmi les solutions thérapeutiques proposées aux patients, l'on compte l'hypnose qui aide à recréer des images perdues et des associations oniriques. Un tel procédé n'est pas exploité dans la pièce. Néanmoins, le texte de Mike Cullen s'appuie sur un style rhétorique hypnotique. De plus, dans la construction de l'histoire, le dramaturge utilise les méthodes susceptibles de désaliéner le malade : feuilleter un album de photos ou provoquer des confrontations familiales. L'ouvrage sur la survie que Lynn cherche désespérément dans la scène d'ouverture et qu'Anna raille sans ménagement, rappelle le manuel américain à très fort tirage intitulé *The Courage to Heal*. John Hochman écrit à son propos :

> They will read books found in "Recovery" sections of bookstores. The best known book, *The Courage to Heal*, is weighty, literate, and thus appears authoritative. Authors Laura Davis and Ellen Bass have no formal training in psychology, psychiatry or memory. This paperback, modestly priced at $20, has sold over 700,000 copies. (John Hochman)

Le clin d'œil de Mike Cullen est évident : Anna répète le mot « healing » à plusieurs reprises (p. 4 et p. 37).

Dans *Anna Weiss*, le coup de théâtre réverbère les avertissements fournis par les Etats Unis où la cour de justice, le conseil de l'ordre et l'Association des Psychiatres se sont déclarés opposés à l'utilisation de tels procédés en raison d'inquiétantes dérives psychosectaires et spiritualistes :

> Memories can be deliberately distorted in adults by presenting a display of visual information, and later exposing subjects to verbal disinformation about what they saw. This disinformation often becomes incorporated into memory, contaminating the ultimate memories that are recalled. (John Hochman)

Bien que tous les psychothérapeutes traînés en justice ne soient pas des escrocs et des illuminés, il ressort que l'empathie, composante essentielle du processus curatif recèle quelques failles. Sa démarche est paradoxale car elle exige du professionnel psychoclinicien deux attitudes contradictoires : s'impliquer, être à l'écoute (par exemple, « hear », « listen » et leurs dérivés sont répétés sans cesse p. 4, l'interpretatio et le paregmenon se complétant) et rester à distance : « un patient a besoin de la chaleur humaine de son thérapeute pour oser lui livrer ce qu'il a de plus précieux, intime, douloureux en lui. Mais il a besoin évidemment aussi que son thérapeute ne soit pas dans l'affectivité » (T. Tournebise). Ce double jeu

est exploité et scénographié dans *Anna Weiss*; il explique les relations ambigües qu'entretiennent les deux personnages féminins et permet le changement de rôles dans la scène de la révélation finale car, comme l'explique le psychothérapeute Thierry Tournebise, « L'empathie consiste à saisir avec autant d'exactitude que possible, les références internes et les composantes émotionnelles d'une autre personne et à les comprendre comme si l'on était cette autre personne ». Selon lui, le danger tient à ce qu'il nomme « l'illusion du miroir » qui nécessite un « guidage non directif » de la part du praticien :

> Celui qui s'adonne à l'empathie ne fait que du narcissisme relationnel. Croyant accéder à une compréhension de l'autre, il ne voit que lui-même [...] il ne voit qu'une image erronée de lui-même. En effet, si plus tard il vit une situation équivalente à celle de son interlocuteur d'aujourd'hui, il vivra une expérience très différente de ce qu'il avait imaginé. [T. Tournebise]

Lorsqu'elle confronte, ou plutôt affronte, David, Anna disserte sur l'empathie. Elle la conseille vivement :

> ANNA : And you come here to talk about *yourself*, make a case for *yourself*, a martyr of *yourself*, in the misguided hope that maybe you can garnish some sympathy, which would... [...]
>
> But in so far as helping your daughter, to move forward into *healing*, you have a part to play, by listening, by accepting what she says as *fact*, by seeking for forgiveness, and so facilitating... [p. 37]

De son côté, elle fait preuve d'un excès de sensibilité, d'émotivité et d'irritabilité qui nuisent au bon déroulement du processus thérapeutique. Elle est trop proche de Lynn (David soupçonne même leur relation d'être homosexuelle, presque incestueuse). Son comportement génère le trouble et des états malsains, agressifs et dépressifs, contraires aux objectifs et buts recherchés. Elle se laisse déborder par la situation car, « L'inconvénient majeur de l'empathie est qu'elle produit [...] une sorte d'état fusionnel, générant illusion, confusion et affectivité. Il n'en résulte aucune chaleur humaine, mais par contre beaucoup de stress et d'incompréhension » (T. Tournebise,). Le sujet est intéressant à plus d'un titre : sa métathéâtralité issue de l'illusion et des jeux de rôles se superpose sur le discours à teneur médicale. Se mettre à la place de l'autre est complexe et risqué. Anna s'y perd comme s'y perdrait un acteur qui aurait oublié les règles du jeu (Pavis

p. 183 §4) et qui ne serait plus « porteur distant » et « insensible » comme le disait Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien.*

> J'insiste donc, et je dis : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras. Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes excitées par un événement tragique et des larmes exitées par un récit pathétique ? On entend rencontre une belle chose : peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent ; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent ; celles-ci viennent subitement ; les autres sont amenées. Voilà l'avantage d'un coup de théâtre naturel et vrai sur une scène éloquente, il opère brusquement ce que la scène fait attendre ; mais l'illusion en est beaucoup plus difficile à produire, un incident faux, mal rendu, la détruit. (Denis Diderot, A. Sautelet, p. 16-17)

La fable de Mike Cullen s'ancre dans la réalité sociétale, scientifique et juridique. Cette œuvre dramatique porte en son texte une mise en garde sérieuse contre l'usage de l'hypnose en victimologie clinique. Support de la résilience et de la structuration individuelle, traitement de la mémoire réprimée favorisant le retour du refoulé, elle peut s'avérer dangereuse. Effet de réel, *Anna Weiss* met en scène une séquence proche d'une séance de ce type : la situation, les composants linguistiques, le jeu et le traitement stylistique y contribuent. La facture est technique et esthétique. Rythme et prosodie structurent et déstructurent le texte, lui donnent sens par la désambiguïsation sémantique (P. Pavis, p. 310 §4). Dans *Anna Weiss*, la forme discontinue du discours souligne des effets de rupture énonciative et conceptuelle. Silences, pauses et respirations sont autant de trous, de vides, d'espaces de détresse qui aspirent les personnages névrosés qui,

psychologiquement aveugles et sourds, se cognent aux autres et à eux-mêmes.

Le corps du texte de Mike Cullen est scarifié de signes cicatrices. Ils ponctuent et déchirent le mutisme. L'œuvre de ce dramaturge écossais contemporain fait voler en éclats la loi du silence. Parler de l'inceste dérange. Se taire tue. Petite fille, Lynn a cru son père qui la menaçait : « You said you'd placed a bomb inside my head, that was set to go off the minute I said anything about the abuse. » (p. 52). Mike Cullen nous la dépeint à retardement et à fragmentation. Bien que le concept soit anachronique au théâtre contemporain, la catharsis serait-elle visée ? (P. Pavis, p.43-44).

BIBLIOGRAPHIE :

ANGEL-PEREZ Elisabeth, « De John Ford (1586-1640) à Joe Orton (1933-1967) : inceste et anarchie », dans Claude Coulon et Hélène Catsiapis (ed.), *Modernité de Dommage qu'elle soit une putain de John Ford, Coup de Théâtre*, hors série, Paris, 1997.

BERTON Danièle, «Clin d'œil au *Crucible* d'Arthur Miller : *All Fall Down* de Wendy Lill », dans Jean-Pierre Simard et Danièle Berton (ed.), *Création théâtrale*, adaptation, schèmes, traduction, PUSE, Saint Etienne, 2007.

CULLEN Mike, *anna Weiss*, NHB & Traverse Theatre d'Edimbourg, Londres, 1997.

GARDETTE Raymond, « Rivages et Mirages de l'inceste dans 'Tis Pity she's a Whore' », dans Claude Coulon et Hélène Catsiapis (ed.), *Modernité de Dommage qu'elle soit une putain de John Ford, Coup de Théâtre*, hors série, Paris, septembre 1997.

HAESEVOETS Yves-Hiram, (préface de Boris Cyrulnik) *Traumatismes de l'enfance et de l'adolescence : un autre regard sur la souffrance psychique*, De Boeck, Bruxelles, (Paris), 2008.

LILL Wendy, *All Fall Down*, Talonbooks, Vancouver, 1994.

PAVIS Patrice, *Le Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006.

Sites :

BASS Ellen, DAVIS Laura, « Thanks for the Memories », *The New York Review of Books* : Vol 42, Nb 3 · Feb 16, 1995 : http://www.nybooks.com/articles/1984.

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, BNF :
1773,http://books.google.fr/books?id=_AkUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=diderot+paradoxe+sur+le+com%C3%A9dien&source=bl&ots=5Et4tzWNbH&sig=vtEFXw2c4inhGqRp6amYApA3YsU&hl=fr&ei=cNF2S4GYJJHf4gaQsPDQCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CA4Q6AEwAQ#v=onepage&q=&f=false
DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, BNF, 1773, A. SAUTELET (éd.), 1830, http://fr.wikisource.org/wiki/Paradoxe_sur_le_com%C3%A9die
GIFFARD Dominique : http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/psychiatrie/adulte/therapie/freud.htm
HOCHMAN John : http://www.psyvig.com/default_page.php?menu=20&page=4
HOCHMAN John : « Recovered Memory Therapy And False Memory Syndrome Recent Legal And Investigative Trends » :
http://www.pimall.com/nais/n.memory.html.
HYPNOSIS, http://www.hypnosis.fr/soigner.html
KIESER 'L BAZ Illel, *Le cas des maltraitances d'enfants ; Méditations sur les mythes du temps présent*, http://www.hommes-et-faits.com/psychologie/Ibk_Resilience.htm
ROBINET Bernard (dir.), - http://www.bibliotheques-psy.com/spip.php?article315
- http://www.bibliotheques-psy.com/spip.php?article504
- http://www.bibliotheques-psy.com/spip.php?article880
TOURNEBISE Thierry, « Les Pièges de l'empathie »,
http://www.maieusthesie.com/nouveautes/article/empathie.htm

Notes :

1 Avec Catherine McCormack dans le rôle d'Anna, Larry Lamb dans celui de David (le père d'Anna), et Shirley Henderson dans celui de Lynn.

Les figures protéiformes de l'inceste dans l'œuvre de Sarah Kane

Eléonore Obis, ATER doctorante à l'Université Paris IV-Sorbonne

Claude Lévi-Strauss, dans sa thèse séminale *Structures élémentaires de la parenté* (1949), avance que la prohibition de l'inceste « constitue la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle, s'accomplit le passage de la Nature à la Culture » (LEVI-STRAUSS, 29). Les réflexions de l'anthropologue le mènent à la conclusion suivante : la prohibition de l'inceste est de l'ordre de la règle du don, puisqu'elle n'est pas tant une règle qui interdit d'épouser la mère, la sœur ou la fille qu'une règle qui oblige à donner mère, sœur et fille à autrui. La prohibition de l'inceste est l'envers de l'obligation de l'échange. Elle permet de structurer et de perpétuer les sociétés humaines depuis la nuit des temps. Le philosophe Michel Foucault reprend quelques années plus tard les analyses de Lévi-Strauss et approfondit la notion d'inceste dans le second volet de son *Histoire de la sexualité, L'Usage des plaisirs* (1984): « Si on admet que le seuil de toute culture c'est l'inceste interdit, alors la sexualité se trouve depuis le fond des temps sous le signe de la loi et du droit » (Foucault, 145).

Ces remarques liminaires permettent de mettre en perspective la façon dont le théâtre contemporain, et plus particulièrement Sarah Kane, traite du thème de l'inceste. Les cinq pièces de l'auteur, composées à la fin des années 90, n'hésitent pas à mettre sur le devant de la scène des relations incestueuses et surexposent ce tabou habituellement caché. En ce sens, elles prennent totalement à contre-pied les deux constats que nous venons d'évoquer. L'approche de Claude Lévi-Strauss ainsi que celle de Michel Foucault font de l'inceste un principe structurant pour chaque société, au sein de laquelle toute organisation familiale est frappée du sceau de l'interdit : la prohibition de l'inceste est signe du passage de la Nature à la Culture pour Lévi-Strauss, signe de l'emprise de la loi sur la sexualité pour Foucault. Chez Kane, aborder l'inceste est une manière de dénoncer une société déstructurée, en perte de repères, et qui a levé tous les interdits. Son théâtre présente à cet égard une filiation évidente avec la tragédie anglaise jacobéenne et caroléenne, qui n'hésite pas à dissoudre tout cadre moral, et revendique une

esthétique de l'horreur (je pense notamment, en rapport avec notre sujet, à *Women Beware Women* de Thomas Middleton, *The Duchess of Malfi* de John Webster ou encore *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford)[1]. A cet héritage s'ajoute celui du tournant du millénaire qui fait de tout un pan du théâtre contemporain, depuis les traumatismes d'Auschwitz et de Hiroshima, un territoire ouvertement post-éthique, où les notions de valeur morale et de tabou n'ont plus aucun sens[2]. La scène et le texte sont délivrés de toutes les lois, dans un monde revenu à l'état de Nature décrit par Hobbes dans son *Leviathan* (Part I, Chapter XIII). De façon révélatrice, l'interdit de l'inceste intervient dans la poétique de l'œuvre de Kane de façon transversale. Il parcourt tous ses textes, et pas uniquement, comme l'on pourrait s'y attendre, la réécriture de la tragédie de Sénèque *Phèdre* - aussi appelée *Hippolyte* - que Kane a renommée *Phaedra's Love* (1996).

Le terme « inceste » vient du latin *incestum*, que l'on pourrait traduire par « sacrilège », et signifie, littéralement, « qui n'est pas chaste, pur ou religieux ». Le thème de l'inceste est donc étymologiquement lié à l'impur et au mélange impropre des flux et des identités, motifs que Kane explore pour définir l'identité du sujet, ses limites et ses frontières non seulement dans ses relations à l'autre mais aussi dans son rapport au monde. Symptôme d'un malaise profond chez un individu en perte de repères, l'inceste et sa prolifération révèlent un sujet qui survit en vase clos, dans la solitude, ressassant constamment des histoires et des textes (*Crave* et *4.48 Psychosis* en sont les illustrations). Afin d'étudier les figures protéiformes de l'inceste, nous dégagerons tout d'abord les moments les plus significatifs de l'œuvre développant cette thématique dans le cadre des stratégies de choc propre au caractère « In-Yer-Face »[3] du théâtre de Kane, afin d'analyser dans un second temps la thématisation de l'inceste d'un point de vue structurel, sous la forme du repli sur le même. Enfin, nous aborderons la problématique de la filiation de ces textes à travers l'analyse des relations « palimpsestueuses » entre hypotextes et hypertextes. Ce néologisme de Philippe Lejeune nous permet de mettre en avant la cohérence poétique de Kane : faisant référence au palimpseste - texte se superposant à un autre qu'il ne dissimule pas entièrement, mais qu'il laisse paraître par transparence - le texte « palimpsestueux » confronte hypotexte et hypertexte. C'est dans la friction de ces deux éléments que se crée la langue poétique et incantatoire de Sarah Kane.

Avant d'entrer dans le vif du sujet avec l'étude de *Phaedra's Love*, on peut faire remarquer que le motif de l'inceste en tant que tel apparaît de façon sporadique dans d'autres pièces de Kane, notamment *Blasted* (1995), *Cleansed* et *Crave* (1998). Ainsi dans *Cleansed*, deux personnages, Graham et Grace, sont frère et sœur, et représentent un couple amoureux incestueux (la pièce peut d'ailleurs se lire comme une variation sur *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford). Dans l'enceinte d'une université qui ressemble aussi à une institution pour jeunes gens, Grace se présente à Tinker, le « directeur » de l'institution, pour avoir des informations sur son frère Graham mort par overdose. Elle prend ensuite la place de son frère dans cet univers carcéral et entretient avec le mort une relation incestueuse. En effet, Graham meurt dès le début de la pièce mais il hante chaque scène en revenant à plusieurs reprises. L'inceste ne doit donc pas être seulement compris comme un choc dont l'effet principal est de heurter la sensibilité du spectateur mais plutôt comme une façon de figurer sur scène l'amour impossible, tant il semble être pur fantasme pour Grace qui tente à tout prix de fusionner avec son frère disparu. Après avoir tout d'abord revêtu les vêtements de son frère à la scène 3, Grace retrouve Graham à la scène 5 qui décrit la fusion entre les deux personnages. Grace devient Graham en dansant avec son frère, en mimant ses mouvement et sa voix :

> Graham dances- a dance of love for Grace. Grace dances opposite him, copying his movements. Gradually, she takes on the masculinity of his movement, his facial expression. Finally, she no longer has to watch him – she mirrors him perfectly as they dance exactly in time. When she speaks, her voice is more like his. (Kane, 119).

Cette danse d'amour, « a dance of love », est suivie de l'acte sexuel où les deux corps fusionnent totalement. Cet amour impossible est décrit par Grace comme le désir de réconcilier son corps et son esprit : «What would you change? » lui demande un personnage de la pièce. «My body. So it looked like it feels. Graham outside like Graham inside » (Kane, 126).Ce vœu est réalisé par le personnage tortionnaire de la pièce, Tinker, qui fait subir plusieurs opérations à Grace : son corps est progressivement transformé pour ressembler à celui de Graham, forme ultime d'appropriation de l'Autre par le sujet et incarnation symbolique de l'inceste. Dans le texte, cette transformation de Grace en Graham est représentée visuellement par un double nom, séparé par une barre

oblique : Graham/Grace. L'impossibilité pour le sujet de vivre cet amour absolu aboutit à un personnage scindé en deux, à une reconstitution monstrueuse et artificielle de l'androgyne.

Dès *Blasted* cependant, l'inceste est présent à travers la relation ambiguë qui lie Ian, journaliste de 45 ans, à Cate, jeune femme de 21 ans, qui se comporte comme une enfant au début de la pièce (elle suce son pouce et elle bégaie). Son viol, par un homme qui pourrait être son père, est la catastrophe de *Blasted* puisqu'il semble faire basculer la pièce dans un monde détruit par la guerre. Dans *Crave* l'inceste apparaît à nouveau, mais sous la forme de motif clandestin et par le biais de la pédophilie : « [….] a small girl sits in the passenger seat of a parked car. Her elderly grandfather undoes his trousers and it pops out of his pants, big and purple.[…] And when she cries, her father in the back seat says I'm sorry, she's not normally like this » (Kane, 158). La situation décrite place le sujet dans une spirale de l'inceste qui implique à la fois le père et le grand-père. Cette figure de la spirale, déjà à l'œuvre dans *Phaedra's Love*, fait du microcosme qu'est le milieu familial la scène malsaine de toutes les violences visant à déconstruire le sujet ainsi que le miroir implacable des violences du macrocosme, reprenant ainsi l'un des traits structurels de la tragédie grecque.

Phaedra's Love, réécriture de la tragédie de Sénèque, est la pièce qui prend le sujet de l'inceste à bras-le-corps. Il s'agit d'un véritable pied de nez à toutes les règles aristotéliciennes, en particulier dans la représentation sur scène de ce qui appartient traditionnellement au hors-scène. L'hypotypose n'a plus sa place dans ce théâtre où tout est exposé. C'est dans ce renversement que l'inceste occupe une place de choix, tant par le rôle amplifié qui lui est accordé que par sa saturation du réseau souterrain de significations. La famille royale contemporaine décrite par Kane est pourrie de l'intérieur : le roi, Thésée, a couché avec la fille de sa femme, Strophe, lors de sa nuit de noces, et le prince Hippolyte n'hésite pas à consommer l'inceste avec sa belle-mère, Phèdre, et à coucher avec sa demi-sœur Strophe. On prend ici la mesure des libertés prises par Kane par rapport à l'hypotexte. « La sujétion de Phèdre à la tyrannie animale » pour reprendre les termes de George Steiner à propos de la pièce de Racine (Steiner, 90), est ici entièrement assumée et même incarnée par l'ensemble des personnages. D'ailleurs, la pièce n'est pas tant focalisée sur l'amour de Phèdre, annoncé par le titre, que sur la chute inéluctable du personnage

d'Hippolyte, condamné au lynchage pour le viol de Phèdre (viol qu'il n'a d'ailleurs probablement pas commis) à la fin de la pièce.

La notion d'inceste est, de plus, remise en question par les personnages. Strophe est la fille de Phèdre mais pas de Thésée, et Hippolyte est le fils de Thésée mais pas de Phèdre. C'est le docteur d'Hippolyte qui soumet ce problème des liens du sang à Phèdre dans le premier tableau: « There is, after all, no blood between you » dit-il (Kane, 68). Hippolyte, en écho au docteur, révoque lui aussi les liens familiaux existants entre les différents membres de la famille royale et déclare « None of us is related to each other » (Kane, 93). L'inceste est donc presque légitimé : dans un monde dénué de sens et de valeur, les liens du sang ou les liens familiaux ne sont plus une barrière suffisante pour empêcher la réalisation de tous les fantasmes car ces liens ont été détruits. La famille recomposée, présentée comme vouée à l'échec, n'est qu'un exemple presque caricatural de l'impossibilité de liens purement familiaux. C'est le concept même de famille qui est ici remis en question à travers cette famille royale décadente et « décomposée ». De plus, la pièce met en scène ce que l'on pourrait appeler une « acculturation », par laquelle la société perd définitivement tous ses repères et revient à une forme d'état de nature. La structure même de *Phaedra's Love* illustre cette régression. La scène d'exposition nous montre un Hippolyte « adulescent » : les yeux rivés sur un écran montrant un film violent et passant alternativement de l'ingestion d'hamburgers à la masturbation, il incarne un corps passif qui n'est plus qu'un simple lieu d'ingestion et d'excrétion, associé à un esprit en voie d'acculturation (Kane choisit avec humour de lui faire regarder un film hollywoodien tout en lui faisant ingurgiter les hamburgers). Son corps est poreux, caractérisé par le mélange indistinct du propre et du sale et par l'invasion de l'impur et de la souillure, à l'image des chaussettes pleines de morve et de sperme qui jonchent le sol de sa chambre. Le corps expose dès la première scène l'impossibilité pour Hippolyte d'être propre et chaste – il est, littéralement, « incestueux ».

Le processus d'acculturation ne fait que s'accélérer pendant la suite de la pièce car la famille est, depuis toujours, gangrenée de l'intérieur : après que l'inceste a été consommé par Phèdre et Hippolyte, ce sont tous les autres incestes commis qui rejaillissent à la surface du texte pour révéler un milieu corrompu et refermé sur lui-même. Ainsi, le corps poreux

d'Hippolyte en exposition est à la fois emblématique et annonciateur de la circulation des flux entre ces corps d'une même famille à l'identité impure et dissolue. Les corps en putréfaction des personnages sont aussi là pour nous le rappeler, telle la langue verte d'Hippolyte, symptôme d'une blennorragie hautement contagieuse, recouverte de ce qui ressemble à de la mousse ou du lichen (moss). Le mouvement de retour à l'état de nature se poursuit ensuite par une scène de confession entre Hippolyte, enfermé dans une cellule pour le crime dont il est accusé (le viol de Phèdre), et un prêtre. Une fois encore, suivant la logique du renversement, cette scène de confession se transforme en un déni de l'existence de Dieu, dans les paroles d'Hippolyte d'une part « There is no God. There is. No God. » (Kane, 94) et dans l'abaissement et la corruption du prêtre venu le faire confesser d'autre part : « Hippolytus : and I have no intention of behaving like a fucking animal. Priest : performs oral sex on Hippolytus) Hippolytus : Leave that to you. (He comes) » (Kane, 97). Le prêtre se laisse tenter et envahir par ses désirs : sa corruption est l'illustration d'un monde sans transcendance ni loi, d'un monde caractérisé par l'impur.

Enfin, c'est par le déchaînement des pulsions et des instincts de la foule lors du lynchage d'Hippolyte que peut s'opérer l'ultime phase de retour à l'état de nature dans le dernier tableau. L'inceste s'incarne dans la représentation par l'abolition totale des frontières identitaires entre les individus : les membres de la famille royale, Thésée et Strophe, sont confondus avec la foule et déguisés. Le lynchage d'Hippolyte libère les pulsions animales, et la foule devient un seul et même corps déchirant tout ce qui lui est étranger et ne fait pas corps avec elle. Thésée, membre de ce corps libéré de tout interdit, viole sa fille sans la reconnaître et éventre son fils Hippolyte après que la foule déchaînée l'a préalablement émasculé. Les morceaux arrachés de son corps seront donnés en pâture à un chien. Même si, dans un brusque sursaut de conscience, Thésée se donne la mort en reconnaissant dans la femme qu'il vient de violer sa propre fille, le sujet en tant qu'individu intègre s'est désagrégé dans la masse. Il est devenu la proie d'un mouvement collectif et d'une violence que l'on pourrait qualifier de chorale, redoublée par la nature confuse et multiple des différents locuteurs de cette scène. La plèbe est parvenue à détruire ce corps politique qui la tenait autrefois en son pouvoir. Cette incroyable révolution instaure l'état de nature comme stade ultime de cette société. Elle apparaît une dernière fois dans l'image finale de la pièce : un vautour vient

dévorer les entrailles d'Hippolyte, l'oiseau de proie marquant la victoire des instincts de l'animal sur l'humain.

L'isotopie de l'inceste se ramifie dans d'autres lieux de la représentation. Elle apparaît sous d'autres formes car elle peut être subsumée sous la représentation d'un monde, et par contamination, d'un sujet tragique car replié sur lui-même, engendrant à sa suite des figures protéiformes. A la figure de l'inceste viennent donc se greffer d'autres figures qui participent de la représentation de la condition tragique du sujet. Afin de préciser cette articulation, je reprends ici les propos d'Elisabeth Angel-Perez dans son article sur le théâtre de la barbarie, théâtre dans lequel elle inclut le théâtre de Sarah Kane :

> Le théâtre de la barbarie est tragique car il tourne en vase clos. Les figures d'enfermement y prolifèrent sous les formes récurrentes de l'inceste et de l'anthropophagie. L'inceste comme le cannibalisme (parfois au sens psychanalytique de volonté de s'incorporer à l'objet du désir en le mangeant) participe d'une problématique du repli sur le même. (Angel-Perez 1999, 201)

Tout d'abord, afin d'éclairer cette citation, on peut rappeler ici que le lien entre inceste et anthropophagie est suggéré par Freud dans son ouvrage *Totem et Tabou* (1913). Dans le premier chapitre, intitulé « La Peur de l'Inceste », il définit les liens qui unissent les membres d'un groupe ayant le même totem par l'obligation sacrée, « dont la violation entraîne un châtiment automatique, de ne pas tuer (ou détruire) leur totem, de s'abstenir de manger de sa chair ou d'en jouir autrement » (Freud, 11).

A l'inceste, qui est une forme d'appropriation de l'autre par le sujet dans un mouvement de repli sur le même, viennent se mêler les thèmes de l'anthropophagie, mais aussi de l'homosexualité dans une œuvre parcourue par l'isotopie de l'enfermement. Ces thèmes vont de pair avec l'inceste pour le choc potentiel qu'ils véhiculent aux yeux d'un public occidental encore sous l'influence des interdits du Lévitique. Ces règles touchant à l'identité sexuelle, dans le chapitre 18 du Lévitique, interdisent tous les « rapports du même avec le même » pour reprendre les termes de Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* (Kristeva, 122), qu'il s'agisse de l'homosexualité « Tu ne coucheras pas avec un homme comme on couche avec une femme » (Lv, 18, 21) ou de l'inceste « Aucun de vous ne s'approchera de sa proche parente pour en découvrir la nudité » (Lv, 18, 6). Dans ce sens, en faisant de son théâtre un théâtre de la

transgression quasi-systématique, Kane rejoint Artaud et son théâtre de la cruauté qui malmène le spectateur :

> Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est [...] pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'êtres constitués [...] (Artaud, 142)

L'isotopie du repli sur le même participe donc d'un théâtre du choc qui ne cesse de remettre en jeu des valeurs inébranlables et intouchables pour le spectateur.

L'homosexualité concerne certains personnages mais elle apparaît aussi dans la représentation de scènes de sodomie, comme dans *Blasted* par exemple. L'homosexualité est un sujet sensible pour Ian, journaliste de 45 ans : les lesbiennes et les homosexuels doivent, selon lui, être traités comme des étrangers indésirables. « You look like a lesbos [...] Don't look very sexy, that's all » (Kane, 7) dit-il à Cate, la jeune fille qu'il a invitée dans une chambre d'hôtel. La récurrence de ces répliques homophobes et xénophobes est signifiante car Ian incarne à lui seul toute une partie de la société visée par Kane pour ces préjugés, préjugés qui ne manqueront pas de se retourner contre le personnage qui sera sodomisé par un soldat (un « étranger ») dans la suite de la pièce et dont les yeux seront dévorés.

Des personnages ont indistinctement des relations sexuelles avec les hommes et les femmes, comme Hippolyte par exemple. Ces relations sont le reflet des errances identitaires du sujet qui ne trouve jamais satisfaction chez l'autre. Dans *Cleansed*, le seul couple homosexuel emblématique de l'œuvre, formé par Rod et Carl, est puni, comme Hippolyte, pour avoir transgressé les tabous, par une référence à peine voilée à la Bible : Carl aura la langue et les mains coupées. Les allusions à la destruction de Sodome et Gomorrhe par le feu et le soufre (Gn, 19, 23-25) sont tout aussi flagrantes et parcourent toute l'œuvre : la purification par le feu est un motif récurrent de *Phaedra's Love*, au même titre que *Cleansed*. La structure circulaire de cette pièce fait du dernier tableau un écho à la scène d'exposition : la dernière image est celle de deux êtres détruits et mutilés par Tinker, sous une lumière aveuglante et brûlante, allusion à la première victime de la pièce, le drogué Graham, qui a été incinérée. Cette isotopie du feu destructeur fait d'autant plus sens dans cette université/institution qui rappelle très fortement l'univers concentrationnaire[4].

Les deux dernières pièces écrites par Kane, *Crave* et *4.48 Psychosis*, articulent un nouveau mouvement de repli, en déplaçant la question de l'amour du même à celle de l'amour de soi, dans un repli narcissique où le sujet est divisé et pourrait être à la fois homme et/ou femme, comme le suggère la mention de l'hermaphrodite dès les premières lignes de *4.48 Psychosis*, « the broken hermaphrodite who trusted hemself alone ».(KANE, 205). L'absence d'indications scéniques et l'absence de personnages caractérisés, puisque dans *Crave* ils ne sont plus désignés que par des lettres (A, B, C, et M), puis plus du tout caractérisés dans *4.48 Psychosis*, sont autant de signes de l'écriture de la déconstruction du sujet. Cette écriture favorise l'indifférenciation des sexes et des limites, qu'elles soient corporelles ou ancrées dans le discours des protagonistes. L'homosexualité permet ici de mettre en relief une fois encore le brouillage des limites et des frontières du sujet, et de confronter sujet et altérité. On pourrait aussi avancer, avec Julia Kristeva, que le repli sur le même illustre une réflexion sur soi et l'autre qui fait de l'autre un double, car il est une projection de soi, mais aussi une altérité impossible à circonscrire. Son analyse sur la question est particulièrement éclairante :

> Proust écrit que, si l'objet du désir est réel, il ne peut s'étayer sur l'abject impossible à combler. L'objet d'amour devient alors inavouable, *sosie du sujet, semblable à lui*, mais *impropre*, car *inséparable d'une identité impossible*. Le désir amoureux s'éprouve donc comme *un pli interne à cette identité impossible*, comme *un accident du narcissisme*, ob-jet, altération douloureuse, délicieusement et dramatiquement condamnée à ne trouver l'autre que dans le même sexe. Comme si on n'accédait à la vérité, abjecte, de la sexualité, que par l'homosexualité. (Kristeva, 28)

Ainsi l'abjection du repli sur soi fait de l'homosexualité une forme d'accident du narcissisme : l'Autre est projection de soi impossible, en partie réalisée dans l'homosexualité. Si l'autre est irrémédiablement inaccessible, un dernier moyen de se l'approprier est de l'ingérer. Dans un monde en vase clos, l'illustration ultime du sujet désincarné se fait par la représentation d'un corps-viande comme l'a fait remarquer Danièle Berton : « Si l'enveloppe terrestre n'est plus qu'un bout de chair dépourvu d'humanité, les carnassiers que nous sommes peuvent alors le consommer » (Berton, 78). L'anthropophagie, dans le prolongement de la figure de l'inceste, explore les limites de ce qui est représentable sur scène et par extension de ce qui fait le lieu du sujet. Le dernier tableau de *Phaedra's Love* place la scène sous le signe d'un retour à l'état de nature en tant qu'il s'agit d'exposer l'inceste mais aussi

parce que le spectateur est convié à un festin anthropophage : la foule réduite à un état animal, en jetant les testicules et les intestins d'Hippolyte sur un barbecue, s'apprête bien à le dévorer, à la suite du chien, de même que les corps sans vie de Thésée et Strophe. Ce festin de chair s'inscrit dans le prolongement des actes inhumains perpétrés par une famille royale en privé : il ne fait que l'exposer en public dans une mise en abîme de la vocation théâtrale à révéler ce qui est habituellement caché[5].

La plongée dans l'inhumain et l'univers de post-catastrophe de *Blasted*, après que la chambre d'hôtel bourgeoise où se trouvait Ian et Cate a été anéantie par une bombe, mène elle aussi, par une logique presque implacable, à des scènes anthropophages : le personnage affamé du soldat dévore les yeux de Ian et raconte qu'il a vu un homme manger la jambe de sa femme morte (Kane, 50). A la fin, Ian, affamé lui aussi, déterre un bébé pour le manger (Kane, 60) : partout le reflet d'une société où les individus s'entredévorent, la métaphore d'un monde qui a atteint les limites de l'humain.

C'est dans le corps du texte que les figures protéiformes de l'inceste, du repli sur le même prennent tout leur sens. L'écriture de Sarah Kane semble engendrer un théâtre « palimpsestueux », dans lequel les mots et les textes circulent eux aussi en circuit fermé[6]. Car l'œuvre forme une chambre d'écho fondée sur des fragments de textes appartenant à un corpus littéraire vaste, corpus à la fois extérieur à l'œuvre donc mais de façon plus palimpsestueuse encore, propre à l'œuvre, puisque l'œuvre ne cesse de s'auto-citer. En faisant appel à de nombreux hypotextes, la voix de l'auteur semble chercher son propre corpus dans une quête identitaire littéraire, relayée par la quête identitaire du sujet dans les deux dernières pièces notamment. On peut sans doute lire ces textes à la lumière du modèle rhizomatique tel qu'il est défini par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Il s'incarne chez Kane dans la dissolution du sens, la déconstruction du personnage et la dissémination de la voix de l'auteur parmi une multitude de voix autres. L'originalité de Kane est de montrer du doigt cette mécanique palimp-sestueuse dans sa mise en œuvre au cœur du texte. « last in a long line of kleptomaniacs/ (a time honoured tradition)/ Theft is the holy act/ On a twisted path to expression » (Kane, 213). Véritable kleptomane qui se désigne comme telle, Kane joue avec la figure stylistique du court-circuit pour souligner le vase clos que forme le discours. Le langage se désigne lui-même comme tel, et avec lui la scène comme lieu d'exposition du sujet.

Nous ne citerons que quelques exemples de cette écriture palimpsestueuse, notre but n'étant pas d'établir une liste exhaustive des références utilisées par Sarah Kane (travail déjà effectué ailleurs par Graham Saunders dans l'ouvrage qu'il lui a consacré)[7]. Les textes bibliques mais aussi Shakespeare occupent une place de choix dans les pièces de Kane. Le lecteur est vite pris dans une spirale de références. Ainsi, le motif de l'énucléation, qui apparaît dans *Blasted* mais aussi dans *4.48 Psychosis* s'inscrit dans une longue lignée de citations littéraires : la tragédie d'Œdipe, le roi Lear et par ricochet, *Endgame* avec le personnage de Hamm. Mais le fait qu'il s'agisse aussi d'un acte anthropophage dans *Blasted* surexpose encore ce signe. Celui-ci est distinctif de toute la littérature dont on peut dire qu'elle ne cesse de se nourrir et d'augmenter en recyclant la matière littéraire qui la précède. Autre source d'inspiration essentielle, l'œuvre de Samuel Beckett, qui paraît totalement incorporée : on remarque l'utilisation répétée de références beckettiennes, dans le contenu comme dans le style par la déconstruction du discours et l'usage abusif de stichomythies notamment. Certaines scènes sont construites comme de véritables hommages, dans *Blasted* et dans *Crave* en particulier. A la fin de *Blasted*, on retrouve ainsi des échos à *Waiting for Godot* et *Happy Days* : le couple errant formé par Ian et Cate, qui ne trouve rien à manger ou encore Ian dont le corps est enterré et dont on ne voit plus que la tête, sont des images qui font revenir le spectre des textes beckettiens. Dans *Crave*, les échos prennent encore plus d'ampleur : « Nothing to be done » (Kane, 182) nous dit C (c'est la première réplique de *Waiting for Godot*) mais aussi « C : Out, out into what ? A : A black fucking hole of half-love » (Cr, 189), qui fait écho au début de *Not I* : « out…into this world…this world[…] out into this…before her time…godforsaken hole called […] so no love…spared that » (Beckett, 376).

Crave, pièce construite sur le thème du fragment, s'apparente à une réécriture de *The Waste Land* de T.S. Eliot, hantée qu'elle est par tout un corpus de textes. L'intertextualité est poussée jusque dans ses derniers retranchements, avec l'inclusion de phrases en langues étrangères, traduites à la fin de la pièce. Certaines ont été écrites par Kane mais d'autres sont des traductions en langue étrangère de citations de *The Waste Land*, tel « in der Bergen, da fühlst du dich frei » (Kane, 64), qui est la traduction allemande d'un vers qui apparaît en anglais dans l'hypotexte « in the mountains there you feel free ». Cette structure comparable à l'emboîtement de poupées gigognes est reflétée à l'échelle de l'œuvre entière dans une spirale de l'auto-référence. Reprenant ici la structure

beckettienne par excellence, l'œuvre semble effectuer un retour sur elle-même par un phénomène d'auto-citation. Les derniers tableaux de *Blasted* et de *Cleansed* nous offrent par exemple la même image ou presque : un homme mutilé et une femme, tous deux à la fin d'un voyage au bout de l'horreur, sur une scène dévastée. De même, le leitmotiv de la fleur jaune (jonquille ou tournesol) hante chaque pièce : dans *Blasted* scène 1, on voit Cate entrer dans la chambre d'hôtel et l'un de ses premiers gestes est le suivant : « She smells the flowers and smiles/ Cate : Lovely ». (Kane, 4) ; dans *Cleansed*, après la scène d'amour entre Graham et Grace, scène 5, on peut lire : « When it [a sunflower] is fully grown, Graham pulls it towards him and smells it. He smiles. Graham: Lovely » (Kane, 120-121) scène qui est répétée à l'identique avec des jonquilles scène 10 (Kane, 133). Enfin, à la scène 7, Robin fait un dessin de Grace en la représentant par une fleur parce qu'elle en a le parfum (Kane, 128).

On observe d'autres phénomènes d'auto-références dans les répliques des personnages, le texte mimant alors le repli sur le même thématique de l'inceste. Dans *Crave*, ce passage : « M : Why do you drink so much ? B : the fags aren't killing me fast enough ». (Kane, 181), rappelle les premières répliques entre Ian, qui fume et boit à l'excès, et Cate dans *Blasted*. De même, la réplique de M dans *Crave* « Impaired judgement, sexual dysfunction anxiety, headaches, nervousness [...] ». (Kane, 187), reprend les symptômes d'Hippolyte dans *Phaedra's Love* et anticipe la liste des symptômes que l'on peut lire dans *4.48 Psychosis*. Mais la logique est ici encore, comme avec le texte de T.S.Eliot, poussée à l'extrême, puisque ces mêmes listes, ainsi que les listes de médicaments que l'on trouve dans *4.48 Psychosis* sont des citations elles-mêmes d'ouvrages sur la dépression et le suicide, notamment *The Suicidal Mind* de Edwin S. Shneidman et *Malignant Sadness : The Anatomy of Depression* de Lewis Wolpert[8]. Les pièces *Crave* et *4.48 Psychosis* se font de surcroît sans cesse écho : la réplique « Do you feel nothing ? » (Kane, 214) dans *4.48 Psychosis* est emblématique car elle reprend la formule qui ponctue le texte de *Crave* : « I feel nothing, nothing. I feel nothing » (Kane, 158).

Cette circularité du texte, cette circulation en vase clos à la fois thématique et formelle, activées par les figures protéiformes de l'inceste que nous avons décrites dans cet article redonnent, par la répétition, une forme incantatoire à la langue et font de la représentation de la barbarie

une forme de rituel : festin anthropophage ou actes incestueux, ces gestes qui ne cessent de faire retour dans le texte sont autant de rituels à rebours qui tentent d'explorer les limites de la représentation et de notre humanité. En revenant à une forme tendant au rituel, Sarah Kane redonne un pouvoir de fascination au théâtre et à ses mots, dans le sillage d'Artaud, comme le suggère *Crave* : « A : A horror so deep only ritual can contain it,/ M : Express it,/ B : Explain it/ A : Maintain it. ». (Kane, 176).

BIBLIOGRAPHIE :

Sources primaires :

KANE Sarah, (2001), *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, London, Methuen.

Autres pièces de théâtre citées et œuvre littéraires :

BECKETT Samuel (1986), *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
HOBBES Thomas, (2009), *Leviathan*, Oxford, OUP.
ELIOT T.S., (1974), *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber and Faber

Ouvrages référentiels :

ANGEL-PEREZ, Elisabeth, (2006), *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck.
ARTAUD, Antonin, (1964), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
BROOK, Peter, (1990), *The Empty Space*, London, Penguin.
BATAILLE, Georges, (1965), *L'Erotisme*, Paris, Editions de Minuit.
CUISENIER, Jean, (2006), Article « Inceste », Encyclopedia Universalis.
DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, (1980) *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit.
FOUCAULT Michel, (1984), *Histoire de la sexualité II L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
FREUD, Sigmund, (1973) *Totem et Tabou*, Réed, Trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot.
GENETTE, Gérard, (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
KRISTEVA, Julia, (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.
LEVI-STRAUSS, Claude, (1967) *Les Structures élémentaires de la parenté*, 2e éd., Paris-La Haye Mouton.
SAUNDERS, Graham, (2002), *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, University Press.
SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre*, (2001), London, Faber.
STEINER, George, (1993), *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard.

Articles dans un ouvrage :

Angel-Perez Elisabeth. « Pour un théâtre de la barbarie : Peter Barnes et Howard Barker », p.198-210, in *Etudes Anglaises* 52-2 (1999).

Berton-Chanière Danièle. « 'Combien pour ce chien dans la vitrine ?' Mens insana in corpore insano », p.71-82, *Coup de Théâtre*, n° 18, (2002), *In-yer-face » : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique*, S. Blattes et J-P Simard (eds).
Séguin Sarah-Jeanne. « Autodissection d'un esprit malade, *4 : 48 Psychose* de Sarah Kane », *Epistémocritique*, vol.III, Automne 2008, visité le 23/07/09 http://www.epistemocritique.org/spip.php?article77.

Revues :

Coup de Théâtre, n° 18, (2002), *In-yer-face » : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique*, Université Stendhal Grenoble 3, S. Blattes et J-P. Simard (eds).
Outre Scène, n°1, (2003) *Sarah Kane*, Strasbourg, Editions du Théâtre national de Strasbourg, Stéphane Braunschweig (ed).

Notes :

[1] Graham Saunders a clairement étudié cette filiation dans l'introduction de son ouvrage *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, University Press.

[2] Voir sur cette problématique l'ouvrage d'Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, (2006), Paris, Klincksieck.

[3] Terme inventé par Aleks Sierz pour définir toute une tendance du théâtre britannique des années 90. Voir la définition précise dans son ouvrage *In-Yer-Face Theatre*, 2001, London, Faber (4).

[4] Voir à ce sujet le chapitre sur Sarah Kane dans l'ouvrage d'Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible.*

[5] Je renvoie ici à la formule de Peter Brook dans *The Empty Space* « the theatre of the Invisible-Made-Visible » (45).

[6] Voir Gérard Genette citant le néologisme de Philippe Lejeune, "lecture palimpsestueuse", dans *Palimpsestes* (452).

[7] Voir aussi le site de Iain Fisher consacré à Sarah Kane qui recense toutes les références et citations de ses textes. Iain Fisher, Sarah Kane: http://www.iainfisher.com/Kane.html visité le 10/07/2009

[8] Voir le relevé précis de ces passages établi par Sarah-Jeanne Séguin dans « Autodissection d'un esprit malade, *4:48 Psychose* de Sarah Kane », *Epistémocritique*, vol.III, Automne 2008, http://www.epistemocritique.org/spip.php?article77, visité le 23/07/09.

PROLOGUE

L'examen des ouvrages et revues reçus respecte dans cette rubrique nouvelle l'ordre de réception au fil de l'année, sans aucune classification. Il est dû au directeur éditorial pour cette première série. A l'avenir, les membres volontaires du comité scientifique international de *Coup de Theatre* y contribueront.

JEAN-PIERRE SIMARD.

ENDGAME OU LE THEATRE MIS EN PIECES

publié par Elizabeth Angel-Perez & Alexandra Poulain

CNED-PUF série Anglais ISBN 978-2-13-057836-9, novembre 2009.

Ouvrage didactique à l'attention prioritaire des étudiants de concours cette étude de l'œuvre de Samuel Beckett, centrée sur *Endgame* propose une approche synthétique approfondie richement référencée des grands courants éthiques, esthétiques ou d'études critiques sur ce dramaturge en situant ses choix dans le fil, actuellement majoritaire, d'une circularité plutôt pessimiste du discours beckettien souvent justifiée par la théorie d'un « théâtre du théâtre » prônée par Robert Abirached dans *la Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1994, 418-419) : « un théâtre qui se donne pour ce qu'il est, sans commencement ni fin à jamais enfermé dans sa propre reproduction ». Cette interprétation de *Endgame* comme stase circulaire s'appuie également sur un état de lecture anthropologique de la société concomitant de l'écriture de l'œuvre associée à une déconstruction post moderne qui semble par ailleurs s'essouffler aujourd'hui dans la pensée analytique. Les auteurs admettent pourtant (p.44) une avancée minime des personnages. L'analyse minutieuse des deux premières répliques, clôture anticipée, de Clov, reprend cette stase circulaire en y éclinant une interrogation énigmatique. Une définition illustrée de la notion d'absurde et du théâtre ainsi désigné à la suite de Martin Esslin accompagne un regard aiguisé sur la structure de la pièce qui justifie une lecture équilibrée de la prégnance du doute existentiel caractérisé par l'affirmation de la mort de Dieu, indissociable d'une sympathie directrice pour l'interprétation de Theodor Adorno d'une écriture traumatique d'après

l'holocauste (et les deux conflits mondiaux). Les auteurs lui associent, avec un appui référentiel justificatif détaillé, deux autres catastrophes : la menace post Hiroshima de guerre nucléaire, mais aussi et surtout, assez convaincante quoique inductrice, la marque sous textuelle d'une lecture ethnosociologique d'une écriture enracinée par le dramaturge dans la mémoire irlandaise de la grande famine au XIXe siècle. Signalons quelques recours à Alain Badiou qui réfutent d'autres gloses métaphysiques pessimistes. Si cette étude à deux voix ne néglige nullement l'importance du rire chez Beckett avec ses niveaux de lecture sémique, avec un jeu fonctionnel duel du burlesque, qu'elle explore en référence à Bakhtine et Rabelais, mais aussi au reste de l'œuvre du dramaturge et à la critique, son choix discursif pourrait conforter l'interprétation sombrement dramatique qui prévalait chez les metteurs en scène français.

L'organisation thématique des chapitres et paragraphes guide le lecteur au fil de confrontations sémantiques oxymoriques minutieuses, nourries de citations pertinentes des fragments essentiels du texte justifiant le propos des auteurs. La bibliographie (presque) exhaustive, celle proposée aux candidats à l'agrégation 2010, est remarquablement structurée analytiquement. Jonglant méticuleusement avec les variations introduites par Beckett entre la version française initiale et sa propre traduction anglaise, cette étude nourrit richement le concept de dualité. Divers chapitres de ce manuel développent ce motif en sus d'un long paragraphe dédié au principe de traduction et à son importance dans l'évolution de la pensée du dramaturge. On y associe enfin la double pratique d'auteur et de metteur en scène du dramaturge, à l'évocation d'autres créateurs essentiels, lecteurs de Beckett en France ou ailleurs. Mais cela n'occulte-t-il pas quelque peu la trace d'une linéarité résiduelle évolutive sous-jacente du discours de la pièce, qui, certes, affirme prioritairement son refus du théâtre conventionnel alors en vogue ? Divers critiques lisent aujourd'hui une progression potentielle, suspendue dans l'immobilisme final au choix du spectateur, qui réfute la circularité absolue pour repérer des variations dans la symétrie de quasi scènes, autour des récits littéraires parodiques centraux. Ces signes d'un optimisme rémanent sous-jacent permettent une lecture différente de celle des auteurs de cet ouvrage sur les significations des deux premières phrases de Clov : précision minutieusement affinée d'une langue qui comme les personnages avance imperceptiblement, avec la métaphore décelable (?) du tas de sable, lent assemblage de grains indiscernables dans l'observation ponctuelle de chaque scène, mais d'une cohérence repérable à terme sans qu'on puisse en distinguer (en analyser) aucun. Les grandes notions

incontournables de temps, d'espace, de lieu(x) et de personnage sont soigneusement déclinées avec une poétique métaphorique critique séduisante au service du dire éthique. L'examen détaillé de la notion de langue(s) apporte, lui, des informations nouvelles ou récentes que beaucoup pouvaient ignorer et ouvre leur lecture à de nouvelles interrogations. Conduite au triple niveau essentiel du discours du texte, de celui de l'auteur sur le monde et, prioritaire, sur le théâtre, dont la pièce a fréquemment été lue comme manifeste pour une écriture nouvelle provocante, l'analyse conjointe offerte ici souligne l'importance de Samuel Beckett.

Outre les candidats, destinataires comblés, les universitaires, les autodidactes et les férus de Samuel Beckett auront plaisir à suivre cette démonstration dont les références claires incitent à revenir aux textes fondateurs de la pensée du XXe siècle notamment, mais aussi aux intertextes visités par Beckett, de Camus à Primo Levi, de Shakespeare à Joyce et Genet. Si une trace de la Bible dans l'œuvre est décryptée dans l'ouvrage, celui-ci serait la nouvelle bible du lecteur de Beckett en quête des sources, ici richement exposées, confrontées et synthétisées avec une élégance qui guide sa lecture.



LECTURES DE ENDGAME/FIN DE PARTIE DE SAMUEL BECKETT

publié sous la direction de D. Lemonnier-Texier, B. Prost et G. Chevalier

Presses Universitaires de Rennes ISBN 978-2-7535-0936-8, octobre 2009.

Recueil d'articles, cet ouvrage apporte un éclairage original complexe à l'actualité des critiques beckettiennes. Bénéficiant de l'attention bienveillante des héritiers de Beckett et de la Beckett Foundation, il reproduit utilement des fragments du carnet de notes de Beckett qui permettent d'actualiser certains *a priori* sur la rigidité de l'auteur envers les metteurs en scène de son œuvre. Il apparaît notamment, grâce au témoignage de Marek Kedzierski, que le dramaturge était plus ouvert aux lectures créatrice des artistes que ne suppose une tradition française soumise, elle, plutôt, à la sacralisation des Editions de Minuit, dépositaire

national. Les restrictions à la créativité abondent dommageables envers une popularisation positive des choix mêmes que Beckett explorait !

Un intérêt complémentaire capital du présent recueil réside précisément dans la richesse des contributions de metteurs en scène importants dans leur connaissance du corpus beckettien et leur vision de l'œuvre à la scène : Walter Asmus, Alvin Epstein, Marek Kedzierski, Joël Jouanneau et Bernard Levy. S'entretenant avec eux, Geneviève Chevalier ou Brigitte Prost nous ouvrent les horizons de lectures françaises et plus encore extra nationales, illustrées par des photos informatives et belles. Il faut en complément y adjoindre l'analyse que G. Chevalier nous propose de la structure de *Endgame* d'après les notes de mise en scène de Beckett à Berlin en 1967 puis à Londres en 1980 avec le San Quentin Drama Workshop, dont on redécouvre les avancées avec leurs conséquences sur une lecture moins dramatiquement noire et monolythique en France ensuite. Jusqu'alors, et parfois aujourd'hui encore, maintes lectures fondaient leur pessimisme exacerbé, souvent ségrégatif pour le spectateur, sur la lecture circulaire sans perspective de l'oeuvre ancrée dans les incertitudes éthiques désespérées du contexte post taumatique de l'après holocauste. Certes essentiel, il mérite, avec le temps, un regard plus distancié, correspondant aux interrogations du présent comme aux recommendations de l'auteur. C'est d'ailleurs un apport complémentaire repérable de ce recueil : il réintroduit un parallélisme avec des lectures brechtiennes, confirmant certes les points de rupture entre ces deux théoriciens d'un théâtre contemporain libéré de l'emprise empathique aristotélitienne qui paralyserait le spectateur dans une lecture univoque et voilerait l'incertitude de la fin revendiquée par Beckett dans *Fin de Partie* comme dans nombre de ses pièces. Car, comme toute œuvre désormais internationalemernt établie parmi les grands classiques éternels de la scène mondiale, l'œuvre de Beckett a besoin, pour se renouveler et se pérenniser, d'interprétations contemporaines à l'état éthique et esthétique du moment de la réception autant que d'une historicisation réifiante autour de celui, exclusif, de l'écriture.

Si les quatre chapitres du découpage peuvent paraître quelque peu arbitraires dans leurs intitulés, si quelques contributions, souvent beaucoup trop brèves, semblent un simple hommage gratuit sans réel apport scientifique autonome, si d'autres réitèrent classiquement les discours dominants sur l'œuvre de Beckett, nombre d'analyses précieuses donnent

tout son poids à ce recueil. C'est le cas, notamment, de la reprise de contributions critiques antérieures essentielles auxquelles les étudiants, voire nombre de chercheurs anglicistes n'ont pas forcément eu accès lors de leur parution. Cela justifie, avec l'accord des auteurs et éditeurs initiaux, la résurgence de savoirs potentiellement éphémères autrement. Surtout lorsque le choix de ecs reprises, destinées à l'évidence, certes, d'abord aux candidats du concours de l'agrégation, privilégie celles, inestimables, de Herbert Blau, Loïs Oppenheim, Marie-Claude Hubert et Jean-Luc Vincent. Parmi les articles nouveaux, spécifiques à ce recueil, nous pouvons tout particulièrement être sensible aux articles de Charlotta Palmstierna Einarsson. Elle ose, grâce à sa maîtrise expérimentale et théorique du mouvement dansé certes, mais aussi des mises à distance éthique dûes à Brecht comme à Beckett, remettre indirectement en cause une circularité paralysante. Son concept de *mis-movement*, dans lequel les ratages et suspensions contradictoires sont balbutiement d'un discours évolutif sous-jacent, en déconstruit l'immobilisme, rappelant judicieusement que *Endgame* est théâtre : « The effectiveness of Endgame lies precisely in its being experienced as performance/…/ 'it creates scenes whose subject matter is their duration in present time ». Dans des changements performatifs, les scènes décelables dans l'œuvre, comme, dit-elle dans les pièces de la même période, prennent sens, confirmant la citation, rappelée plus tôt de Beckett sur l'œuvre de Joyce : « form is content and content is form ». Cette lecture semble prolongée par l'analyse plus succincte de Jean Noël Donnart qui lit dans l'ultime réponse de Clov à Hamm un rejet clair de ce dernier. L'artiste frayant la voie au psychanalyste, nous dit-il, Beckett mène, sans rien lui imposer, le spectateur vers le signifiant, vers sa libre interprétation ou décision. On peut également s'appuyer sur la lecture dynamique des trois récits centraux dans *Endgame* de Bruno Clément entre passé, présent et devenir, suggérant une potentialité évolutive du texte, symétrique en apparence, autour de ces temps de discours sur la littérature et le théâtre.

Au bout du conte (car l'analyse est récit aussi), ce recueil critique donne un élan complexe nouveau à la lecture de l'œuvre de Beckett, certains moments fréquents tissent également une inerprétation duelle, complémentaire, nécessaire, et trop rare encore à mes yeux, de la gémellité artistique, littéraire et éthique entre deux pièces synchroniques essentielles dans le discours sur la vie et la mort, notamment via le motif symbolique de l'enfant et de la procréation, que constituent *Fin de Partie* et *Tous ceux qui*

tombent, pièce radiophonique dont la théâtralité scénographique, dégagée, mais aussi, fondée sur ses espaces-décors sonores, tisse un discours témoin de la pensée du dramaturge cette année là qu'il essentialise notamment aussi grâce au dialogue des formes entre drame et burlesque, direct ou induit.

&

Quittons l'actualité beckettienne stimulante pour rendre compte de la dernière livraison de la revue *Alternatives théâtrales.*

&

ALTERNATIVES THEATRALES 102-103, COTE SCIENCES

Dossier coordonné par Liliane Campos

Alternatives théâtrales, Bruxelles, Belgique ISSN0774-4146, 4e trimestre 2009.

A l'occasion de son trentième anniversaire, cette magnifique revue au format graphique séducteur et d'une qualité paisible à lire, s'est penché grâce à la complicité de Liliane Campos et de l'œuvre de Jean-François Peyret sur le théâtre qui se mêle de science, un courant souvent ignoré ou minoré pour son prétendu didactisme trop facilement qualifié de peu spectaculaire. La riche diversité de cette double livraison nous fait percevoir les formes nouvelles, les provocations salutaires, les connivences productives, belles et effervescentes entre éthique scientifique et esthétique, entre laboratoire et scène. Délibérément européenne, cette présentaiton nous mène, au-delà de la France, en Gande-Bretagne, en Espagne, aux Pays-Bas et en Belgique. Côté théâtre, des artistes, dramaturges, metteurs en scène ou comédiens, aussi célèbres et essentiels que Jeanne Balibar, Bertolt Brecht, Michael Frayn, Mick Gordon, Raùl Hernandez Garrido, Simon McBurney, Jean-François Peyret, Paul Pourveur, Luca Ronconi ou Jon Spooner nous rappellent que ce métissage entre théâtre et science a passionné des statures de la scène contemporaine.

Centrée sur trois figures mobilisatrices d'un discours spectaculaire autour de la science, Galilée, Brecht et Darwin, la première partie de la revue part de la démonstration anti-didactique de J-F. Peyret d'une ouverture de la scène à des voix et matériaux inhabituels. Elle y associe, comme certaines lectures de Beckett évoquées plus tôt, un regard iconoclaste sur l'oeuvre de Brecht, car, dit J-F Peyret, « les grands drames de Brecht ont sombré dans la gloire, c'est à dire dans le classicisme. ». Rester fidèle à Brecht, comme à Beckett, donc, nécessite souvent, aujourd'hui, de ne pas le montrer tel quel. La création de Peyret est ici analysée, illustrée avec sa complicité comme un commentaire construit collectivement de *La Vie de galilée* du dramaturge allemand. Le mérite critique de la revue tient à son illustration du propos du créateur visant à répondre à l'interrogation sur la nécessaire survivance d'un savoir et d'un art dissidents grâce au refus du classicisme réifiant. La riche qualité des photos de plateau enlumine le propos, comme la contribution de Françoise Balibar, physicienne émérite, commentant la réécriture de Brecht proposée au TNS de Strasbourg, ou le regard de Julie Valero sur Jeanne Balibar, l'actrice essentielle au spectacle, porteur d'un burlesque au féminin qui la libère artistiquement d'une filialtion complexe intime prégnante à une mère-chercheur scientifique réputée. Ce premier temps du discours critique est conforté par une analyse précieuse par Kirsten Shepherd-Barr des liens de Luca Ronconi avec les scientifiques. Ce metteur en scène carnavalesque promoteur d'un théâtre du mouvement social dans des espaces industriels réinventés et investis, a proposé une expérience, depuis les anneés 1980 notamment, indissociable de celle, en Ecosse, de John McGarth dans une relecture festive de l'épique social en scène.

Le second temps de la revue, intitulé 'Répliques', mêle entretiens avec les créateurs et regards sur certains textes fondateurs, évoquant au-delà de la scène francophone, quelques expériences britanniques. Il pose également son regard sur la place de la scénographie et de l'esthétique dans ces créations scientifiques à l'aide particulière de deux créations de Peyret, d'*Arcadia* de Stoppard, juste effleurée pour privilégier *On Ego* de Mick Gordon et *A Disappearing Number* de Simopn McBurney. L'entretien de Liliane Campos avec Jon Spooner aborde les spectacles *Neutrino*, *Tangle* et *The Ethics of Progress* de ce créateur avec sa compagnie Unlimited Theatre. Ainsi, cette livraison associe clairement son regard à notre champ critique du théâtre anglophone en attirant notre attention sur le théâtre scientifique

dans ces territoires. Comme quoi, parler en scène de physique quantique peut être aussi poétique que Walt Whitman appelé à contribuer aussi à ces échanges rigoureux dont la lecture fluide, vivante est manifeste, et éloignée de la froideur que d'aucun suspectent dès lors que la science se mêle de littérature spectaculaire.

Derniers temps, les deux moments critiques, intitulés 'Matériaux' et 'Matériaux pour le théâtre' portent leur regard sur le fragile esquif du langage, sur le théâtre scientifique en Espagne puis aux Pays-Bas, la physique quantique, les phénomènes optiques qui nous ramènent à Galilée et l'interpellation métaphysique ou scientifique de l'univers, comme sur les expériences conduites à la Boulangerie de la Chartreuse de Villeneuve lès Avignon. Ces matériaux explorés pour le théâtre, les propos sur un plateau et l'aperçu bibilographique complètent le panorama critique de cette livraison richement documentée et commentée sur le théâtre scientifique en Europe qui, peut-être, pourrait apparaître, en terme de volume réparti, comme trop centrée sur le travail de Jean-François Peyret dans ses quatre chapitres analytiques. Ce choix s'inscrit sciemment dans une coutume admise des revues de théâtre de consacrer un numéro à un dramaturge ou à un créateur scénique. *L'Impromptu de Chaillot*, salué par la critique en 2003 justife à lui seul ce regard prolongé sur un artiste qui a utilement contribué à la rédaction de cette livraison par des entretiens informatifs et un article personnel éclairant. Son travail est une nouvelle fois analysé dans cette dernière partie thématique par Yannick Butel en lien avec le regard de ce dernier sur la Boulangerie. Le choix iconographique de l'éditrice de cette livraison qui accompagne cet article - et d'autres - justifierait à lui seul, avec une saisissante photo de la scénographie minimale à Chaillot privilégiant le jeu de Jacques Bonnafé et Lucie Valon ainsi suspendu dans son élan tridimentionnel, sa préférence et invite à recommander la lecture de ce numéro anniversaire de la revue *Alternative théâtrales*. L'ultime rubrique 'En marge' comme la liste descriptive des titres disponibles en fin de volume en révèlent la pertinence originale permanente autour de focalisations thématiques souvent à l'écart des routines consensuelles, et confirment une originalité dynamique qu'illustre la table ronde « Varier, demeurer, hériter, transmettre », coordonnée par Antoine Laubin, avec de prestigieux créateurs, pour illustrer et défendre la parti-pris de la revue à l'occasion de ce regard rétrospectif sur trente années de contribution critique.