

## Processus topo-linguistiques de résurgence dans

### *Homers* de Iain F Macleod.

Samuel Cuisinier-Delorme, doctorant, Université Blaise Pascal, Clermont 2.

Voyage initiatique et expérience de vie, *Homers*, écrite par Iain MacLeod pour le *Traverse Theatre* d'Edimbourg en 2002, raconte l'histoire de deux adolescents glaswégiens, Mary et Alex, envoyés en famille d'accueil sur l'île de Lewis. En quittant Glasgow, les protagonistes abandonnent une partie de leur identité : leur univers familier est dès lors remis en jeu et en question. Leur voyage en mer – qui apparaît comme le lieu indéfinissable du passage d'un état à l'autre – constitue le point de départ d'un repli sur eux-mêmes face à l'inquiétude de leur destination. L'enfermement sur le navire n'est que la première étape physique d'un emprisonnement cérébral et identitaire. La libération du corps et de l'esprit tant espérée par l'accostage sur l'île s'efface derrière la peur de l'inconnu :

ALEX. Slipped off land wide circled horizon straight angled course for  
somewhere.

MARY. Where.

ALEX. Going somewhere (H, p. 3).<sup>1</sup>

L'utilisation des termes « circled » et « angled » soulignent l'espace clos et délimité de l'île, souvent perçue négativement par sa topographie (éloignement, isolement...). Dans la Littérature, cependant, elle résonne comme le lieu de tous les possibles et de la différence, propice aux utopies (Marivaux, *L'île des esclaves* ; Thomas More, *Utopia*) ou à l'incarnation du mythe du bon sauvage (Rousseau, *Supplément au Voyage de Bougainville*). Mais elle apparaît aussi comme le lieu de la solitude, de l'enfermement (Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*) et on l'associe souvent en Histoire au bagne ou à l'exil. À ce sujet, dans son *Discours sur la déportation*, Victor Hugo assimile l'île à une allégorie de la peine de mort :

On combine le climat, l'exil et la prison : le climat donne sa malignité, l'exil son accablement, la prison son désespoir ; au lieu d'un bourreau, on en a trois. La peine de mort est remplacée (Victor Hugo, en ligne).

Dans *Homers*, l'île n'est pas synonyme de liberté mais bien une prison symbolique, où les personnages sont aussi caricaturaux que sclérosés, bourreaux du bagne de Mary et Alex. La mer qui borde l'île est une barrière, un mur en apparence infranchissable et étanche derrière lequel il semble ne rien y avoir : « It's strange. Being on an island. Surrounded by nothing » (H, p. 9). L'insécurité exprimée par l'étrangeté de l'endroit ouvre cependant une brèche dans ce mur aquatique : c'est

inévitablement dans cette faille que vient s'engouffrer, par la reconstitution onirique de scènes et l'actualisation du souvenir refoulé, la résurgence. La re/présentation de ces évocations permet une navigation, au sens propre comme au figuré, à des personnages qui conjuguent les thèmes du passé et de l'avenir dans l'immédiateté insaisissable de la scène. Ainsi, en corrélation avec la construction dramaturgique de la pièce où naissent des fissures temporelles et des brèches discursives, la perception du lieu scénique offre une variation sur le temps et l'espace où le voile du refoulement permet la représentation dudit souvenir. Nous nous proposons alors d'étudier par quels artifices de l'écriture théâtrale et de la mise en scène les déplacements dans l'espace puis dans le temps se conjuguent avec le concept de résurgence. Nous montrerons ensuite de quelle façon ces déplacements ont des conséquences linguistiques qui révèlent à leur tour des failles identitaires et culturelles.

Si l'île de Lewis est perçue comme un carcan pour les personnages, le lieu scénique, lui, n'est pas clos et s'inscrit comme un espace pluriel de liberté. Si le théâtre classique s'attache à respecter la règle des trois unités – temps, lieu et action, le théâtre contemporain module l'espace scénique selon les besoins de la dramaturgie. Iain McLeod multiplie et démultiplie à sa guise l'espace de jeu : il devient tour à tour, tel un inventaire à la Prévert, le pont d'un ferry, une chambre, une église, une école, une salle de cinéma, une boucherie ou encore une falaise. La première didascalie du texte présage la multiplicité du lieu scénique :

The set is quite fluid, with various objects of furniture being placed to denote various locations, i.e. the house, the church, the school etc. At the moment the stage where they [ALEX and MARY] stand is quite empty. The late-night noise of a ferry leaving a pier. (p. 3)

La « fluidité » de l'espace annoncée par l'indication scénique présuppose, pour reprendre l'expression d'Anne Ubersfeld, le « lieu à construire » (Vol. 1, p. 115). La confrontation du concret (le plateau, son espace, ses limites techniques) et de l'abstrait (la scène en tant que représentation symbolique du lieu) forme un ensemble cohérent dans lequel la spatialisation de la structure dramatique existe et s'inscrit. Les objets qui parsèment le plateau vont être autant de représentations métonymiques de l'endroit : la scène devient le lieu de l'inclusion spatiale par une représentation synecdotique. En conséquence, la mise en scène de *Homers* trouve son sens dans une représentation stylisée du lieu : il est facile d'imaginer un étalage de viande pour symboliser la boucherie, un autel pour l'église, un lit pour la chambre... De cette façon, les divers objets, censés situer les différents espaces, sont autant de signes iconiques de la représentation symboliste :

L'espace symboliste, au contraire, dématérialise le lieu, le style en univers subjectif ou onirique soumis à une logique différente. Il perd toute spécificité

au profit d'une synthèse des arts scéniques et d'une atmosphère globale d'irréalité (Patrice Pavis, p. 122).

L'« univers subjectif soumis à une logique différente » rejoint en quelque sorte la « Willing Suspension of Disbelief » de Coleridge : il est alors permis de passer sans justification réaliste d'un espace à un autre, mais aussi d'une temporalité à une autre. En ouverture de la plupart des scènes, une indication spatio-temporelle situe l'action. Sinon, l'une des premières répliques permet une identification rapide. Le lieu textuel, mentionné par les didascalies, se double ainsi du lieu référent : ce dernier est, d'après Anne Ubersfeld, « comme le miroir à la fois des indications textuelles et d'une image codée » (Anne Ubersfeld, vol. 1, p. 115). Le miroir, aussi symbolique soit-il, s'inscrit au cœur même de la pièce : comme nous l'avons mentionné en introduction, la mer, « the black mirror of the sea » (H, p. 67) telle qu'elle est décrite par Alex, apparaît comme l'espace abstrait de la résurgence doublé d'un espace concret : le plateau. La mise en scène codifie visuellement la narration pour en offrir une représentation symbolique.

La subversion de l'espace ouvre une brèche pour la résurgence et brouille à plusieurs reprises les rapports spatio-temporels : la construction dramaturgique s'effectue en parallèle de la déconstruction narratologique, de manière à moduler les espaces. L'« atmosphère globale d'irréalité » que nous avons mentionnée précédemment permet alors à la représentation d'exister au présent comme au passé, et fait apparaître un va-et-vient permanent dans le temps par un jeu d'analepses qui brouillent la temporalité de la pièce.

L'art dramatique affiche deux temporalités distinctes : le moment de la représentation, un présent incontrôlable, et le temps de l'action, soumis à variation. Le temps théâtral semble alors aux confins de ces deux temporalités. Dans *Homers*, l'action est soumise à de nombreuses ellipses et ne respecte pas l'unité de temps, « c'est-à-dire cette confrontation du temps réel et du temps psychique » (Anne Ubersfeld, vol. 1, p. 153). L'axe chronologique est linéaire dans les deux premières scènes de la pièce, entre lesquelles le noir permet une prolepse. Cependant, l'ouverture du troisième tableau rompt la linéarité du texte par l'intervention narrative de Mary :

CALUM comes on and starts to prepare himself for church, putting his tie on. He admires himself.

MARY : Mr MacNeil... or dad we were told to call him from now on, would sit in the middle of the church preening like a peacock. He loves it, sucking on sweets and winking at people. He'd soon been wishing he'd laid off with the winking that day.  
The family are in the church (H, p. 10).

En retrait par rapport à la première indication scénique qui montre le père en pleine préparation pour la messe, Mary s'adresse aux spectateurs et commente la scène. Ce passage narratif se lit comme une mise en abîme de la représentation : elle crée de cette façon un lien entre elle, narratrice et personnage, et le public. Son intervention fait naître une première brèche temporelle : en s'exprimant au passé, Mary s'inscrit hors du temps de l'histoire. Le présent de la représentation, dans lequel elle est narratrice, est mis en parallèle avec le passé de l'action, où elle est personnage. Enfin, signalons que l'indication scénique suivante permet un glissement dans le temps mais aussi dans l'espace. L'adverbe déictique « now » reste énigmatique. L'adverbe « maintenant » ne peut prendre de sens que dans un contexte temporel extralinguistique. S'agit-il d'un présent de la représentation, lequel indiquerait au spectateur une rupture dramatique ? Ou serait-ce alors un « maintenant » situé dans le passé du temps théâtral ? Au-delà de ces interrogations, c'est la postériorité de la réplique par rapport à l'action initiale qu'il faut prendre en considération : la représentation ne fait qu'actualiser et matérialiser le passé des protagonistes ; le spectateur est en présence d'un ailleurs à la fois spatial et temporel.

Si les analepses ou les prolepses se comprennent aisément dans la lecture de la pièce par les indications scéniques qui matérialisent les variations temporelles, la représentation doit restituer les ruptures chronologiques. La signifiante de ces dernières peut se faire par un accessoire, un décor ou un costume qui ne sont finalement qu'une métaphore du lieu et du moment. La mise en scène du temps matérialisé par l'espace forge la théâtralité elliptique de la pièce. Au début du sixième tableau, par exemple, Alex et Mary sont toujours en jeu, puisqu'il y a enchaînement avec la scène précédente. L'apparition d'accessoires jetés aux comédiens sous les yeux du public est préférée à un noir qui aurait pu signifier la discontinuité de l'action. Ces accessoires, un balai pour l'un, un tablier pour l'autre, sont des signifiants temporels qui font avancer l'action :

ALEX has a brush and an old boiler suit thrown at him. MARY an apron.

MARY. We got jobs...

ALEX. ... to keep us out of trouble. For a penny a week I was to sweep up and tidy up and wash the hall after the coories had been in. [...]

MARY. I was to clear up their left-overs. They made an awful mess with all those scones.

ALEX. That was when I met Andrena first of all (H, p. 26).

La pièce possède une temporalité non définie et nous remarquons ici que le temps n'est pas associé à une date mais à un événement : « That was when I met Andrena first of all. » La scène d'exposition annonce néanmoins l'année 1967. Celle-ci est donnée au lecteur, acteur ou metteur en scène, mais en aucun

cas au spectateur (sauf si le scénographe ou/et le metteur en scène décident de l'afficher sur scène). Si nous pouvons ainsi vaguement situer les analepses dans leur chronologie, il est impossible de dater les passages narratifs : combien de temps après les faits se situent-ils ? À l'intérieur même de la progression de l'action, aucun repère temporel n'est donné : combien de temps dure l'apprentissage d'Alex après qu'il a été renvoyé à Glasgow par son père adoptif ? Quelle durée s'écoule sur l'île ? En l'absence de signifiants didascaliques externes et internes au discours même des personnages, la résurgence ne peut qu'exister dans l'incertitude de vagues souvenirs.

Si la résurgence s'inscrit dans la subversion du temps et de l'espace, la structure même de la pièce lui est propice ; la dramaturgie en tableaux permet un montage qui actualise facilement le souvenir. Le montage est une tentative d'écriture du temps utilisé par Iain MacLeod, puisqu'il y a bel et bien un « rapprochement d'éléments de récits hétérogènes, mais qui font sens par l'obligation de leur trouver un fonctionnement commun » (Anne Ubersfeld, vol. 1, p. 170). La pièce se découpe en treize scènes indépendantes et l'absence de chronologie en fait des récits hétérogènes, interchangeables, mais dont l'interdépendance est rétablie par les passages narratifs d'Alex et Mary. L'assemblage des temporalités et des espaces permet alors la (re?)construction du sens.

La dramaturgie en tableaux implique la notion de déplacement, dans l'espace et dans le temps, et s'impose ainsi comme l'un des thèmes centraux de *Homers*. Le déplacement géographique, de Glasgow à Lewis, s'accompagne aussi d'un glissement linguistique. Le langage apparaît comme un élément subversif de l'écriture autour duquel s'ouvrent différentes brèches : « MacLeod uses language as a first means of expressing cultural fissures » (Scottish Arts Council, en ligne). Les langues en présence, l'anglais et le gaélique, sont utilisées de façon inégale, selon les situations et les lieux. Si les scènes entre Alex et Mary sont systématiquement en anglais, tout comme les scènes à Glasgow, l'île de Lewis, en revanche, est le lieu d'expression gaélophone par excellence. L'anglais, pourtant majoritaire, n'apparaît pas comme la langue dominante : l'écriture tend vers l'utilisation crescendo du gaélique comme langue résurgente et moyen d'expression privilégié, malgré une appréhension négative de la part des personnages au début de la pièce :

MARY. Hope school is in English. Weird language they speak here.

ALEX. Hope they're not expecting us to speak it.

MARY. Well. We can't. Can we.

ALEX. Can't (H, p. 9).

Il transparait dans ce dialogue une trace d'imperméabilité à la culture gaélique de l'île. Il y a pourtant, de façon relativement subtile, un acte politique de la part

de Iain MacLeod qui inscrit dans son texte une forme de résurgence nationaliste par l'utilisation du gaélique comme facteur d'identité socio-culturelle. L'auteur utilise l'humour ; ainsi, l'autodérision évite d'en faire un sujet trop sérieux, comme en témoigne la scène entre Mary et l'institutrice :

MARY. What's the gaelic for cat. Miss.

MISS SCOTT. Eh ?

MARY. Only we've got some cats at home and I was wondering what their name was.

MISS SCOTT. Well. It's... cat. /Pause/.

MARY. Well... it's not as hard as I thought (H, p. 16).

L'identité nationale écossaise est symbolisée par un personnage au nom prédestiné : Miss Scott. Institutrice, elle représente l'autorité linguistique tout en caricaturant, paradoxalement, les instituteurs gaélophones des années 1960 : la revendication plurilinguiste se double alors d'une critique drôle mais néanmoins acerbe du système éducatif. En effet, sa conception de l'apprentissage consiste en répétitions de phrases aussi grotesques que décontextualisées, comme « My goat is in the field. Will you please wash its feet » (H, p. 16) ou encore « My fishing boat is small. BUT ! it is big enough to catch fish » (H, p. 17). Cependant, l'introduction de passages en gaélique, comme pendant les cours, ne se fait jamais de façon isolée. Le contexte anglophone est toujours inscrit : la présence en filigrane de l'anglais se lit et se voit. En effet, si les passages en gaélique sont traduits entre parenthèses dans le texte, ils sont sous-titrés lors de la représentation. Nous pourrions dire qu'il y a là résurgence matérialisée du corpus.

Iain MacLeod joue, entre les langues, avec les mots et surtout avec les sons. Les langues sont résurgentes l'une de l'autre ; les phrases en gaélique s'écoulent aussi en anglais. En effet, le texte réussit à faire entendre deux discours : la langue gaélique apparaît cette fois-ci comme un référent socio-culturel sérieux, mais le double-sens créé par la similitude sonore avec l'anglais tourne la langue en dérision, créant un effet comique. Par exemple, alors que Miss Scott répond « Right » (« Seadh gu dearbh » en gaélique), un spectateur anglophone va entendre « Shag a giraffe » (H, p. 16). Les double sens sont indiqués entre parenthèses dans le texte, introduits par « Sounds like ». A la fin de la pièce, les personnages parlent une langue hybride : si la redondance des informations entre les deux langues est voulue pour faciliter la compréhension des spectateurs, le gaélique crée toujours plus de sens. Emile Benveniste, dans *Problèmes de linguistique générale*, explique :

On constate souvent que des formes évidemment apparentées se distinguent chacune par une variété particulière de sens. Quoique l'unité

sémantique (...) soit indéniable, elle ne semble pas pouvoir se définir exactement. On a l'impression que le « sens premier », conservé exactement par une langue, s'est trouvé dévié pour des raisons particulières dans chacune des autres, produisant ainsi une image composite de la situation sémantique (Emile Benveniste, vol. 1, p. 296).

L'innovation linguistique de Iain MacLeod consiste à créer du sens en utilisant l'une et l'autre des langues, sans distinction. L'« image composite » à laquelle Benveniste fait allusion apparaît comme la mise en relief du sens par la résurgence linguistique. Une fois évacuée toute la dimension anglophone du texte, la fin de la pièce est en gaélique, lequel devient le médium privilégié de communication entre les personnages. L'image finale de l'harmonie familiale et du bonheur domestique semble subordonnée à l'utilisation de la langue gaélique.

Si au début de la pièce Mary et Alex sont présentés comme inconnus l'un à l'autre, la dernière image de la pièce les montre main dans la main. La distance entre eux, où se glissait le mur invisible du souvenir refoulé, s'est estompée. À travers la réconciliation du passé et de l'avenir, le statut de l'île est affecté : l'« île-prison » de la scène d'exposition se transforme, à travers l'image de bonheur domestique évoquée à la fin de la pièce, en lieu d'utopie sociale telle qu'elle est définie par Karl Mannheim :

Pour le sociologue Karl Mannheim, l'utopie est une forme d'idéal constituant à ses yeux un contrepoids à l'idéologie. Il entend par utopie « toute orientation qui transcende la réalité et brime les normes de l'ordre existant, contrairement à l'idéologie qui exprime le statu quo » (Encyclopédie Agora, en ligne). La réalité ainsi transcendée et les normes brimées ont transformé le lieu. La résurgence, mise à jour par la démultiplication du lieu scénique et par la construction dramaturgique du lieu, est ainsi à l'origine du changement de statut de Lewis. De ce fait, la réplique « It's strange. Being on an island. Surrounded by nothing » (H, p. 9), mentionnée en introduction comme symbole du « lieu-prison », prend un sens nouveau : si l'île n'est jamais mentionnée dans le texte par son nom, elle confirme son statut d'utopie, puisque le terme signifie « en aucun lieu ». Cet « aucun lieu », à la fois unique ou multiple, défini ou indéfini, permet à Iain MacLeod de s'inscrire dans la tradition brechtienne de la distanciation :

Brecht a posé les bases esthétiques [du concept de distanciation] en définissant la dramaturgie non aristotélicienne : la nouvelle forme qu'il invente pour le théâtre est fondée sur le discontinu, le montage. Elle doit procéder par *bonds* ; chaque scène vaut *pour soi* ; c'est le *déroulement* qui importe et non le dénouement ; ce déroulement est *sinueux*, il ne correspond pas à une croissance organique mais à un *montage* (Catherine Naugrette, p. 226).

Le spectateur n'est ainsi plus plongé dans l'espace scénique mais reste placé devant celui-ci. La fonction cathartique de la pièce n'opère plus sur le public. Si les théories de Brecht et Aristote s'opposent, elles sont toutefois complémentaires dans *Homers*. En effet, sur scène (et uniquement sur scène), les personnages, eux, expérimentent une forme de catharsis en revivant le souvenir refoulé : l'évacuation des pulsions du théâtre aristotélicien est permise par la structure dramatique du texte durant la re/présentation : les personnages rejouent, dans un effet de mise en abîme, les scènes de leur vie devant un public qui assiste à la résurgence du passé dans le présent de la représentation. La théorie brechtienne n'en est pas affectée, et le quatrième mur du plateau, certes invisible mais infranchissable, ne peut que nous rappeler la mer (en tant qu'élément métathéâtral) qui entoure et isole l'île. Les spectacles que nous offrent les mers et les océans sont en de nombreux points comparables à *Homers* : la construction dramaturgique de la pièce ne serait-elle finalement pas qu'une suite de naufrages et de sauvetages, de flux et de reflux, de tempêtes et d'accalmies ?

## Références :

### Source primaire

Iain MACLEOD, *Homers* (Nick Hern Books, Londres, 2002).

### Sources secondaires

Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, 1 (Gallimard, Paris, 1966).

— *Problèmes de linguistique générale*, 2 (Gallimard, Paris, 1966).

Catherine NAUGRETTE, *L'esthétique théâtrale* (Armand Colin, Paris, 2005).

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre* (Armand Colin, Paris, 2006).

Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Vol. 1 (Éditions Belin, Paris, 1996).

— Lire le théâtre, L'école du spectateur, Vol.2 (Belin, Paris, 1996).

— Lire le théâtre, Le dialogue de théâtre, Vol.3 (Belin, Paris, 1996).

### Sources en ligne (consultées le 16 août 2008)

Encyclopédie Agora, 'utopie' <<http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Utopie>>.

Victor HUGO, Discours sur la déportation :

<<http://crdp.ac-lille.fr/sceren/hugo/deportation.htm>>.

Scottish Arts Council, « Profile on: Iain F Macleod » :

<<http://www.scottisharts.org.uk/>>.

## Notes :

---

<sup>1</sup> Toutes les références à la pièce *Homers* sont mentionnées par l'abréviation H dans les citations.