Avant-propos

Ce numéro 22 de *Coup de Théâtre* paraît avec retard, fait rare dans l'histoire de la revue dont nous sommes sincèrement désolés. L'association a dû renouveler la totalité de son équipe d'animation scientifique et son comité éditorial. Cela a impliqué aussi des modifications légales et administratives longues. Enfin, pour assurer la qualité et l'avenir, et poursuivre notre pratique de partenariats, le présent volume reflète désormais la continuité et l'innovation, comme vous le présente la seconde partie de cet avant-propos, en hommage aux fondateurs du RADAC qui nous ont cédé la place. Il convient ici de saluer leur travail bénévole et de remercier tous nos prédécesseurs, qui ont su offrir une série richement variée de titres dont la plaquette anniversaire des trente ans du RADAC dresse un panorama impressionnant. Sans ignorer nos autres amis fondateurs, qui témoignent dans cette plaquette souvenir hors série, je remercie chaleureusement ici au nom de la nouvelle équipe le bureau sortant : Claude Coulon, président, Université Paris 4, Nicole Boireau, trésorière, Université de Metz et Hélène Catsiapis, secrétaire, Ecole Centrale de Lille, qui se sont dévoués si longtemps pour faire du RADAC ce qu'il est aujourd'hui et dont nous sommes fiers de reprendre le flambeau.

La nouvelle équipe dirigeante entend respecter les principes suivants et en tout premier lieu la **fidélité aux valeurs du RADAC.** La société est ouverte à tous les passionnés d'analyse dramatique textuelle ou spectaculaire, universitaires ou non. La société continue d'accorder une place de choix aux doctorants en leur accordant la possibilité de communiquer et d'être retenus pour une publication, notamment lors de l'atelier théâtre de la SAES ou dans les colloques et séminaires que nous organisons, seuls ou, mieux encore, en partenariat avec diverses équipes de recherche sur le théâtre dans les universités françaises comme avec les lieux de création qui le souhaitent. Nous entendons enrichir ainsi ces confrontations salutaires : avec des groupes de recherche " théâtre " internationaux semblables au nôtre ou d'universités étrangères, notamment en Europe, mais sans exclusive, avec des centres dramatiques dans le monde. La société confirme sa pratique ancienne de co-présidence de l'atelier au colloque SAES avec les organisateurs locaux. Nous nous réjouissons que cette société savante, essentielle dans le paysage de la recherche angliciste, ait accepté d'inclure le RADAC parmi les sociétés affiliées. C'est une

reconnaissance du long et patient travail de nos aînés et de sa qualité. C'est encore une validation cruciale en ces temps de réforme de la recherche en France et d'évaluation des publications, en préservant néanmoins l'indépendance de nos objectifs, de nos thématiques et de nos partenariats d'ouverture. Cela ne me semble pas incompatible. Nous avons, lors de la toute dernière assemblée générale, mis en place un nouveau comité éditorial et scientifique qui assumera cette responsabilité à compter du numéro 23. Celui-ci sera édité au printemps prochain, rétablissant définitivement la régularité de notre publication. Nous avons d'ailleurs programmé les contenus de plusieurs numéros à venir afin de garantir cette pérennité.

Les partenariats avec les Bibliothèques - Médiathèques et l'Université Paul Verlaine de Metz pour le présent numéro, ainsi qu'avec les organisateurs du congrès SAES d'Orléans sous le thème de la Résurgence, permettent à un comité éditorial provisoire tripartite de garantir le sérieux des sélections opérées.

Cette continuité dynamique implique aussi de nouveaux choix, liés aux nouvelles contingences de l'université et de la recherche. Ils veillent à mettre en valeur la transversalité du réseau qui marque la spécificité de la Société RADAC et de sa revue. L'internationalisation recommandée nous conduira à publier également, mais nous l'avons fait par le passé aussi, des articles en langue anglaise. Est enfin envisagée une ouverture pour l'examen des œuvres de dramaturges et des thèmes d'étude d'origine non strictement anglophone, en lien avec l'univers théâtral anglophone, permettant une passerelle vers les chercheurs en Arts du Spectacle par exemple. Ouverture aussi sur l'étude d'auteurs qui, bien que non anglophones ou issus de ces pays, ont à un moment de leur carrière eu un rapport avec le théâtre ou la scène anglophones ou dont les pièces largement traduites participent du paysage dramatique dans un pays anglophone. Le spectacle vivant et différé étant enfin aujourd'hui largement métissé, perméable aux influences esthétiques et techniques de l'image et des arts voisins, une ouverture occasionnelle vers d'autres arts du spectacle : cirque, danse, mime et cinéma par exemple semble judicieuse.

Aujourd'hui :

La large représentativité des numéros passés comme nos rencontres récentes ont proposé d'autres regards sur des dramaturges marquants dans le monde. Fait du hasard, l'intérêt en France pour Sarah Kane confirmé par le succès qu'a rencontré le volume 18 de notre revue Coup de Théâtre autour de son œuvre et de la nouvelle dramaturgie anglophone, ou l'attrait pour l'auteur australien Daniel Keene dont nous avons déjà traité aussi, enfin, les liens tissés avec Metz lors du colloque *Koltès et les Amériques*, que le Centre de Recherches

2L2S ERASE de l'Université Paul Verlaine et les Bibliothèques - Médiathèques de Metz ont organisé sous l'égide d'Olivier Goetz, permettent de placer la présente édition sous le signe de ces trois K novateurs. Ils bousculent l'écriture dramatique contemporaine mondiale en organisant une poétique du détour réaliste qui les unit objectivement. Témoignant de la résurgence de l'intérêt des publics et des créateurs, cette alliance allitérative justifie notre souci d'y associer une sélection des communications de l'atelier théâtre 2008 de la SAES à Orléans placé sous ce signe de la Résurgence et qui leur adjoint une palette de dramaturges britanniques, irlandais ou américains, diversifiant une nouvelle fois notre regard sur le théâtre d'aujourd'hui. Thomas Pughe, professeur à Orléans nous révélera ces cohérences à travers la sélection d'articles établie ensemble. Tous dessinent une réalité des comportements, le portrait d'une quête, d'une tranche de vie d'un monde fragmenté. Rendus visibles, la force, la brutalité, la peur aussi, des moments de suspension et d'interpellation caractérisent ce théâtre contemporain. La question de la représentation du corps est fondamentale dans l'histoire du théâtre anglais tant il est hanté par les thèmes de l'amputation, du cannibalisme ou du viol, de Shakespeare à Edward Bond, de John Webster et John Ford à Howard Barker, véritables références du théâtre « In-yer-face » des années 1990. Dans le cas de Sarah Kane, la reprise de ces thèmes prend une autre ampleur grâce à une écriture innovante, qui explore les limites du corps et de sa représentation, plus spécifiquement dans le cadre du processus d'adaptation et de création de ses cinq pièces : *Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave* et *4.48 Psychosis*. C'est le regard que nous offrent Eléonore Obis ou Agathe Torti-Alcayaga qui examinent en quoi l'œuvre de Sarah Kane ne se résume pas davantage à l'expression d'une condition névrotique étroitement personnelle que l'œuvre des romantiques ne fut hermétiquement refermée sur les mouvements intestins de leur âme. Le constat des motifs ainsi abordés par plusieurs articles met le lecteur en appétit. Ne justifient-ils pas les choix retenus dans un partenariat entre Paris 13, Saint-Étienne et le RADAC au fil d'un cycle de quatre journées sur deux années déclinant une interpellation des rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel ? Ce sera l'axe de la prochaine livraison de *Coup de Théâtre*. "L'honnêteté" du discours de Sarah Kane, transcende la dimension individuelle pour toucher le spectateur sur un plan plus profond que celui de la simple compassion. C'est aussi le cas avec le regard chaleureux ou amer de D. Keene sur les petites gens d'Australie, ruraux ou urbains. C'est encore ce qui constitue l'âme du dire poétique jazzé et élidé de B.M. Koltès. Nos partenaires messins justifieront leur propre sélection d'un riche colloque intitulé « Koltès et les Amériques » au fil d'articles qui examinent le lien entre ce dramaturge français essentiel et ce territoire incontournable de nos recherches. Illustration de l'ouverture souhaitée de *Coup de Théâtre*, ces

travaux trouvent ainsi leur justification dans nos pages. Si les pièces de tous ces dramaturges nous émeuvent et nous concernent avec autant d'urgence, c'est parce que l'expérience privée que leurs auteurs y donnent à voir constitue simultanément un miroir présentant sans fard le reflet des complexités du monde qui est le nôtre.

L'écriture, puis la représentation du texte théâtral peuvent se définir comme la restitution voilée, enluminée ou crue, au moyen d'un irréel à la vraisemblance variable, des désirs et frustrations du réel. Le degré de transparence de cette aventure esthétique constituera un indice pertinent du seuil d'acceptabilité des différences dans une société donnée, à un moment donné. Il est clair que l'engagement de Bernard-Marie Koltès au côté des colonisés et d'autres marginalisés recueille un large assentiment pour une sensibilité poétique perceptible à cette exclusion dont son attrait pour les Amériques est le reflet. Chez Keene, des mots furtifs, des répliques courtes, rythmiques, sonores –et l'humour, souvent, comme un aveu d'impuissance, sont élégamment servis en France, où ce dramaturge est plus sollicité que dans son propre pays, par la traduction de Séverine Magois qui transpose toute la musicalité et la jeunesse de la langue sensible de l'auteur, un dire qui vit et vibre très au-delà du texte car l'essentiel est ailleurs. Pour Danièle Berton, en marge de toute démarche visant à opposer le texte à l'image (« text versus image »), il semble intéressant de se pencher sur leur union et les mouvements arabesques, faits de rencontres et d'écarts, qu'elle génère de façon explicite et implicite. Trois courtes pièces ont été choisies à cet effet pour les jeux picturaux que l'écriture suscite et donne à entendre. L'expérience tant aux niveaux de l'auteur et du spectateur qu'à celui du personnage central est exercice mental, mémoriel et commémoriel où, parfois, les images s'invitent et s'imposent en surimpression. Ainsi, à l'heure où certains artistes, historiens et philosophes se penchent sur le bien-fondé des commémorations de l'holocauste et du « devoir de mémoire», Samuel Beckett, Harold Pinter qui hanteront encore notre prochain numéro et Daniel Keene, dans des genres différents, nous proposent des œuvres dotées de décors de drames où se tisse et se joue le combat du dit et du non-dit.

Dès lors, l'exercice complexe, kaléidoscope du présent volume illustre pleinement pour sa première réalisation la continuité et l'ouverture à l'œuvre au sein du RADAC plus vivant que jamais dans la fidélité au théâtre anglophone initiée par de jeunes maîtres de conférence il y a maintenant plus de trente ans.

Jean-Pierre Simard.

Président du RADAC.

Introduction

« Koltès et les Amériques » : Actes des 4e Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, Metz 2006.

Nul n'est prophète en son pays. Le cas de Bernard-Marie Koltès semble contredire la maxime, la ville natale du dramaturge, Metz, lui ayant consacré depuis 1999 quatre rencontres internationales publiées par les Bibliothèques-Médiathèques avec le concours de partenaires variés. Citons-les pour mémoire :

1999 : Conférences *Koltès : la question du lieu* et exposition avec catalogue sur sa correspondance dans ses jeunes années (*Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs).*

2002 : La bibliothèque de Koltès : réécritures et métissages.

2004 : Rencontres organisées autour du projet de création, finalement avorté, d'une revue *Deal* entièrement consacrée à Koltès. Le dossier du premier numéro de cette revue devait porter sur « Koltès et l'Europe centrale ».

2006 : « Koltès et les Amériques ».

Pourtant, dès la première année, le faible goût de Koltès pour Metz, où il se sent « toujours impitoyablement décalé », contraste avec son coup de foudre pour New York : « [...] je suis enthousiasmé par New York comme je ne peux pas le dire ». Malgré tout, la maxime se vérifie-t-elle finalement : malgré sa réputation internationale, Koltès est peu joué dans cette Amérique qui est pour lui une autre patrie.

Le présent dossier rassemble plusieurs contributions des Rencontres Bernard-Marie Koltès de 2006. Il a trouvé son lieu naturel dans la revue *Coup de théâtre* qui publie des études sur le théâtre anglo-saxon, notamment sous forme de colloques et autres journées d'étude. Je remercie ses responsables d'avoir retenu le partenariat de Metz pour cette publication à la veille du 20e anniversaire de la mort de Koltès auquel la Ville souhaite donner un éclat particulier.

Le lecteur constatera la prégnance de la littérature et de l'espace américains dans l'œuvre de Koltès, en commençant justement par Manhattan - *"Starting from Manhattan" ou le monde de Quai Ouest.* Dans cet article Jean-Marc Leveratto analyse l'image de la ville dans la pièce et la découvre composite : Koltès jouant tant du stéréotype que de touches réalistes. Le New York de *Quai Ouest* est un

objet complexe, double revers de la réalité new-yorkaise : envers humain – la société interlope des quais – et envers fictif – les stéréotypes du cinéma et de la littérature.

Autre envers de la société américaine : l'Amérique noire. Récurrente dans le théâtre de Koltès, la double figure du Noir et du Nègre incarne les ambiguïtés du rapport à autrui. Mais la question des Noirs est trop sensible aux Etats-Unis pour que cette dualité soit pleinement exprimée. Dans *Le Combat américain : La figure du Noir dans* Combat de nègre et de chiens *et sa réception américaine*, Maéna Py analyse deux traductions successives d'une pièce de Koltès jouées, la première à New York en 1982, la deuxième à Atlanta en 2001. L'adaptation du texte à une mise en scène devant un public américain – sa « recontextualisation » – amène à édulcorer les oppositions ménagées par Koltès.

Jazz, désir, homosexualité – les *Plaisirs de l'étrangeté américaine* ne nous ramènent pas à l'Amérique conventionnelle. Jean-Pierre Simard invoque le Jazz pour caractériser le style, le rythme de Koltès ; puis pour orchestrer les tonalités américaines qu'il entend dans son œuvre : ses manières de parler, de dire les désirs ou de les suggérer.

Ces thèmes, ces *multiples facettes d'une écriture*, Cyril Desclès les reprend dans une « fugue en avant » : si la manière de dire et surtout de ne pas dire, la « puissance de rétention » de Koltès renvoient à Faulkner, l'usage du double sens, du contraste entre la chose obscène et les termes élégants pour la dire est assimilé à un procédé de joute oratoire mexicaine puis à un art martial brésilien.

L'envers de la société, un dramaturge sud-américain contemporain, Armando Llamas, le retrouve à Metz. Sa pièce *L'amour renaît des os brûlés des sodomites* s'inspire de cette ville. La contribution d'Olivier Goetz à ce sujet, donnée pendant les Rencontres, s'appuyait sur les photographies prises par Llamas du Metz interlope des bords de Moselle entre chien et loup : une publication de cette contribution faisant la part belle à ces photographies est prévue dans la revue des Bibliothèques-Médiathèques de Metz, les *Carnets de Médamothi*. Son absence ne rompt pas certes la cohérence du dossier présenté ici, mais il semblait indispensable de signaler qu'au regard porté par Koltès sur l'Amérique avait répondu le regard d'un Américain sur Metz.

Antoine FONTE

Adjoint au Maire de Metz délégué à la culture et aux cultes

"Starting from Manhattan" ou le monde de *Quai Ouest*. L'inscription américaine de l'œuvre de Koltès.

Jean-Marc Leveratto, professeur, Université de Metz

Quai Ouest se prête parfaitement à une lecture anthropologique de l'œuvre de Koltès, susceptible d'éclairer le sens de sa diffusion et de sa réception par la prise en compte du rôle du corps dans l'échange artistique[1]. Intermédiaire privilégié entre la culture française et américaine, ce texte permet d'éprouver, en effet, tout à la fois l'efficacité esthétique de la ville dans laquelle il s'enracine, et l'expérience sexuée du spectateur dont il est le témoin.

Dans son Gay New York, Georges Chauncey nous confirme la manière dont le titre et les didascalies de la pièce de Bernard-Marie Koltès inscrivent son action dans « the gay map of the city », la carte homosexuelle de la cité. À New York, comme partout, une « logique tactique gouverne la localisation des lieux de rencontre (cruising) homosexuels » depuis la fin du XIXe siècle. Les lieux privilégiés sont ainsi :

- les districts des "Theaters"(le mot américain, on le sait, désigne également les salles de cinémas) et des commerces de détail ;

- le long des avenues socialement moins désirables obscurcies par les rames du métro aérien, particulièrement la IIIe et la VIe Avenues ;

- près des parcs, particulièrement dans les vingt blocks de la Vème Avenue au sud de Central Park (Central Park West dans les années 70) ;

- le long de Riverside Drive et les autres parties des quais, où l'on pouvait rencontrer beaucoup de marins et autres travailleurs célibataires et de passage[2].

Ainsi le titre de la pièce nous introduit immédiatement dans le New York homosexuel, dans cette « aire morale » particulière que constituent les « interstices » de la grande ville, pour reprendre le vocabulaire de Robert Park, le fondateur de la sociologie urbaine américaine[3]. Selon Chauncey, ces interstices sont représentés à New York par « les parcs de Riverside et de Battery et toutes les autres zones au bord de l'eau, des endroits connus comme des lieux de drague pour les homosexuels aussi bien que pour les prostituées »[4]. Frédéric Trasher, un élève de Robert Park, baptisera « gangland » ces zones interstitielles[5]. Dès lors, en effet, que les familles immigrées à la recherche de loyers modiques s'établissent dans les lieux laissés libres par la fermeture de certaines industries déplacées à la périphérie, ces zones désertées par les classes

moyennes constituent un environnement favorable à la formation de gangs criminels. Le discours de Monique, qui sert dans Quai Ouest à camper le décor, offre ainsi au spectateur une leçon de sociologie urbaine, en déconstruisant le mécanisme de la "ghettoïsation" d'un quartier autrefois « bourgeois, ordinaire, animé » et aujourd'hui privé d'éclairage public et de cabines téléphoniques (Quai Ouest, dorénavant QO, p. 13). Elle nous rend sensible à cette « aire naturelle » de l'homosexualité et de la criminalité que constituent les anciens docks aujourd'hui abandonnés (partiellement réhabilités ou détruits depuis la mort de Koltès) des grandes compagnies maritimes transatlantiques (La Cunard, la Compagnie Générale Transatlantique, etc.) qui assuraient, avant la normalisation du transport aérien, la liaison avec le continent. Koch disant « Je connais ce quartier. Je cherchais un endroit qui me ressemble » (QO, p. 22) signale ainsi tout à la fois l'usage littéraire fait par Koltès de la ville de New York et l'événement qu'a constitué pour lui la découverte de cette ville.

L'expérience personnelle de la ville

Les Lettres de Saint Clément et d'ailleurs[6] témoignent du rôle de la ville de New York dans la formation personnelle de l'auteur. « J'y suis comme un poisson dans l'eau », écrit-il, pour restituer le choc esthétique que constitue sa première promenade dans Manhattan — lorsque, jeune lycéen, il la découvre à l'occasion d'un séjour d'échanges linguistiques — et sa jubilation intense de ressentir une harmonie préétablie entre son corps et l'espace qu'il explore. Il confirme, vingt ans après, cette révélation esthétique, la découverte physique et intellectuelle d'un monde et le sentiment d'affiliation qu'il a produit chez lui. Reconstituant sa formation intellectuelle, il donne à sa vie new-yorkaise la même valeur qu'à ses études universitaires strasbourgeoises et parisiennes :

> Ça a été très vite Strasbourg, très vite Paris et très vite New York. Et là, tout à coup, la vie m'a sauté à la gueule. Il n'y a donc pas eu d'étapes. Je n'ai pas eu le temps de rêver de Paris, j'ai tout de suite rêvé de New York. Et New York en 68, c'était vraiment un autre monde[7].

Parole d'amoureux de Shakespeare, le témoignage de Koltès propose de considérer la ville de New York comme le lieu de naissance de sa personnalité artistique, puisque « nous sommes faits de l'étoffe de nos rêves » (La tempête, acte IV). « Starting from Manhattan » pourrait-on faire dire à Koltès, en paraphrasant le titre du poème autobiographique de Walt Whitman, *Starting from Paumanok*, lui-même un amoureux de New York, né à Long Island (dont le nom indien était Paumanok) :

Issu de Paumanok, en forme de poisson où je suis né, engendré par un brave homme de père et élevé par une mère parfaite, après avoir erré dans beaucoup de pays, aimant les trottoirs populeux, habitant dans Manhattan ma ville...[8]

La relation intime qu'entretient Koltès avec « *Mannahatta* my city » — selon l'appellation indienne utilisée par Walt Whitman — apparaît bien dans le *private joke* que constitue, pour les habitants de New York, le choix d'affubler du nom de Koch un personnage coupable de détournement de fonds. Edward Koch, élu sur un programme d'assainissement des finances de la ville de toutes ses corruptions, a été maire de New York de 1977 à 1989, l'époque contemporaine de la gestation de la pièce. Cette allusion donne un certain sel à l'affirmation par Koch de sa ressemblance avec le quartier qu'il a choisi pour se donner la mort — « un endroit qui me ressemble » (*QO*, p. 22) — compte tenu du « gangland » que ce quartier représente.

Mais bien entendu, plus que la connaissance de chronique municipale new yorkaise, c'est le décor urbain qu'il décrit qui permet de prendre la mesure de cette intimité de Bernard-Marie Koltès avec New York. Le critique du New York Times, rendant compte, en 2003, d'une représentation d'une nouvelle traduction de la pièce relevait ainsi immédiatement son ancrage dans l'expérience new yorkaise de Koltès. « Le titre et le dialogue d'ouverture de cette pièce qui parlent d'une vie attirante et dangereuse dans des entrepôts au bord d'une rivière nous rappellent les quais de la Rue Ouest du district où s'effectuait l'emballage de la viande et leurs hangars croulants qui pendant deux décennies furent des terrains de récréation sexuelle pour d'aventureux jeunes gays. C'est là que se situe l'action (That is the setting) »[9]. Si, comme ce critique le signale lui-même, la pièce n'est pas pour autant une pièce gay, cet ancrage donne une tonalité particulière à la relation sexuelle entre Fak et Claire, vendue telle une pièce de viande par son frère à Fak dont le nom joue sur l'homophonie entre fak et « fuck »(baiser) . Il s'agit d'un « vrai dur » car, comme le précise Koltès, « il n'y a pas de tendresse dans le commerce et il ne faut pas en rajouter là où il n'y en a pas » (*QO*, p. 108).

Son expérience personnelle des lieux et des personnes qui vivent dans la ville n'est pourtant qu'une des manières dont New York s'inscrit dans sa pièce. Ce n'est pas simplement l'expérience directe de la ville rêvée, mais son expérience indirecte de cette ville, à travers la fiction littéraire et cinématographique, qui sert de matière à son écriture. L'écriture mobilise ainsi un savoir partagé du spectacle, qui alimente tant l'imagination de l'auteur que du spectateur.

Le savoir partagé de la ville américaine

New York constitue, de ce point de vue, moins une occasion d'expériences personnelles qui stimulent l'écriture qu'un prétexte à « fictionner », selon le mot

de Gilles Deleuze. *Quai Ouest* participe à la construction d'une image de la ville américaine en s'appuyant sur sa représentation publique, sa mise en scène à travers tout à la fois les images d'actualités et les films constitutifs du patrimoine cinématographique. Cette "ville de celluloïd"[10] — on filme encore les reportages à la caméra 16 mm jusqu'à la fin de la guerre du Vietnam — offre des objets spectaculaires, qu'il s'agisse d'images documentaires ou de scènes mémorables des films américains, qui renforcent le pouvoir de suggestion de l'écriture de Koltès.

Un bon exemple en est le lieu commun de la culture cinéphilique qui donne le ton de l'action, la présentation de la quatrième couverture, qui constitue un exemple de la juste attitude à adopter par rapport au texte, c'est-à-dire « d'éviter de prendre au sérieux des choses qui ne le sont pas, de rendre tristes des scènes qui devraient être drôles, et d'éliminer tout le tragique de l'histoire » (*QO*, p. 104):

> Un homme voudrait mourir. Il prévoit de se jeter dans le fleuve, dans un endroit désert, et parce qu'il craint de flotter, il dit : "Je mettrai deux lourdes pierres dans les poches de ma veste ; ainsi mon corps coulera au fond comme un pneu dégonflé de camion, personne n'y verra rien." Il se fait conduire (dans sa Jaguar, qu'il ne sait pas conduire lui-même), sur l'autre rive du fleuve, dans un quartier abandonné, près d'un hangar abandonné, dans une nuit plus noire qu'une nuit ordinaire, et il dit à celle qui l'a conduit : "Voilà c'est ici, vous pouvez rentrer chez vous". Il traverse le hangar, avance sur la jetée, met deux pierres dans les poches de sa veste, se jette dans l'eau en disant : "Et voilà" ; et, avec de l'eau sale et des coquillages plein la bouche, il disparaît au fond du fleuve comme le pneu dégonflé d'un camion. Quelqu'un, qu'il ne connaît pas, plonge derrière lui et le repêche. Trempé, grelottant, il se fâche et dit : "Qui vous a autorisé à me repêcher ?"

On reconnaît immédiatement dans la cocasserie de la situation évoquée — un homme riche et désinvolte, conduit par un chauffeur, qui décide de se suicider en sautant d'un quai et se fâche contre l'impolitesse de celui qui veut le sauver contre son gré — la référence chaplinesque, la réminiscence des *Lumières de la ville* (1931). Le clochard Charlot y sauve *in extremis* sur des quais qui évoquent ceux de l'Hudson un millionnaire blasé et alcoolique qui vient de nouer à son cou une corde attachée à une pierre et qui résiste à son sauveur au point de l'expédier lui-même à l'eau. La citation comique renforce, par contraste, le sentiment d'angoisse que suscite la simple description des avaries causées à sa voiture, qui le rendent prisonnier de celui qu'il prenait pour un simple opportun :

> Puis, en regardant autour de lui, il se met à avoir peur : "Qu'est-ce que vous me voulez ?" En voulant repartir, il s'aperçoit que sa voiture est toujours là,

qu'on a mis le moteur hors d'usage, qu'on a crevé les pneus. Il dit : "qu'est-ce que vous me voulez, exactement ?"

Des *Lumières de la ville* à *Taxi Driver* (1975) en passant par la *Cité sans voiles* (1946), une géographie filmique et un imaginaire historique de la ville américaine soutiennent donc l'imagination du spectateur, qu'il s'agisse de Koltès lui-même ou du public avec lequel il partage la même mémoire cinématographique. Elles enrichissent l'action ou plutôt — car « l'intrigue n'a jamais été le point fort de Koltès (Plot was never Koltès's strength) » selon le mot du critique du New York Times — elles contribuent à la dramatisation des rapports entre les différents personnages.

— l'espace fictionnel se construit sur une opposition caractéristique entre les populations urbaines représentées, celle des *Wasp* d'un côté (Koch habite « de l'autre côté de la ville », *QO*, p. 23, c'est-à-dire *Upper East End*), et les minorités de langue espagnoles et la minorité noire de l'autre. La question de l'intégration ethnique est ainsi mise au cœur de l'action, même si l'écriture de Koltès ne la rend pas immédiatement perceptible. La construction du récit attribue, en effet, un passé précis et une mémoire aux seuls membres de la famille péruvienne immigrée — Cécile, d'origine indienne, son mari Rodolphe, ses enfants, Claire et Charles — et leur confère, par là même, une consistance existentielle que ni les blancs, Koch et sa compagne Monique, ni le noir, Abad, n'obtiennent. La construction narrative apparaît, dans le cas de ce dernier personnage, particulièrement faible. La volonté de radicaliser la dénonciation de l'exclusion de la population noire, et de ne pas dissimuler la question raciale sous la question sociale se traduit par le choix d'en faire un personnage muet. Cette privation de parole affecte sa présence scénique en la réduisant à celle d'une « utilité », d'un simple figurant, qui incarne l'emploi traditionnel du méchant, du mauvais, « a bad » (littéralement, un mauvais). Il s'agit certes d'un geste ironique, qui concrétise le fait que les Afro-Américains sont encore privés de leurs droits civiques et n'ont généralement pas droit à la parole dans la société américaine de l'époque. Mais Koltès fait également ici le choix d'un régime de visibilité cinématographique, qui nous rappelle l'apparition dans le cinéma américain contemporain des premières expériences new yorkaises de Koltès de la figure du justicier noir *Shaft*, le privé héros des *Nuits rouges de Harlem* (1971), Cette référence donne tout son sens à la scène de la transmission par l'ancien *guérillero* devenu impotent qu'est Rodolphe de sa Kalachnikov à Abad pour qu'il exécute le « gros » Koch, l'incarnation du blanc capitaliste. C'est ce qui explique l'importance conférée par Bernard-Marie Koltès au strict respect de l'emploi théâtral, c'est-à-dire à l'identité corporelle de l'interprète[11]. L'interprète doit impérativement être noir pour indiquer le rôle central de ce personnage,

car « Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce, c'est la pièce qui est le négatif d'Abad »[12].

C'est donc l'image du *Barrio* que fait surgir la famille péruvienne mise en scène, du *Barrio* à l'époque où il s'étend encore « de Central Park au Sud jusqu'à la Harlem River, à l'Ouest », où il constitue le ghetto le plus impressionnant de Manhattan »[13] et où il rassemble 41 % d'« Hispanos », 38 % de « noirs » et 21 % d'italiens et d'autres nationalités. C'est le rêve des populations du *Barrio* qu'exprime le jeu de mots du titre, *Quai Ouest* étant la prononciation française de *Key West* en Floride, le lieu de vacances par excellence des riches, ce paradis dans lequel on n'entre que si l'on possède les fiches de paye et les feuilles d'impôts de l'Américain blanc, comme le rappelle ironiquement Charles à Fak, lors qu'ils jettent le corps de Koch à l'eau[14]..

— les rapports interpersonnels mis en scène s'alimentent, quant à eux, à la fiction cinématographique et notamment à la culture du film noir « classique » diffusé par les ciné-clubs et les cinémas d'art et d'essai dont le jeune Bernard-Marie Koltès était le spectateur assidu. On trouve de nombreux échos dans le texte de *Quai West* de ce film noir américain, dont on oublie souvent qu'il met en scène des familles et pas seulement des héros isolés. À la différence de *Scarface* (1932) et de *Little Caesar* (1933), *Public Enemy* (1931), l'un des trois films fondateurs du genre, se caractérise ainsi par l'emphase mise sur la dimension des relations familiales des mauvais garçons. James Cagney, le « Tommy Boy », (« mon Tommy à moi ») de *Public Enemy* a une famille, une mère aimante qui s'inquiète de sa santé et ne peut pas imaginer que son fils est un gangster, la souffrance qu'il lui cause rendant acceptable pour une opinion publique d'abord frileuse et réticente la violence et la crudité des rapports mis en scène par le film noir. La Cécile de *Quai Ouest* est elle aussi une mère aimante, mais qui, à l'image de la mère du héros de *White Heat* (L'enfer est à lui,1949)— là encore incarné par James Cagney – motive son fils à être un criminel, à tout faire pour tirer de Koch « tout ce qu'on peut en tirer, pour le faire cracher, pour plumer ce pigeon jusqu'à la dernière goutte de son sang » (*QO,* p. 38). Elle contribue ainsi à l'exaltation de la grandeur particulière de celui pour lequel l'agression est le dernier moyen de conserver sa dignité parce qu'il est laissé « dans le noir et dans la misère noire sans eau sans argent, tout juste bonne à marcher à quatre pattes et lécher la pisse des chiens sur le trottoir et boire de l'eau de pluie dans les poubelles » (*QO, ibid*). Rodolphe apporte la justification "révolutionnaire" de cette violence criminelle, le souvenir que le meurtrier laisse derrière lui dès lors qu'il n'hésite pas à tuer à répétition, puisqu'il ne peut mourir qu'une fois alors qu'il peut tuer autant d'humains qui tombent en son pouvoir (*QO*, p. 75). À travers la mise en scène de cette estime de soi particulière que représente « l'auto damnation », le fait pour une personne qui

se sent infériorisée moralement ou socialement de revendiquer positivement le caractère qui la rend méprisable[15], le texte de Koltès fait ainsi ressentir, comme le film noir lui-même, l'enjeu central que constitue aujourd'hui le respect de soi pour les personnes qui se sentent exclues du monde des "riches", et d'autant plus que ces personnes sont proches spatialement[16].

Le texte de Koltès trouve ainsi une efficacité esthétique par son enracinement dans les lieux communs que constituent tout à la fois la ville réelle, qui l'a marqué, et la représentation cinématographique de la ville contemporaine, dont elle est un acteur privilégié. La mobilisation de l'image de New York et du savoir cinématographique du spectateur explique l'impression de contemporanéité que suscite la représentation théâtrale du texte de Koltès, l'efficacité esthétique particulière du spectacle auquel il donne lieu. Ce spectacle, par la confrontation aux corps des personnages, fait ressentir au spectateur l'expérience d'un monde capitaliste post-colonial déstabilisé par la « production globale du local »[17], les rapprochements interpersonnels et les tensions sociales qui résultent tant de l'exil et de l'immigration que de la croissance économique de la ville occidentale contemporaine.

Quai Ouest ne témoigne donc pas uniquement du rôle qu'a joué New York dans la gestation et l'orientation de l'écriture de Koltès. Mais aussi de la mondialisation de la culture qui structure tout à la fois l'écriture de son œuvre et sa réception. La topographie légendaire de New York et la manière dont elle alimente l'écriture des auteurs — la manière dont le nom de ses quartiers fait immédiatement surgir un certain type d'emploi et de milieu social, et un univers de fiction filmique, même pour les étrangers à New York — est bien illustrée par le résumé de deux pièces de Woody Allen récemment mises en scène à Paris :

> Riverside Drive
>
> New-York : à l'écart, sur un quai à Riverside Drive le long de l'Hudson, un homme attend. Soudain, de la grisaille, de la brume, tel un fantasme, émerge la silhouette d'un inconnu. Un SDF nommé Fred. Qui semble tout savoir de l'autre...
>
> Central Park West
>
> Central Park West, New York : les Riggs ont une adresse des plus chics. Sauf que leur appartement, où l'épouse, Phyllis, exerce aussi en tant que psychanalyste, est sens dessus dessous : dans la bagarre, une statue égyptienne a même perdu son pénis... Sam, le mari, a failli mourir. Alors arrivent Carol et Howard, leurs meilleurs amis...»[18]

Inversement, l'ancrage de l'œuvre de Koltès dans l'expérience multiraciale de la grande ville contemporaine est ainsi au principe d'une réception positive de son œuvre, à travers l'authentification qu'elle apporte de sa préoccupation « des questions d'actualité, telles que la guerre, les rapports psycho sexuels, la décolonisation, l'exil et l'immigration »[19]

Cet ancrage a incontestablement facilité son introduction aux USA. *Combats de nègres et de chiens* a ainsi été créée en première mondiale, dès 1982, en anglais, à New York, à l'initiative du *Ubu Repertory Theater,* une association fondée en 1982 par Françoise Kourilsky, pour promouvoir la connaissance du théâtre français contemporain aux USA[20]. Les limites esthétiques (l'œuvre doit rendre compte d'une écriture « française ») inhérentes au soutien institutionnel de l'État Français expliquent certainement le fait que *Quai Ouest,* cette pièce qu'on peut dire, sans conteste, new yorkaise, n'ait connu sa première américaine à Brooklyn qu'en 1999[21], bien qu'elle eût été créée en 1985. Le commentaire universitaire — dont le cours de Judith Miller sur le théâtre en France à la NYU est un bel exemple — et l'action des metteurs en scène européens[22] contribuent aujourd'hui à faire découvrir à la ville l'œuvre d'un auteur qui l'a tant aimée.

Références :

Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest,* Paris, Minuit, 1985.
Les lumières de la ville *(City Lights)*, 1931, Charlie Chaplin.
L'ennemi public *(Public Enemy)*, 1931, William A. Wellman.
Scarface, 1932, Howard Hawks.
Le Petit César *(Little Caesar)*, 1930, Mervyn LeRoy.
La Cité sans voiles *(Naked City)* 1948, Jules Dassin.
L'enfer est à lui *(White Heat)*, 1949, Raoul Walsh.
Les nuits rouges de Harlem *(Shaft)*, Gordon Parks, 1971.
Taxi Driver, 1976, Martin Scorcese

Notes :

[1] Cf., Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute, 2006.
[2] Georges Chauncey, *Gay New York. The Making of the Gay Male World, 1890-1940*, London, Flamingo, 1994, p. 189.
[3] Robert Park qui crée, en 1913, le « laboratoire d'étude du comportement de l'homme en milieu urbain » à l'Université de Chicago est l'initiateur de « l'École de Chicago ». Cf. *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1990.
[4] Georges Chauncey, *op. cit.*, p. 142.

[5] Cf, Frédéric M. Trasher, *The Gang, A Study of 1313 Gangs in Chicago (1927)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1963, p. 5 à 22.

[6] publiées dans *Les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès (1950-1976)*, Metz, Bibliothèque-Médiathèque de la Ville de Metz, 1998, p. 65,

[7] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens 1983-1989*, Paris, Minuit, 1999, p. 148-149. Entretien du 12 janvier 1989.

[8] Walt Whitman, *Choix de poèmes, Paris*, Aubier, 1951, p. 57, traduction de Pierre Messiaen. *Starting from Paumanok* a été inclus par Whitman dans la 3ème édition de *Feuilles d'herbe* (1860).

[9] D. J. R. Bruckner, *Lost Souls in Search Of Meaningful Connections* : "West Pier", Jay Shieb dir., Ohio Theater, New York Times, May 21, 2003.

[10] L'expression renvoie tout à la fois au succès d'édition de l'architecte américain James Saunders, *Celluloid Skyline, New York and the Movies* (2003), et le site multimédias très attrayant qu'il a inspiré, www.celluloidskyline.com.

[11] Ce rappel de l'emploi théâtral — au sens traditionnel de la correspondance entre le physique de l'acteur et son rôle — est d'autant plus fort que, comme le souligne Koltès, l'idée de convention théâtrale conduit souvent à « considérer que le rôle d'un homme noir peut être joué par n'importe qui » Or, « Abad est noir de peau, absolument », *QO*, p. 107.

[12] La série récente de procès qui ont opposé la Comédie-Française et François Koltès autour d'une mise en scène de *Retour au désert*, nous confronte aux conséquences de cette exigence de Bernard Marie-Koltès que les rôles d'Arabes ou d'Africains soient incarnés par des acteurs eux-mêmes d'origine arabe ou africaine. Cf. *Libération* du 23 Juin 2007, *« La justice conforte la Comédie-Français contre le frère de Koltès. Les juges passent outre le désir de l'auteur décédé, qui voulait dans ses pièces des acteurs arabes dans les rôles d'Arabes »*.

[13] Rachel Ertel, Geneviève Fabre, Élise Marienstras, *En marge. Les minorités aux Etats-Unis*, Paris, François Maspero, 1971, p. 242.

[14] Le Bon Dieu « demande une moyenne annuelle de ce qu'on a gagné et il faut apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paie, soit une déclaration d'impôts. Tous ceux dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel, et les autres en enfer » (*QO*, p. 101)

[15] L'expression est empruntée au sociologue anglais Paul Willis.

[16] L'anthropologue américain d'origine indienne Arjun Appaduraï souligne justement la manière dont, à l'époque de la globalisation, les « sentiments locaux, qui sont le produit d'interactions à long terme de cascades locales et globales d'événements » constituent un « environnement dans lequel, progressivement, il devient possible de voir un voisin comme un ennemi, un commerçant comme un traître étranger et un entrepreneur local comme un exploiteur capitaliste sans merci » (*Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005, p. 224).

[17] *Ibid.*, p. 270.

[18] *Théâtre de l'Atelier*, Paris, septembre 2006. Présentation sur *www.au-theatre.com.*

[19] Il s'agit de la présentation par Judith Miller, Professeur de Français à la NYU, de son cours actuel sur *Le Nouveau Théâtre de Cixous, Koltès, Kwahulé*, Cf. www.nyu.edu/gsas/dept/french.

[20] Traduite par Matthew Ward, la pièce a été créée en coproduction avec La Mama E.T.C. le 8 décembre 1982. Présenté dans l'annexe de La Mama, bien adaptée par sa taille à la représentation d'un paysage africain, *Come Dog, Come Night* était mis en scène par Françoise Kourislky, avec une scéno-graphie de Robert Moscoso. Le rôle de l'Africain était, conformément aux exigences de Koltès, mais aussi aux pratiques de l'industrie américaine du spectacle, joué par un acteur afro-américain réputé, Afemo (Omilami). Cf. la critique de Mel Gussow dans le *New York Times*, December 10, 1982, Friday.

[21] La pièce a été traduite et mis en scène par Marion Schœvaerts

[22] Marion Schœvaerts est une jeune metteuse en scène vivant à New York et directrice d'Act French, Jay Shieb est un metteur en scène allemand.

Le Combat américain: la figure du Noir dans *Combat de nègre et de chiens* et sa réception américaine

Maéna Py, doctorante

La création mondiale de *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès eut lieu le 9 décembre 1982, au théâtre de la Mama, à New York, en version anglo-américaine. Cette entreprise fut possible grâce à Françoise Kourilsky qui, après avoir rencontré Robert Abirached au festival de Nancy en 1981, décida de fonder une institution théâtrale à New York ayant pour but de faire connaître les auteurs dramatiques d'expression française. En effet, celle-ci vivait aux Etats-Unis depuis les années soixante-dix et connaissait tous les mécanismes du théâtre américain : œuvres, troupes, artistes, fonctionnement économique etc... Elle était aussi consciente que le théâtre français contemporain était pratiquement inconnu là-bas, à l'exception de Ionesco et Beckett. Il ne s'agissait pas de créer une enclave culturelle française à New York mais bien de fonder une association américaine à but non lucratif, « faite avec des américains et pour des américains »[1]. Une version traduite était donc requise, entreprise menée à bien par Matthew Ward, ce qui donna lieu à la création de *Combat de nègre et de chien* sous le nouveau titre de *Come Dog, Come Night*, dans une mise en scène de Françoise Kourilsky, en présence de Koltès alors âgé de trente-quatre ans.

En 2001, la pièce est montée par Arthur Nauzyciel, dans une nouvelle traduction, dans l'un des théâtres les plus importants d'Atlanta, le 7 Stages. Situé au cœur d'un quartier où se mêle et se côtoie une population d'origine diverse, ce théâtre s'est spécialisé dans le répertoire contemporain. Monter une pièce de Koltès, auteur encore très peu connu aux Etats-Unis, semblait un défi intéressant. Arthur Nauzyciel, conscient que Koltès trouverait un écho dans une telle ville, porta son choix sur *Combat de nègre et de chiens*, pièce ayant plus d'impact selon lui que la pièce initialement choisie, *Le Retour au désert*. Le travail de contextualisation est en effet au cœur de la démarche artistique de ce metteur en scène : « Pour chaque création, c'est toujours ce qui m'importe : que le contexte ou le processus de création d'un projet en éclaire le sens »[2].

Entre 1982 et 2001 donc, deux entreprises artistiques différentes autour de la même pièce mais toujours dans la perspective d'un public spécifique : les américains, leur culture, leur histoire, leur théâtre. A travers ces deux exemples, nous montrerons en quoi ce public conditionne les traductions, les mises en

scène, la manière de concevoir et de monter Koltès en Amérique, en nous intéressant plus particulièrement à la question de l'afro-américanisme.

Traductions et transpositions :

« Le plus grand obstacle : le manque de traductions »[3]. Tels sont les propos tenus par Françoise Kourilsky face au manque de diffusion des pièces contemporaines françaises dans le monde anglo-américain. *Combat de nègre et de chiens* devient donc *Come Dog, Come Night*, évitant déjà dans le titre traduit le terme ambigu et polémique aux Etats-Unis de « nègre »[4]. Arthur Nauzyciel est confronté au même problème : « comment traduire « nègre » alors que prononcer le mot "nigger" à Atlanta est impossible et qu'on le remplace par "n-word", « le mot qui commence par n » »[5]. Le titre retenu sera alors *Black Battles with Dogs*. Mais le cœur du texte est également remanié. En effet, comme l'analyse Jean-Louis Besson dans un texte intitulé « Pour une poétique de la traduction théâtrale », les traductions des textes dramatiques sont devenues un véritable enjeu ces quelques dernières années :

> Si, auparavant, il était admis que les qualités littéraires du texte devaient l'emporter sur les nécessités scéniques, on a souvent vu ce mouvement s'inverser. Sur les plateaux, les metteurs en scène, parce qu'ils disposaient de traductions datées, ou parce qu'ils agissaient au nom de leurs propres choix dramaturgiques, ont donc parfois négligé les nécessités de l'exactitude au profit des impératifs de la scène.

Le travail de traduction de Matthew Ward pour l'Ubu Repertory Theater s'est fait pour une mise en scène concrète, celle de Françoise Kourilsky, et on perçoit parfaitement la situation d'énonciation envisagée et les choix qui en découlent : un public new-yorkais, majoritairement ignorant de la culture française mais très sensible à toutes questions raciales.

Ce texte présente un certain nombre de coupures, simplifications et changements qui traduisent la volonté de ne pas perdre le public américain dans des références qui lui sont étrangères. Le discours de Horn sur son projet de cité idéale est révélateur : la mention de la Tour Montparnasse est supprimée, et cette ville ne s'étendrait plus des Vosges jusqu'aux Pyrénées mais de « l'Allemagne jusqu'à l'Espagne »[6], les références initiales étant trop locales pour un public ignorant la géographie française. Ces choix prennent en compte la compétence herméneutique du public américain, peu imprégné de toute la culture européenne, notamment dans le domaine du théâtre. La référence à la tragédie classique, qui a servi de cadre à Koltès pour l'écriture de cette pièce[7], est sans doute ignorée par ce nouveau public et c'est une question qui a intéressé Arthur Nauzyciel, dans sa démarche de recontextualisation :

> Nous avons créé le spectacle en 2001, avant le 11 septembre. Mais deux ans plus tard, lors des représentations à Chicago, les acteurs et le public venaient d'être confrontés à la disparition de milliers de corps, sans sépulture possible. Plus que la dimension classique de la pièce, c'est alors sa dimension tragique qu'ils ressentaient, en la rapprochant d'*Antigone*[8].

Cette histoire de corps à retrouver trouvait donc un écho direct auprès du public américain, remotivant alors la question du tragique. La suppression de la référence à Don Giovanni dans les propos de Cal procède de la même démarche : « Odeur de femme, odeur de nègre, odeur de fougères qui réclament »9 devient "I smell bushes that have eyes and ears" (p. 168.) (« Je sens une odeur de buissons qui ont des yeux et des oreilles »). Mais, outre le changement thématique, la brisure du rythme ternaire et du beau balancement poétique implique une des questions fondamentales que se pose tout traducteur de théâtre : « la compétence rythmique, [...], auditive du futur public »10. La traduction de Matthew Ward rompt souvent la dynamique abrupte de la pièce-source pour trouver une fluidité plus en accord peut-être avec le jeu des acteurs américains de l'époque, idée sur laquelle nous reviendrons. Ainsi une phrase telle que « J'ai vu beaucoup de morts, dans ma vie, beaucoup – et beaucoup leurs yeux, aux morts ; or chaque fois que je vois les yeux d'un mort, je me dis qu'il faut se payer vite vite tout ce qu'on a envie de voir » (p. 87.) perd sa qualité rythmique et poétique dans la traduction. Les brisures, les répétitions, les effets de chiasme et d'oxymore sont perdus au profit d'une phrase plus linéaire et prosaïque : "I've seen a lot of dead people in my life and every time I see a dead person's eyes I tell myself, you've got to treat yourself to everything you want..." (p. 184.) (« J'ai vu beaucoup de morts dans ma vie et chaque fois que j'ai vu les yeux d'un mort je me suis dit, tu dois te payer tout ce que tu veux »). Cette perte rythmique dans la traduction en anglo-américain est un des soucis majeurs des traducteurs de la pièce pour la mise en scène d'Arthur Nauzyciel, David Bradly et Maria M. Delgado :

> L'écriture de Koltès a une 'physicalité' et une musicalité très particulières. /.../ Nous devions trouver, dans la traduction anglaise, le rythme et la musicalité du texte français, afin que les acteurs éprouvent physiquement l'exigence de cette écriture et puissent l'incarner. Il fallait rendre à cette langue sa construction accidentée pour lui redonner sa particularité, sa force, sa difficulté.[11]

La seule traduction existante a donc été rejetée au profit d'une nouvelle version, plus en accord selon le metteur en scène avec la poétique du texte-source. David Bradly note la difficulté de trouver le rythme juste dans la traduction[12]. Il ajoute, rejoignant la question du choix des références, au sujet d'un « problème terrifiant auquel doit faire face tout traducteur de Koltès » : « Assurément, dans la traduction que j'ai faite de Koltès, j'ai trouvé que marier,

comme son langage le fait, la tradition de Marivaux retournant à Racine est presque impossible. »[13]. Richard Miller, traducteur comme Matthew Ward pour l'Ubu Repertory Theatre, soulève une autre question à laquelle ont dû se confronter les traducteurs de *Combat de nègre et de chiens* :

> L'une des plus grandes difficultés que j'aie rencontré fut le problème de plus en plus obsédant du « politiquement correct » dans un pays qui ne peut se résoudre à accepter la traduction exacte du titre de la pièce de Jean Genet, *Les Nègres*, qui aurait dû s'appeler *The Negroes*, mais qui, après des discussions sans fin, fut éditée et jouée sous le titre *The Blacks* [14].

C'est sans doute ce « politiquement correct » qui est à l'origine du changement de titre et de multiples transpositions dans le texte traduit par Matthew Ward, qui ont toutes pour point commun de traiter de la question des Noirs.

Ce problème de la traduction de « nègre » se retrouve au cœur du texte. Si le personnage de Cal, au « racisme primaire »[15], emploie volontiers le terme péjoratif de "nigger" pour parler des Noirs, le terme n'est pas conservé lorsqu'il est prononcé par Albouy et est remplacé par "blacks"[16]. Comme si Albouy n'avait pas le recul nécessaire pour reprendre à son compte le regard que les Blancs portent sur lui. De plus, dès le début de la pièce, les rapports entre Albouy et Horn sont régis par le système de classe, alors que le texte d'origine marquait un dialogue d'égal à égal entre les deux personnages, chacun ponctuant sa réplique par « Monsieur ». Dans la traduction, seul Albouy prononce le mot "Sir". Aucune formule de politesse dans les paroles de Horn, détruisant ainsi la lecture d'une confrontation d'homme à homme pour l'orienter vers une lutte des classes et des races. La traduction de « Il faut rester ensemble contre tous » (p. 19.) par "It's us against them" (p 76.) insiste sur la violence de la formule et accentue l'idée d'opposition radicale et raciale. Le personnage d'Albouy est aussi transformé. Sa relation avec Léone devient alors stéréotypée et le personnage perd en profondeur et complexité. Ainsi, dans la scène IX, Léone et Albouy sont accroupis l'un en face de l'autre et ce dernier parle en ouolof. La scène se clôt subtilement par le sourire d'Albouy, comme l'indique la didascalie : « ALBOURY *(avec un sourire)* : Tu as peur ? » (p. 60.). Cette mimique vient alléger la scène qui oscillait jusque-là entre mystère et tension. Or la traduction supprime cette didascalie et les mots "Are you afraid ?"[17] peuvent résonner tout autrement. De même, l'ajout de jugements moraux au fil de la pièce gomme la complexité des rapports entre les personnages, pour présenter une vision stéréotypée des rapports homme/femme. Or ce n'est pas cette vision simpliste et dualiste que souhaitait Koltès[18]. Par la suite, c'est la confrontation entre Albouy et Horn qui se charge d'un point de vue moral, totalement absent chez Koltès. En effet,

l'agressivité d'Albourg envers Horn est absente du texte initial et l'ajout de la didascalie suivante à la fin de la scène XIII oriente la pièce dans ce sens : "Albourg moves toward him menacingly. Horn draws back" (p. 187.) (« Albourg se dirige vers lui d'un air menaçant. Horn recule. ») Le climax de la tension dramatique est atteint dans la scène XV où l'on observe dans la traduction un changement total de la situation, ce qui a une répercussion directe sur le rôle de Horn. En effet, celui-ci sort brutalement un pistolet de sa poche, ce qui fait de lui un vrai menteur – il affirmait précédemment à Albourg qu'il était désarmé. Toute la scène précédente sur la bonne foi de Horn vole en éclat. Il n'est plus le personnage sincère et naïf qu'avait construit Koltès. La scène tourne alors au western américain, changeant la didascalie initiale (« Se tournant vers Albourg ») en "Taking a pistol out of his pocket" (« sortant un pistolet de sa poche »), et multipliant des paroles d'agression dignes des films d'action bien connus des spectateurs[19]. La scène reproduit alors le schéma attendu des relations Noir/ Blanc, schéma véhiculé par le cinéma grand public. Le spectateur américain se trouve en terrain familier, situation confortable de reconnaissance. Or la pièce de Koltès vise au contraire à rompre les schémas convenus, à déstabiliser les spectateurs dans leurs croyances et leurs préjugés. Le travail de traduction pour la mise en scène d'Arthur Nauzyciel vise à évacuer ces jugements moraux, écueil et danger d'une transposition dans une aire culturelle si marquée par le problème racial. Ceci a pu surprendre les spectateurs d'Atlanta : « Finalement, ce qui, là-bas, a peut-être le plus dérangé acteurs et spectateurs, est l'impossibilité d'appliquer à la pièce les schémas courants des problèmes raciaux »[20].

Koltès était ouvert à toutes ces questions de traductions et transpositions dans un milieu culturel autre[21]. Si les traductions sont source de questionnement, il en est de même pour les performances qui doivent prendre en compte les habitudes et traditions du pays d'accueil.

Les performances américaines :

Koltès est assez réticent face aux performances théâtrales des américains. Autant il admire leur cinéma, autant leurs compétences dans le champ dramatique lui paraissent faibles et inadaptées aux pièces françaises et à son théâtre en particulier : « Je ne suis pas joué aux Etats-Unis, mais je n'en ai pas envie. Je suis un fanatique de leur cinéma mais, pour le reste, ils ne sont pas bons »[22]. La création de *Combat de nègre et de chiens* l'a sans doute déçu, comme il le sous-entend quelques années plus tard, en parlant de la mise en scène de Patrice Chéreau à Nanterre, spectacle plus en accord avec son esthétique et ses intentions :

> Je trouve, et c'est presque surprenant, qu'il [Patrice Chéreau] est arrivé à reproduire l'Afrique telle que je l'ai perçue, c'est-à-dire pas de palmiers, ni de plages de sable, ni de nègres qui jouent du tambour, mais ce que j'ai vu au Nigeria, à Lagos qui est une espèce de New York africain, avec des ponts, de la brume, de la crasse, de la puanteur, des ordures. Un enfer industriel. C'était bien rendu dans la mise en scène de Chéreau, contrairement à la première mise en scène de ma pièce à New York, où il y avait des palmiers et des cases qui traînaient sur le plateau[23].

Chéreau refusait ainsi toute référence trop exotique et le décor de Richard Peduzzi, constitué d'un immense pont, permettait d'éviter une interprétation trop naïve du colonialisme[24]. Dans la mise en scène d'Arthur Nauzyciel, le vide de l'espace scénique conçu par Giulio Lichtner ainsi que la sobriété du décor évitaient également une esthétique trop réaliste. Nous sommes loin du gigantisme des décors de Richard Peduzzi mais les structures métalliques et le fond noir qui ouvre sur l'infini empêchaient toute référence à un lieu définissable.

Pour la création à New York, Françoise Kourilsky et son décorateur Roberto Moscoso étaient partis faire des photos et enregistrer des sons au Nigeria, sur les conseils de Koltès. Ce qui aboutit à la construction sur scène d'un vaste espace convertible, rempli de terre, au milieu duquel trônait un arbre au feuillage vert, seul indice de nature et d'extérieur dans une ambiance plutôt claustrophobique[25]. Selon un critique de l'époque, « le vaste continent Africain pren[ait] vie dans l'espace de La Mama »[26], grâce à cette scénographie. D'autant que des musiciens jouaient en live des percussions africaines, ce qui a conduit de nombreux critiques à louer l'atmosphère très réussie de cette mise en scène. Cette interprétation de la pièce de Koltès correspond à toute une tradition de la culture théâtrale des américains, habitués à des intrigues claires, une exposition lourde, un développement narratif, des résonances psychologiques, et une esthétique réaliste[27]. Or *Combat de nègre et de chiens* joue à la fois sur une « hypothèse réaliste »[28], mais aussi sur un théâtre de langage, contraire au théâtre d'action des américains, fondé sur des scènes actives à la résolution immédiate. On comprend mieux alors la modification finale dans *Come Dog, Come Night* avec la menace du pistolet et les propos du critique Gussow lors de la création : la pièce « explore sans fin le même terrain, délayant le drame et infligeant à ses personnages un dialogue écrasant »[29].

Face à ce dialogue, les acteurs américains se sentent un peu démunis, car leur jeu est essentiellement basé sur une approche psychologique des personnages. Or Koltès refuse que l'on cherche le « pourquoi » des situations mais souhaite que l'on s'intéresse au « comment »[30]. Aussi le jeu des acteurs américains lui paraît-il contraire à son écriture : « Je déteste les acteurs américains au théâtre. C'est terrible. Ils sont une dégénérescence d'Actors'

Studio. Ils jouent hyper psychologique »[31]. En effet, Richard Boleslavski a introduit en Amérique les réflexions sur le jeu d'acteur de Stanislavski. Il en résulte une « méthode » de jeu qui fait la particularité et la fierté des acteurs américains issus de l'Actors Studio[32]. Mais ce jeu « stanislavskien », fondé sur le réalisme psychologique, s'adapte mal aux nouvelles esthétiques contemporaines. Monter Koltès en Amérique semble donc une gageure. Le défi a été relevé avec succès par Arthur Nauzyciel, conscient lui aussi qu'il fallait réaliser un travail énorme avec les acteurs pour éliminer leurs habitudes de jeu et créer de nouveaux rapports dans l'investissement physique et verbal.

Ce travail a dû prendre en compte la formation particulière des acteurs noirs aux Etats-Unis : « Au début des répétitions, Ismail jouait le monologue d'Alboury face au public et poing levé : le théâtre noir américain a formé ses acteurs dans une position de militantisme politique, qui est d'ailleurs une forme de survie pour eux »[33]. En effet, les différentes actions politiques entreprises par les Noirs ont trouvé un écho sur une scène qui leur est propre, depuis l'esclavage, l'émancipation, la ségrégation et jusqu'aux droits civiques. L'idée d'un théâtre noir communautaire et politique se développe dans les années quarante : un théâtre qui parle des Noirs, qui se joue dans des salles spécifiques, par des acteurs et pour un public noirs. Dans les années cinquante, la ségrégation est encore importante et les Noirs n'ont pas accès à certains théâtres, le public est séparé selon la couleur de peau. Puis apparaissent sur les murs des villes américaines le slogan "Black is beautiful" dans les années soixante et le théâtre "black" reflète alors le mouvement des droits civiques. Comme le remarque Frédéric Martel : « C'est sans conteste la représentation de *The Blacks* de Jean Genet, au St. Marks Playhouse, un théâtre Off-Broadway d'East Village à New York, en 1961, qui marque l'entrée du théâtre noir dans le 'théâtre commun' »[34]. Il semble donc que le théâtre français soit dans la conscience américaine commune synonyme d'émancipation, et en particulier lié au théâtre noir. En 1969, une pièce avait fait grand bruit dans la communauté noire, *We Righteous Bombers,* qui était en fait un plagiat de la pièce *Les Justes* d'Albert Camus[35]. Ne peut-on pas penser que la pièce *Combat de nègre et de chiens* ait été considérée par les acteurs américains noirs comme un pendant à la pièce de Genet, ou comme se situant dans la lignée des pièces françaises ayant soutenu leur action politique ? Une manière pour eux de parler sur scène de leur condition de Noir et de s'émanciper du regard que les Blancs portent sur eux. David Bradly, traducteur pour la mise en scène de Nauzyciel, rapproche Koltès et Genet. Pour lui, la pièce des *Nègres* est faite pour déstabiliser l'auditoire blanc en le confrontant à l'image qu'il se fait des Noirs :

> Comme Genet avant lui, Koltès utilise la liberté que cette perspective du théâtre implique pour développer une méditation sur la subjectivité et le

> point de vue. Le public est constamment amené à voir comment un point de vue en conditionne un autre et comment la construction de la subjectivité est un combat constant[36].

On comprend mieux alors la réception qui a pu être réservée à la pièce de Koltès *Combat de nègre et de chiens* et les propos suivants de l'auteur, interrogé sur le théâtre et sur la réception de ses pièces aux Etats-Unis :

> Non, ce n'est pas bien. Ce n'est pas des pièces pour eux. Maintenant, je ne les donne pas. C'est trop européen. Comme moi, il y a toujours des Noirs dans mes pièces, eux, ils ont l'espèce d'apanage des nègres qui doivent être américains. C'est tuant. Or rien n'est plus différent d'un Noir Américain qu'un Sénégalais à Paris. Franchement[37].

L'idée d'Arthur Nauzyciel de monter *Combat de nègre et de chiens* à Atlanta participait à cette réflexion sur la réception de Koltès aux Etats-Unis.

Théâtre de la guerre de Sécession et des révoltes des droits civiques, Atlanta porte en elle un passé lourd de violence et de ségrégation raciale. Les questions sur les relations Noirs/ Blancs sont inscrites dans la conscience des spectateurs. Il fallait donc jouer avec les clichés pour mieux les détourner. Arthur Nauzyciel relate toutes les tensions suscitées par la pièce :

> Lors d'une répétition publique, une spectatrice a demandé à l'acteur noir, Ismail, ce que cela faisait de cracher sur une actrice, à la fin de la scène Alboury-Léone. Ismail était très ennuyé car il a vite compris que la question était en fait : « qu'est ce que cela vous fait, à vous Noir, de cracher sur une Blanche ? »[38].

Au-delà du rapport Noir/ Blanc, le metteur en scène cherchait à proposer une réflexion sur le regard, sur la réconciliation, sur l'Autre. Ce qu'il y avait peut-être de plus politique dans cette pièce, selon lui, était non pas d'avoir fait jouer un acteur noir, mais de lui avoir donné un des monologues les plus difficiles et les plus poétiques de l'œuvre, c'est-à-dire d'avoir donné « à un acteur noir la possibilité d'exister sur scène en tant qu'artiste »[39]. Le choix du metteur en scène de projeter une ombre immense derrière le personnage d'Alboury procède sans doute du souci de « révéler » cette part cachée de l'homme noir, cachée mais prête à surgir de manière grandiose. Le geste de redonner le spectacle à Chicago capitale du « Black Theatre » aujourd'hui[40]ne semble donc pas anodin,. Au théâtre, cette réflexion sur l'Autre passe par le corps des acteurs, par leur gestuelle, leur regard, leur timbre, leur peau qui s'effleure.

Arthur Nauzyciel est très conscient de l'effet visuel que provoque la confrontation des corps :

> En choisissant un acteur dont la peau est très noire et une actrice à la peau très blanche, je sais qu'il peut se passer visuellement quelque chose de fort s'ils se touchent, une sensation plus troublante que n'importe quel discours. Quand ils se prenaient dans les bras, le silence dans la salle était impressionnant. On ne sait plus si c'est la tendresse de cet instant ou le fait que deux peaux de couleurs différentes se rapprochent[41].

Le metteur en scène n'a rencontré aucun couple mixte durant son séjour à Atlanta et il prend soin de faire vivre cette image sur scène en la soulignant par l'éclairage. La lumière verticale fait briller les chevelures, blondes et brunes, accentue le geste sensuel et les plis de la robe, joue sur les matières satinées et met en valeur le contraste des couleurs de peau. L'émotion qui se dégage de la scène est alors tout autant esthétique qu'idéologique. Koltès avait conscience de cette puissance émotionnelle et esthétique que dégage un acteur noir sur scène : « Me demander d'écrire une pièce, [...] sans qu'il y en ait au moins un, même tout petit, même caché derrière un réverbère, ce serait comme de demander à un photographe de prendre un photo sans lumière »[42]. Arthur Nauzyciel utilise cette qualité plastique de la peau noire. Il choisit un acteur au large torse qu'il dénude et travaille les éclairages pour rendre tout le luisant, toute la sensualité, toute la profondeur du pigment de la peau. Les tons ocres et bruns du sol, l'insistance sur les matières permettent l'intégration parfaite du corps à l'espace scénique, dans une relation de fusion/ absorption. Lorsqu'à la fin de la pièce Albourg quitte Léone, le metteur en scène jouait sur la profondeur de l'espace, soulignée par un long dispositif. L'acteur noir se dirigeait à pas lents vers l'obscurité du fond, comme s'il retournait vers le néant et l'infini. Le cri de désespoir de Léone dans sa robe de soirée rouge foncé se perdait dans l'immensité de l'espace, étouffé encore par le sable gris et ocre. Seules peut-être les fleurs blanches répondaient à l'appel de détresse, par leur fragilité. On voit à quel point le metteur en scène jouait sur l'espace, les matières, les couleurs, les objets pour toucher le spectateur dans son moi le plus intime. Il cherchait ainsi à produire un effet puissant sur le public, pris entre diverses émotions sensuelles, sensitives et idéologiques. Ce mélange émotionnel obligeait celui-ci à s'interroger vraiment sur son ressenti, poussant la réflexion au-delà des clichés habituels. Le rideau de tulle disposé devant la scène participait sans doute à cette dimension réflexive, Arthur Nauzyciel affirmant : « Pour voir juste, il faudrait que nous puissions voir à travers 'un voile d'innocence' »[43].

Depuis sa création à New York jusqu'aux reprises récentes à Atlanta et Chicago, la pièce de Koltès *Combat de nègre et de chiens* n'a eu de cesse d'interroger les spectateurs américains sur leurs rapports à l'Autre et sur la question de la place du Noir, dans la société américaine et en tant qu'artiste à part entière. Même si Koltès affirmait que sa pièce ne parlait ni du colonialisme, ni des

Noirs[44], le public américain y a trouvé une source de réflexion, au prix parfois de certaines altérations ou modifications du texte, ou en réintégrant la pièce d'origine à ses habitudes et coutumes de mises en scène et de performances. La mise en scène d'Arthur Nauzyciel a été reprise cet été au festival d'Avignon, en anglais sur-titré en français. Or l'écrivain et journaliste Frédéric Martel posait un an auparavant, à la suite du festival d'Avignon 2005, la question suivante, remarquant l'absence flagrante de Noirs ou de maghrébins sur scène ou dans la salle :

> La Cour d'honneur se situe à moins de trois kilomètres du ghetto « beur » de Monclar, au sud d'Avignon : ignorer ce public, se priver de ses talents, refuser ses histoires : cela n'est plus possible. [...] Huit mois après les « violences urbaines » françaises, aurait-il fallu créer cet été à Avignon *Les Nègres* de Jean Genet en Cour d'honneur avec une distribution entièrement composée de Français issus de l'immigration (comme les Américains ont su le faire avec *The Blacks* dès 1961) ? Peut-être.[45]

Ce message politique aurait-il été entendu par les organisateurs du festival 2006 ? Toujours est-il que les pièces de Koltès restent un vecteur privilégié, en Amérique comme en France, pour tout ce qui touche à l'intégration, à l'altérité, c'est-à-dire à l'humain.

Notes :

1 Robert Abirached, lors du colloque *Le théâtre français dans le monde. L'Ubu Repertory Theatre et Françoise Kourilsky*, 2001, Bibliothèque Nationale de France, enregistrement SDCR-4973.

2 Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-François Perrier festival Avignon 2006.

3 Françoise Kourilsky, « Ubu. Pourquoi ? Comment ? », in *Françoise Kourilsky et l'Ubu Repertory Theater de New York*, Bibliothèque nationale de France, 2003, actes du colloque « Le théâtre français dans le monde. L'Ubu Repertory Theatre et Françoise Kourilsky », 2001, p. 25.

4 Le titre choisi pour l'édition dans collection Ubu Repertory Theater Publications, 1982, sera « Struggle of the dogs and the Black ».

5 Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.

6 "It'd be best to build it, this city, lengthwise, from Germany to Spain, running along the Alps", traduction de Matthew Ward, *Struggle of the dogs and the Black*, collection Ubu Repertory Theater Publications, New York, 1982, p. 98.

[7] Voir à ce sujet Didier Ayres, « Le théâtre classique : allusion et procès (autour de Combat de nègre et de chiens) », in *La bibliothèque de Koltès, Réécritures et métissages, Actes des 2e rencontres internationales B-M Koltès*, organisées à Metz en octobre 2002, Bibliothèque-médiathèque de Metz, 2004.

[8] Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, festival Avignon 2006.

[9] *Combat de nègre et de chiens*, Les Editions de Minuit, Paris, 1989, p. 77. Désormais, les références seront citées dans le texte ainsi : (p....)

[10] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 386.

[11] Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.

[12] David Bradly lors de la table ronde du Manchester Koltès Event, en novembre 1996, "The Theatre of Bernard-Marie Koltès and the 'Other Spaces' of Translation", Maria Delgado et David Fancy, in *New Theater Quarterly*, volume XVII, part. 2, (NTQ 66), mai 2001, Cambridge University Press, p. 154-155.

[13] "terrific problem that any [Koltès] translator faces. Certainly in the translating I've done of Koltès, I've found that to marry, as his language does, the Marivaux tradition going back to Racine is almost impossible.", ibid., p. 156-157.

[14] Richard Miller, « traduire pour Ubu », in *Françoise Kourilsky et l'Ubu Repertory Theater de New York*, op. cit., p. 52-53.

[15] B-M Koltès, entretien avec Alain Prique, « *Le Gai Pied* », 19 février 1983, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, Les Editions de Minuit, 1999, p. 25.

[16] "I was told that in America blacks go out in the morning and whites go out in the afternoon" (« On m'a dit qu'en Amérique les Noirs sortent le matin et les Blancs l'après-midi »), op. cit., p. 96.

[17] Op.cit., p. 141.

[18] « En effet, c'est la relation qui m'a le plus intéressé. Le problème Noir-Blanc est vu de façon dualiste, conformément à la conception historique générale. Les histoires individuelles ne sont jamais simplement dualistes. D'une part je voulais montrer comment et jusqu'à quel point la proximité est possible entre la femme et le nègre, d'autre part, aussi, les obstacles qui rendent finalement cette proximité impossible, parce que la grande Histoire est trop forte, quelles que soient la violence et l'énergie des expériences personnelles. D'une part donc, épuré, complètement individuel, l'instant de la proximité, d'autre part, et c'était aussi un sujet dramaturgique pour la pièce, une sorte de nécessité antique fatidique, d'une incroyable attirance et d'une insurmontable singularité. » Entretien de Koltès avec Michael Merschmeier, réalisé à Paris pour la revue *Theater Heute* (Berlin), retraduit de l'allemand par Patrice Perrot, 3e trimestre 1983, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op.cit., p. 35-36.

[19] "As for you, my good man, I wouldn't want to be in your skin from now on. Where the hell do you think you are? I could have you shot like a common thief. You're damn lucky I don't like bloodshed." (« Quant à toi, mon bonhomme, à partir de maintenant, je ne voudrais pas être à ta place. Tu te crois où ? Je pourrais de descendre comme un vulgaire voleur. Tu as sacrément de la chance que je n'aime pas verser de sang.»), op.cit., p. 194.

[20] Colette Godard, *Libération*, jeudi 7 mars 2002.

[21] « La langue française, comme la culture française en général, ne m'intéresse que lorsqu'elle est altérée. Une langue française qui serait revue et corrigée, colonisée par une culture étrangère, aurait une dimension nouvelle et gagnerait en richesses expressives, à la manière d'une statue antique à laquelle manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-là », B-M Koltès, entretien avec Alain Prique, « Le Gai Pied », 19 février 1983, in *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op.cit., p. 26-27.

[22] B-M Koltès, entretien avec Gilles Costaz, Acteurs, 3e trimestre 1988, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 94.

[23] B-M Koltès, entretien avec Michael Merschmeier, réalisé à Paris pour la revue *Theater Heute* (Berlin), retraduit de l'allemand par Patrice Perrot, 3e trimestre 1983, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 37.

[24] « Il fallait éviter le piège de l'exotisme : les deux baroudeurs installés sous une véranda, le whisky, la sueur, les échanges au-dessus d'un poker quelconque, et l'Afrique inquiétante qui palpite tout autour. Le danger de cette mise en scène, c'est la véranda. Les Américains ont monté la pièce comme ça, naïvement. », propos de Chéreau recueillis par Jean-Michel Ollé, « Combat de Chéreau et de théâtre », in *Différences*, 11 mars 1983.

[25] Voir la maquette du décor de Roberto Moscoso, in *Françoise Kourilsky et l'Ubu Repertory Theater de New York*, Bibliothèque nationale de France, 2003, actes du colloque « Le théâtre français dans le monde. L'Ubu Repertory Theatre et Françoise Kourilsky » 2001, p. 18, illustration n°2.

[26] « The Theatre of Bernard-Marie Koltès and the 'Other Spaces' of Translation », Maria Delgado et David Fancy, in *New Theater Quarterly*, volume XVII, part 2, (NTQ 66), mai 2001, Cambridge : C U Press, p. 154.

[27] Ibid., p. 155.

[28] «C'est pourquoi dans Combat de nègre et de chiens j'ai voulu raconter une histoire, avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes [...] parce que j'ai cru comprendre que c'était seulement si ce que je racontais avait l'apparence d'une « hypothèse réaliste » que la métaphore prenait son sens et ne devenait pas une simple fantaisie », entretien av Jean-Pierre Han, revue *Europe*, 1er trimestre 1983, in *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 14.

[29] "endlessly explores the same ground, delaying drama and inflicting his characters with burden-some dialogue", « The Theatre of Bernard-Marie Koltès and the 'Other Spaces' of Translation », op. cit., p. 155.

[30] B-M Koltès, « Un hangar, à l'ouest ». Ce texte fait suite à un entretien avec Alain Prique pour la revue *Théâtre en Europe*, cité dans l'édition de *Roberto Zucco* des Editions de Minuit, 1990, p. 129.

[31] B-M Koltès, entretien avec François Malbosc, Bleu-Sud, mars-avril 1987, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 78.

[32] Forster Hirsch, *A Method to their Madness, The History of the Actors Studio*, Da Capo Press, 1984.

[33] Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.

[34] Frédéric Martel, *Theater, sur le déclin du théâtre en Amérique* (et comment il peut résister en France), Editions La Découverte, Paris, 2006, p. 184-185.
[35] Mike Sell, *Avant-Garde performance & the limits of criticism*, the University of Michigan Press, 2005.
[36] "Like Genet before him, Koltès uses the freedom that this view of theatre implies in order to develop a meditation on subjectivity and point of view. The audience is constantly being made to see how one point of view conditions another and how the construction of subjectivity is a constant struggle.", David Bradly, Annie Sparks, *Mise en Scène: French Theatre Now*, Methuen, London, 1997, p. 86.
[37] B-M Koltès, entretien avec François Malbosc, *« Bleu-Sud »*, mars-avril 1987, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 77-78.
[38] Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.
[39] Ibid.
[40] Frédéric Martel, *Theater, sur le déclin du théâtre en Amérique* (et comment il peut résister en France), op. cit., p. 86.
[41] Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.
[42] B-M Koltès, troisième entretien avec Alain Prique, première des trois versions qui aboutiront au texte publié par *Théâtre en Europe* sous le titre « Un hangar à l'ouest », repris par les Editions de Minuit dans *« Roberto Zucco »*, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 61.
[43] Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.
[44] La pièce « ne parle pas [...] de l'Afrique et des Noirs [...] elle ne raconte ni le néo-colonialisme ni la question raciale [...] Elle parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont des sortes de métaphores, de la vie ou d'un aspect de la vie », B-M Koltès, article « Des lieux privilégiés », propos recueillis par Jean-Pierre Han et revus par l'auteur, Revue *Europe*, 1er trimestre 1983. Cet extrait est repris en 4e de couverture des Editions de Minuit, 1989.
[45] Frédéric Martel, *Theater, sur le déclin du théâtre en Amérique* (et comment il peut résister en France), op. cit., p. 225.

Plaisirs de l'étrangeté américaine : la dépossession jazzée chez Bernard-Marie Koltès

Jean-Pierre Simard, Université Jean Monnet, Saint-Etienne

Exposition du thème :

La riche multiplicité des analyses, dont la bibliographie succincte en annexe donne un aperçu, reflet de l'intérêt que suscite l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès, a permis une variété d'interprétation des multiples significations habilement occultées par l'auteur sous la surface poétique de son cri. Il n'en demeure pas moins qu'au fil d'une écriture forte et originale, le discours d'un homme, sa quête du sens d'une vie solidaire rencontrent un large consensus. S'il est un champ d'interprétation qui demeure sous-évalué, c'est néanmoins celui de la prise en compte d'une sensibilité gay qui donne également sens et émotion à son écriture. Les réticences à accepter un tel regard qui ne contredit ni ne refuse aucun autre, sont fréquemment justifiées par les propos de l'auteur sur la non-primauté des sensibilités personnelles dans son message. Le contexte moral et historique dans lequel s'est construit son apport sensible justifiait de telles précautions. Aujourd'hui, un attrait nouveau pour un regard sur la cohérence entre mouvement des idées, préférences et histoire personnelle ou collective redonne sens à une lecture socio-esthétique[1]. En nous proposant d'explorer la thématique de « Koltès et les Amériques », la présente confrontation se prête précisément au dévoilement de ce pli de la poétique koltésienne. Celle-ci s'est singulièrement nourrie d'un va-et-vient culturel entre une lecture gourmande des auteurs d'outre-Atlantique, qu'il apprécie particulièrement, et le reflet imaginaire de maints voyages dans la profondeur duelle de ce continent. L'exercice de style qui suit, nuance musicale écho à un genre lui aussi emprunté là-bas, vise à décrypter cette cohérence et à chanter une prédilection sans réticence envers une double émotion qui innerve délicatement l'œuvre de Koltès. Afin de célébrer la musicalité rythmée de ses écrits, plus q'une étude formelle, cette partition-hommage se situe dans une tonalté vosine.Le jeu métaphorique autour de la figure du jazz contribue à mettre en résonance la surface de l'écriture et ses significations voilées.

Modulation :

« A l'heure de la musique, des beuveries et des bagarres, s'élève un murmure mystérieux, fait de messages urgents et de mots nécessaires », écrit Koltès dans son dernier écrit romanesque *Prologue.* (p.109). Percevoir, porté par

leur musique, la couleur des mots qui se déroulent dans l'espace de la représentation, s'affaisser confortablement dans leurs éclats rythmés par les répétitions modulées, afin, au fil des glissements du sens, d'interpréter cette obscurité de la surface du texte koltésien, permet au spectateur ou au lecteur de partager ce que le texte murmure, d'éprouver l'urgence de sa révolte. Mon propos entend exprimer le plaisir de la représentation comme de la lecture du texte koltésien en filant la métaphore musicale et son enracinement intertextuel avec divers auteurs nord ou sud américains autour des variations thématiques du jazz. Si le motif initial semble se perdre, il se démultiplie, ressurgit, modulé par chaque soliste, dessine une aura poétique, une texture sensuelle, une vibration qui émeut le corps et l'esprit du public dans le jeu collectif ou alterné des instrumentistes. Ce contre-chant soulignera comment, aujourd'hui, la trace des Amériques peut éclairer d'une sensibilité différente, dans le parcours et l'écriture du dramaturge, des constituants que Bernard Marie Koltès lui-même dans ses entretiens a validés comme les analystes de son œuvre trop vite suspendue auxquels je me référerai.

En choisissant dès 1968 le décentrement du voyage, Koltès a jugé nécessaire cette mise à distance comme ressort de la créativité. Le fait qu'avec l'Afrique, il ait choisi l'Amérique latine puis New-York à un moment clef de son questionnement existentiel a nécessairement laissé des traces dans son écriture. « New York en 1968, c'était vraiment un autre monde, dira-t-il, le choc de l'altérité et du gigantisme refuge, des excès de la rage de devenir adulte. » Et déjà, des bars gays aux docks, de l'exultation des sens à son goût complémentaire pour la littérature, Koltès trouvera ici une cohérence avec Shakespeare, Jack London et Faulkner l'auteur du sud des USA. Son attrait pour le cinéma d'aventure hollywoodien ou les films de Kung Fu et les représentations du corps que cela implique m'invitent à repérer la masculinité trouble de l'icône gay que suggère Marlon Brando, soulignée par la direction d'Elya Kazan. Kazan et Brando renvoient encore à Tennessee Williams et au sous-texte du désir caché qu'on repère comme schème des non-dits poétisés. Les solos modulés du jazz de l'écriture koltésienne sont proches dans *Solitude* ou *Quai Ouest*. Parmi d'autres cinéastes, Robert De Niro comptera pour Koltès ensuite. Comme Kazan, Williams, et plus encore Faulkner ou Salinger, Koltès met prioritairement en scène ou en espace poétique le faible, l'exclu, le colonisé, le marginal, le voyou. Koltès, ai-je proposé lors du tout premier colloque qui lui avait été consacré à Metz par le département arts du spectacle de l'Université Paul Verlaine[2], fait certes aussi écho à Genet, à Beckett, à Pinter et dessine une telle sympathie. Koltès modèle en conséquence ses personnages, des êtres au bord de la cassure, juste avant l'inexorable, qui n'ont pas droit à se dire pleinement. Et précisément,

l'Amérique peut être considérée comme un écrin de cette altérité subtile, le lieu de négociation, d'échange d'une dignité provisoire des marginaux.

Solos en écho :

Dans son théâtre comme dans ses formes romanesques, solos poétiques proches du monologue de scène aussi, Koltès laisse rarement dire directement leur quotidien à ses personnages ; il ne décrit jamais linéairement. Son discours est tapi dans un sous-texte du désir derrière les mots fragiles, voile hésitant. L'image du jazz me semble pertinente pour illustrer cette langue française parlée et écoutée de loin, dessinée dans ses modulations répétitives comme une manière imitée des noirs, une langue concrète dont on sent sourdre l'odeur des Sud. Le texte des quasi monologues, notamment bien sûr celui qui domine *La Nuit juste avant les forêts,* est écrit d'un seul trait pour être oralisé dans un élan. Ces coulées musicales, lourdes de sous-entendus, chantent, chuchotent plutôt, le flux d'un désir de s'exprimer, de partager. C'est le rythme de la respiration qui modulera la ponctuation discrète.

> ...je me tenais bien dans cette drôle de lumière qui ne montre rien, qui fait de tous ces bavards de café et de rue des frères au même regard et aux mêmes soucis, qui dissimule celui dont le souci est ailleurs, étranger à eux tous, mon regard secret cherchait au-delà d'eux, et je gardais le dos tourné comme le leur contre le vent, souriant et d'accord déjà à demi ivre de soucis inventés, je pensais : le mien est ailleurs et je dois le cacher, et, lorsque je t'ai vu, j'ai couru, j'ai couru, couru, couru, mais personne n'a fait obstacle, je m'étais préparé, je m'étais mis de leur côté, je les avais écouté, cachant ma différence, et à présent ma fuite les surprend, je suis déjà au coin de la rue quand ils se réveillent, qu'ils me reconnaissent comme étranger...,
>
> (La nuit, p.29-30).

Fondée le plus souvent sur la virgule ici, associée au point-virgule, fréquent dans les écritures ultérieures, rythmant les reprises sémantiques, la phrase élargit l'espace d'écoute du spectateur. Cette ponctuation suggère une quasi équivalence grammaticale des segments juxtaposés, une contiguïté dans laquelle la modulation est lourde de significations occultées dans les suspensions mises en écho. Cette sorte de focalisation, imposée au public, sur le seul discours, marquée parfois par la séparation qu'offre arbitrairement le point-virgule entre clause explicative et affirmation principale, s'appesantit brièvement sur l'écart des significations à venir. La virgule ou le point-virgule aident aussi, et ce de manière indissociable du jeu des significations ainsi modulées, à la variation musicale ou respiratoire, permettant une brève suspension du développement, proche à mon sens des points de suspension chez Pinter et des silences chez Beckett, dessinant ainsi un espace ténu dans

lequel le sous-texte du désir ou de l'espérance, voire du doute des peurs ou des incertitudes, s'insinue. Le message poétique, hésitant à se formuler, est souligné par la modulation des images, dans laquelle la répétition de mots outils signifiants dessine le rythme sonore et poétique du propos, quand la répétition des verbes notamment, ou le glissement des compléments vers une position inattendue, précise le sens. Cette écriture va ainsi accentuer l'insinuation des significations voilées dans le flot continu de la réplique dessinée par le jeu du comédien. L'image développée devient représentation fixe d'un entre deux mondes. Dans *La Solitude des champs de coton,* le dealer expose inlassablement son désir, sa soif d'échange et de contact en apparence paradoxal, modulant le phrasé de son premier monologue :

> Puisqu'il n'y a pas de vraie injustice sur cette terre autre que l'injustice de la terre elle-même, qui est stérile par le froid ou stérile par le chaud et rarement fertile par le doux mélange du chaud et du froid ; il n'y a pas d'injustice pour qui marche sur la même portion de terre soumise au même froid ou au même chaud ou au même doux mélange, et tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux est son égal car ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude, esclaves des mêmes froids et des mêmes chaleurs riches de même et, de même, pauvres ; et la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir, à la fois creux et saillie, avec moins d'injustice encore qu'il y a à être mâle ou femelle parmi les hommes ou les animaux. (Solitude, p.11-12)

Koltès nous suggère que son personnage serait un bluesman imperturbable, gentil et doux[3] Il propose dans ses longs quasi-monologues dont ce fragment souligne ici la fluidité contrôlée, une monnaie verbale à partager, une invitation à tresser la matière sémantique et sonore comme un dialogue instrumental cher aux jazzmen. Une monnaie peu lisible dont le client doit donc s'emparer pour, au-delà des apparences floues, renvoyer un écho à ces impulsions, comme se répondent les instruments. Et chacun répond à côté, avec ses variations sur le thème de l'autre. Ces deux monologues qui cherchent à cohabiter ne dessinent-ils pas, avec leur flot, le rythme d'un désir du partage qui s'insinue dans l'imaginaire du spectateur et l'invite à cueillir les significations voilées, jusqu'à l'exultation apeurée du constat apaisé de la mort inéluctable, annoncée dans des répliques indiciaires plus brèves ? Cet échange symbolique sera modulé à l'envi dans *Quai Ouest,* entre décor et lumière sporadique, par la présence multiple alternée des réfugiés, jusqu'aux duos des langues d'origines mêlées au français et, surtout, au silence d'Abad, le témoin muet. Plus encore que l'espagnol, l'écho sonore de la langue indienne racine rappelle la source de l'exil de la famille échouée là parmi les déracinés aux franges d'une cité qui les refuse. La

langue indienne sertie dans l'espagnol donne son sens à la Kalachnikov apportée par le père, outil du sacrifice du fils confié à la médiation d'Abad. Dans la nuit, l'intrusion de Koch et Monique, représentants trompeurs du cœur dominateur de la ville au-delà des quais, attirés par l'eau, tentatrice aussi, qui lave les fautes, sera soulignée par de semblables échos visuels et sonores portés par le mur et la résonance des bruits à décrypter :

> Devant un mur d'obscurité. Bruit de moteur de voiture, au ralenti, au loin… Monique : J'entends des bruits, j'entends des chiens, c'est plein de chiens sauvages qui rampent dans les décombres… Peut-être qu'avec la lumière des phares, on verrait, au moins, ce qui rampe par terre.(Quai Ouest, p.11-12)

Charles confirme l'interprétation de tels signes lorsqu'il dit tout bas, peu après :

> Moi, je savais que vous viendriez par derrière, dans l'obscurité de derrière, le long des murs, comme les salauds ; /…/ Avant même que vous ne descendiez de voiture, je l'avais repérée, j'avais entendu le bruit du moteur ; j'ai même reconnu la marque ; une jaguar, je la reconnais même quand c'est seulement l'idée d'une jaguar qui traverse la tête de quelqu'un, c'est pourquoi je suis là. (Q O, p.17)

Variations et contre-chant (contre-champ) :

Désir, argent, illusion de la complicité, profondeur des secrets de chacun tissent la cohérence réécrite sous forme de variations parallèles entre les deux pièces.

Evidemment, donc, écrites lors du second séjour à New-York, lorsque Koltès se sait atteint par le mal sanction, elles affichent prioritairement le lien avec ce lieu, un 'no-man's land' symbolique. Ces pièces donc serviront d'exemple premier de l'influence américaine sur son oeuvre. *Quai Ouest* désignant ce lieu de l'exode intérieur à New-York bien sûr, et son hangar percé de rais de lumière, refuge des immigrés, trafiquants, coupables repentis, suicidaires, homosexuels. Ce hangar où l'auteur avoue avoir passé des nuits caché, et peu importe l'explication, puisque le texte donne d'abord à sentir le poids de ce mystère qui occulte l'individu pour souligner le jeu des nuits, pareilles à celles du dealer et de son client dans *Solitude*, des nuits où se révèle dans la pénombre le désir refoulé au soleil de la société (*Solitude*, p. 10-14). *Quai Ouest* à l'évidence avec l'obscurité intérieure de ses échanges parfois éclairés par les filets du jour est le négatif ou le positif, à l'inverse, de l'échange nocturne de *Solitude* ou de pareils frêles signaux de lumière sont là, trace électrique de la vie dans la ville. Deux pièces indissociables, pendants symboliques symétriques, au titre également suspect. L'un se prétend réaliste et descriptif, mais trompeur, et autorise l'imaginaire à vagabonder dans

> un coin privilégié du monde, comme un carré laissé mystérieusement à l'abandon au milieu d'un jardin où les plantes se seraient développées différemment ; un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé. [4]

Ce petit endroit aux marges du monde de la mégapole ne renvoie-t-il pas clairement à *Solitude des champs de coton* ? L'autre titre, signe a priori trompeur, mais qui désigne un semblable espace de négociation hors normes, suggère les possibles territoires américains dans leur cohérence métaphorique.

L'espace de telles rencontres improbables peut être le sud, Nicaragua en guerre soumis au nord, au trafic, à l'exploitation autre interprétation du deal possible, Managua où Koltès arrivé par avion avait dû, dans un contexte de pression militaire parcourir à pied des bidonvilles, des espaces troubles pour rejoindre le seul hôtel ouvert aux étrangers. Ces champs de coton portent également le symbole de l'esclavage des noirs dans le sud des Etats-Unis, mais estompé par les silences pesants, qui sont désormais la musique nocturne de la ville et des dangers de sa modernité, comme le suggère le client avec ses dénégations fanfaronnes qui trahissent son inquiétude abritée derrière son respect affirmé des codes de rectitude. Ce lieu n'évoque-t-il pas un terrain vague aux franges de la ville américaine avec ses immeubles, mentionnés dans ce 'no man's land' où le client vient subrepticement voiler son désir. Pourtant, luciole attirée par l'aura séductrice de l'ange maléfique, celui-ci infléchit bel et bien la rectitude de son trajet et s'offre ainsi à la rencontre maudite, la rencontre du dealer aux aguets dans cette banlieue, territoire des désirs refoulés. Le mot désir si souvent répété dans la pièce, comme un riff jazzé, exprime le battement signifiant d'un tempo qui structure la narration. Champ/rue, le terrain vague symbolique, près des taches de lumière, de vie à l'abri aussi, ressemble en effet étrangement à un extérieur nuit du hangar de *Quai Ouest*. Cette répétition/modulation dessinerait ainsi dans un espace symbolique intersémiotique entre théâtre, feuilleton et film, un écho esthétique au reflet voilé d'une vie fracturée. La musique d'un blues charnel et pénétrant en tisserait la bande son. Et le dealer incarnerait subtilement Abad ou son double, sorti du refuge inquiétant, et qui, enfin, parlerait et oserait suggérer son désir.

L'énonciation scénique est quasi constamment métaphore ou métonymie chez Koltès : « tous ces lieux en marge sont symboliques d'une situation qui dépasse l'anecdote d'un lieu réel » dit Patrice Pavis (Etudes théâtrales, p.19). D'autant que les deux pièces écrites dans les circonstances rappelées ici me permettent, à la suite respectueuse d'Anne Ubersfeld (1999, p.9) de voir aussi en lui, en eux, Dealer ou Abad, l'ange exterminateur que tous les critiques ont évoqué pour caractériser Abad dans *Quai Ouest*, et qui, à mon

sens, négocient, avec une infinie tendresse, dans les deux pièces, leur mort avec leurs partenaires. Alors, l'abstraction du deal, ou la lourde matérialité de la Kalachnikov sanctionneraient un voilement du remords intime similaire. Ces symboles proposeraient au spectateur, au delà de toutes les autres significations possibles auxquelles le mystère poétique invite, une double parabole dans le temps de l'écriture, de l'acceptation d'un cruel destin, celui de l'amour entre hommes sanctionné par le virus. Comme un ange en ce bordel, qui demeure au côté du défunt, le dealer ne dit-il pas:

> Si vous fuyiez, je vous suivrais ; si vous tombiez sous mes coups, je resterais auprès de vous jusqu'à votre réveil ; et si vous décidiez de ne pas vous réveiller,
> je resterais à côté de vous, dans votre sommeil, dans votre inconscience, au-delà. (Solitude, p.59).

Dans un jeu subtil entre négociation culturelle ou commerciale pour privilégier l'expression métaphorique d'une rencontre symbolique, dévoilant clairement dans la deuxième partie de chaque réplique le désir sexuel d'abord occulté le plus souvent (*Solitude*, p.10 ou p12 par exemple), le dealer se donne à voir et quête le partage avec son interlocuteur agressif qui finalement propose par son refus même d'inscrire leur relation dans une violence paradoxale à laquelle le dealer ne peut mais. L'auteur exploite une belle métaphore alternée qui autorise les interlocuteurs à proposer à l'autre une même mélodie : celle de sa représentation féminisée qui souligne ce jeu du désir : « dites-moi donc, vierge mélancolique, dites-moi la chose que vous désirez », dit le dealer (p.12), auquel fait écho dans la bouche du client : « devant vous je suis comme devant ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en hommes, à la fin on ne sait plus où est le sexe. Car votre main s'est posée sur moi /.../ et depuis lors je souffre / .../ je souffre de ne pas savoir ce dont je souffre. » (p. 32-33). Décidément, avec son client, le Dealer semble bien être une même proposition, une autre facette d'Abad avec sa soif de parole. Et s'ils son intimement deux modulations rythmiques de l'ange exterminateur, n'est-ce pas parce que le virus qui ronge le corps de l'auteur interdit inexorablement toute intimité sexuelle et soumet le désir au seul souvenir amer des plaisirs d'avant la contamination ? Ce désir homosexuel mortifère qui hante alors la communauté gay de New-York invite dealer et client, dans l'affrontement symbolique à accueillir au terme de leur joute oratoire le non-dit de la mort inéluctable, d'une mort apaisée, acceptée. Le dealer, connoté a priori comme menaçant, tisse paradoxalement au fil de ses logorrhées la douce suggestion d'un tendre échange avec le client. Abad, l'ange exterminateur est lui aussi apaisant, comme le soleil qui filtre du toit et éclaire la rencontre de maints duos éphémères dans *Quai Ouest*. Sa relation avec Pierre suggère pareillement le désir et l'intimité de

deux êtres capables de partager leurs émotions, sinon leurs corps. Une suggestion parodique appuyée sur des éclairages sémantiques parfois limpides du désir homosexuel développe donc dans *Quai Ouest* sa parenté avec l'attraction entre dealer et client de *La Solitude.* Ces deux textes évoquent l'attirance refoulée et contrariée des personnages de Williams, Salinger ou Faulkner, de Genet en France ou de Orton en Angleterre pour les voyous, au temps des interdits, dans d'innommables refuges où la dignité ose à peine s'avouer par crainte de ne pas répondre aux coercitions des codes qui modulent les attentes archétypales de la collectivité. Pour suggérer en scène la subtilité voilée de ces variations fragiles au motif de la domination masculine, Koltès privilégie l'ambiguïté qui les confond avec le thème du racisme, déjà plus consensuel dans le champ social. Ce référent pourra être perçu comme métaphorique d'une forme de discrimination proche connue de toute une frange cible du public. On pourrait conclure que Koltès retient à grand peine son désir d'ouvrir la porte à l'interprétation homosexuelle. La solitude existentielle, métaphysique même, peut-être, des personnages se manifeste dans le langage, instrument musical d'une difficulté à dire. Mais cet essai de solitude, cette tentative pour aller à la rencontre de l'autre n'est pas totalement vaine dans le théâtre de Koltès, elle témoigne à mon sens d'un optimisme modéré qui se manifeste dans la négociation du combat verbal, qui est échange et partage aussi, de cette volonté de faire parler l'autre et de se confier. Le lieu et la distance d'avec la France permettent de susurrer, dans la modulation des personnages instruments qui improvisent et se répondent avec des voix - des voies - diverses sur le rythme ou le thème du motif, ce sous-texte intime. Il était déjà latent avant ce second voyage en Amérique. Koltès suggère sa tentative par une chorégraphie des locuteurs qui codent le moindre déplacement de leur corps au rythme de leur interprétation vocale. On évoquera Leslie, dans *Sallinger* autre pièce, antérieure, à huit personnages, centrée sur la famille, fortement influencée par les nouvelles de l'auteur source célébré par le titre même du spectacle, où le deuxième *l* ajouté, étayant le statut de Koltès auteur, esquisse *l'aile* manquant à l'ange pour son envol , envol qui autorise un regard distancié sur l'Amérique. Cette subtile négociation sémantique symbolique module un hommage intertextuel à une écriture de la fracture :

> Un homme marchait devant moi, d'un pas sûr, calme et tranquille. Lorsqu'il a entendu mes pas – la rue était déserte – il s'est retourné, sans s'arrêter de marcher, cherchant à voir qui le suit dans cette nuit noire, - quelques rues de New York sont si peu éclairées. Il s'est cogné contre un panneau de stationnement, et il s'est étalé de tout son long. Moi, je l'ai dépassé et quelques mètres plus loin, je me suis mis à rire très fort. Je détestais les hommes. La femme, elle trébucha au petit matin, en tirant son vélo d'une

main, son autre main portait un sac très lourd ; et elle m'a regardé avec un petit sourire, comme pour demander pardon. (p. 27)

Syncopes, renversements et détournements du thème :

Dans *Sallinger*, Leslie le fils comédien qui, en définitive, joue pour nier son désarroi réel, laisse apparaître sans le formuler explicitement son désir pour Henry, voire pour ce frère contraste, mâle brutal auquel il voudrait s'identifier[5]. Leslie met en scène ses fantasmes à son usage exclusif. Lorsqu'il présente au sein de la famille, avec sa sœur, un spectacle où les sexes sont inversés, la représentation tente d'offrir une explication de la mort grâce au détour parodique qui renvoie tant à la revendication des drag queens alors vivace dans ce New-York que Koltès fréquente, que plus explicitement au passé glorieux avec Shakespeare, maître du glissement des genres, que le dramaturge relit alors avec passion (p.50-51). Leslie serait-il une Juliette ici ? Frère et sœur ont recours à des masques d'animaux qui évoquent *Le Songe d'une nuit d'été*. Le récit de Ma qui présente un conte hermétique à ses enfants, rappelle la Reine Mab dans *Roméo et Juliette*, tandis que le monologue d'Al associe, dans un réalisme du quotidien, guerre, nation famille et artistes à l'instar de Mercutio. La syncope dévoile le sous-texte et souligne la reprise temporelle ultime du thème musical de la mort. Elle introduit, rétrospectivement, la représentation cathartique de la mort du Rouquin. Ces modulations du récit en abymes successifs préludent manifestement aux variations jazzées des significations profondes du deal voilé, multiplié, à coup d'adjectifs accumulés pour moduler la quête du désir dans *Solitude*. Plusieurs monologues dans *Sallinger*, véritables prologues shakespeariens aux scènes jouées immédiatement après, dévoilent par anticipation l'identité des personnages qui surgissent, qu'ils étoffent aussi d'échos aux intertextes américains. Leslie, représentatif de cette profondeur esthétique est, au bout du compte, discrètement identifié comme homosexuel par le spectateur. Et Carole offre une gemellité symbolique à son désir de féminité. Lourdement maquillée, elle paraît empruntée à l'ambiguïté des féminités du sud chez Tennessee Williams ou Faulkner, au-delà de l'évident hommage à la typologie exubérante des personnages chère à Salinger.

La compagne est un témoin du jeu des hommes. Parfois abusée, souvent outrageusement sexuée et maquillée, elle incarne fréquemment dans l'œuvre de Koltès, la féminité soumise. Cette décadence nostalgique qui contraste avec l'ambiguïté des désirs interdits distille bien ici aussi l'angoisse chargée de culpabilité que l'on rencontre chez T.Williams que Koltès admirait. Il n'a, pas plus que lui, pu ouvertement revendiquer son identité sexuelle dans ses pièces. L'évocation de Carole au tombeau par le Rouquin le confirme. Il

condamne une féminité tourmentée que seul Leslie comprend et excuse car elle serait métaphore de sa propre exclusion.

> Ne pas trop la brusquer, pauvre veuve, elle ne fait que pleurer, ce n'est pas interdit de pleurer, même que c'est très bien, sauf que c'est interdit d'entrer dans un cimetière à n'importe quelle heure, et de rester là. Et ils la relâchent, elle revient, elle reste là qui pleure, ils reviennent, et trente-six fois comme cela jusqu'à ce qu'ils en aient marre et qu'ils l'enferment une bonne fois chez les folles. (Sallinger, p. 63)

Notes bleues, tension assonante à la musique causale européenne :

Le théâtre d'images de Leslie s'offre en écho aux images du théâtre chères à T. Williams. Les hommes sont de superbes animaux aux gestes souples, comme feutrés.[6] Ne peut-on lire dans ce faisceau de représentations le désir *queer* du mélange des genres et voir dans ces féminités l'image du travesti ? Ces ambiguïtés du désir voilé ne construisent pas dans cette seule pièce une image iconique pour le public homosexuel qui choisit une possible identification à la fragilité opprimée et au voyou que l'on fuit. Petit Abou, dans *Tabataba*, refuse obstinément les jeux d'une sexualité conventionnelle prélude au mariage. Sa sœur, d'ailleurs, finit également par partager son envie et souhaite, à la fin de cette courte pièce, caresser la moto symbolique du désir partagé. Cet objet aux formes évocatrices renvoie d'ailleurs encore au rêve américain refoulé : n'est-ce pas une Harley Davidson ?

> Maïmouna : Mais la vie, petit Abou ? Tout ce que je t'ai appris, la femme, l'homme, l'amour, tout le bordel ? Tu n'es ni encore petit ni déjà vieux, petit Abou ; on ne peut pas braver la nature. Honte sur nous : les voisines rigolent et tes copains frappent à la porte
>
> Petit Abou : Laisse-moi être vieux et fumer tranquillement dans mon coin ; toi, fais ce que tu veux.
>
> Maïmouna : Sans femme, petit Abou, qui repassera tes chemises ? Quand tu seras très vieux, qui te préparera le repas ?
>
> Petit Abou : Prépare toi-même mes repas, et je ne veux pas qu'on repasse mes chemises.
>
> Maïmouna : Donne-moi ce chiffon, petit con ; cette machine est dégueulasse, je vais la frotter avec toi. (Tabataba, p.106-107)

Cette fois encore Koltès dessine une fratrie marginale, d'une masculinité ambiguë, sauvage, froide et différente. Un soupçon d'inceste que l'on retrouve fréquemment ailleurs aussi se teinte de désir refoulé. Et l'indice susurré, comme bien souvent chez l'auteur, par la désignation des personnages n'entend-il pas minimiser cette éventuelle transgression des tabous, des codes de la famille ? L'étranger au sexe lavé sans fausse pudeur exprime dans *La Nuit*

juste avant les forêts la même fragilité face à la rigueur de la société. La symbolique du corps et du désir forment un duo sonore avec l'angoisse des représentations racistes. Assimilé à l'homosexuel, il adresse sa supplique à un interlocuteur imaginaire qui déjà pourrait être l'ange épiant ce bordel. Ce long quasi-monologue sans aucune ponctuation ni didascalie est une véritable construction musicale, parodie d'une composition de jazz : les thèmes sont énoncés à l'ouverture avant d'être modulés au fil du solo. Ils sont entrecoupés de motifs illustratifs, histoires de femmes qui renvoient à la vie du locuteur sous une pluie incessante. L'américanité transparaît tant dans ces brefs portraits que lorsque le général Nicaraguayen massacre les oiseaux, lesquels, eux, font échos à ceux de *Sallinger* (p.42) intertexte culturel du désir privilégiant l'irréel. Cette ongue fugue bouscule les formes admises du théâtre contemporain et laisse percevoir par le spectateur un sentiment de culpabilité du personnage envers son identité. Dans un renversement superbe qui lie inexorablement sa double condamnation, intime et publique, l'immigré est maltraité par les voyous venus le voler. La fréquence du mot pédé est complaisance et désespérance, une exultation verbale discriminante qu'on retrouvera en écho dans les évocations métaphoriques du dealer jusqu'à la crudité avant le dénouement fatal :

> Vous promenez votre cul derrière vous comme un pêché pour lequel vous avez du remords, et vous vous tournez dans tous les sens pour faire croire que votre cul n'existe pas. Mais vous aurez beau faire, on vous le mordra quand même. (Solitude p. 56)

Koltès semble alors livrer un indice. L'homophobie ambiante au temps de son écriture rend socialement tolérable cette agression équivoque dans *La Nuit* où elle peut être seulement perçue comme inacceptable parce que raciste. Une telle sensibilité et une telle typologie particulière des personnages apparaissent alors comme un détour, un dévoilement discret qui flirte avec l'interdit social d'exprimer l'homosexualité dans le théâtre français d'alors et que le décentrement en Amérique autorise discrètement. Enfin, ce rapide survol ne peut achever ce dialogue musical avec la diversité américaine sans brièvement évoquer *Prologue.* Babylonien et Faulknerien, texte fantasmatique, son écriture est manifestement un furieux solo de jazz. Libération poétique des cultures du sud du continent, mythe exubérant humide aux évocations de rite vaudou d'un sur-possible, il module la fracture du désir des féminités contrariées. Ne renvoie-t-il pas alors aussi à la littérature latino américaine exubérante, dans laquelle Koltès privilégie tout particulièrement Garcia Marquez et Vargas Llosa. Ne peut-on y trouver également la confirmation paradoxale d'un conte d'hiver où le froid et la mort contrastent avec l'écrin du hammam, au-delà des Styx ?

Coda : l'exultation d'un chorus final :

L'exultation narrative poétique de *Prologue*, quasi épilogue, chorus final de l'oeuvre de Koltès, est au bout du compte parfaitement représentative du dire poétique de l'auteur. Une pure accumulation de monologues proches du théâtre associe le merveilleux et le sordide. Les indices de réalité soigneusement effacés côtoient paradoxalement la pesanteur d'un réalisme matériel prégnant. Ce lieu est la métaphore fréquente des fantasmes homosexuels. Humidité-féminité, chaleur, refuge, massages, exotisme sont associés à l'angoisse de la mort qui renvoie au SIDA. Le sperme non procréateur, libéré ou refoulé, éjaculé à vide est revendication du refus d'être géniteur[7]. Dans l'univers d'un conte glauque, la féminité est représentée comme un résidu soigneusement tenu à part, à d'autres heures, et la 'folle' emblématique affirme pour Necata, et assouvit, un désir semblable à celui du narrateur pour Mam. En outre, Koltès manie habilement le plus longtemps possible l'ambiguïté sur l'identité sexuelle des deux narrateurs successifs, que le lecteur doit identifier à chaque chapitre. suggérant ainsi en presque permanence un désir pour le même sexe. Il est alors probable que, brouillant au fil d'un texte jubilatoire les géographies comme l'histoire, le hammam de tous les fantasmes représente le lieu nombril universel de tous les textes de Koltès. Il suggère un retour imaginaire, et parisien sans aucun doute, après ce séjour 'américain', à l'intimité rêvée ? Pour épuiser, avec la patience du lecteur, cette ultime complainte du saxophone épaulé par le chœur compatissant des instruments entremêlés dans la chaleur humide du chorus final, jet d'une vapeur point d'orgue, qui enveloppe délicieusement les désirs voilés, il ne me reste qu'à citer un fragment symbolique du verbe de Koltès comme de tous les lieux qui dessinent son œuvre :

> C'est un lieu terrible, celui, où tout s'entend, où aucun mur n'est suffisamment épais pour dissimuler un dialogue, où les portes et les vitres n'existent pas, où seuls, de légers voiles séparent les êtres, où l'air porte mille fois plus les paroles et les bruits, un univers où rien ne peut être dit sans que tous l'entendent, où rien ne pourra être jamais fait, dans le se-cret d'un lieu, sans qu'on perçoive partout les échos. (Prologue, p.108-109).

Références :

Sources primaires :
KOLTES Bernard-Marie : Toutes ses pièces et fictions, notamment celles dont la pagination est évoquée dans cet article, sont disponibles aux Editions de Minuit, Paris.
MORRISON Toni, *Sula,* avec une nouvelle préface de l'auteur, Londres, Vintage Books, 2005
Ouvrages référentiels :
KOLTÈS Bernard-Marie, *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989),* Paris, Editions de Minuit, 1999.
BON François, *Pour Koltès,* Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000.
PETITJEAN André, ed, *Koltès et la question du lieu,* actes des rencontres internationales BMK, Metz, CRESEF,2001.
UBERSFELD Anne, *Bernard-Marie Koltès,* Actes Sud Papiers, 1999.

Revues :
Etudes Théâtrales, Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, *N°* 19/2000, études réunies par Sieghill Bogumil & Patricia Duquenet-Krämer, Louvain la Neuve, Belgique,
Europe, Bernard-Marie Koltès, revue littéraire mensuelle, N° 823-824, novembre-décembre 1997, Paris.

Notes :

[1] Cette convocation essentielle du dilemme chez le créateur homosexuel n'est pas incidente dans mes travaux. Elle pose l'hypothèse d'une tension créative féconde qui nourrit et enrichit l'imaginaire comme la forme de l'œuvre. Il ne s'agit donc pas essentiellement de souligner la présence, qui en effet n'aurait pas grand intérêt artistique, d'une crainte des auteurs gay ou lesbiennes face à la réception de leur oeuvre en vertu des codes sociaux, moraux et idéologiques contraignants de la société dans laquelle s'inscrit leur écriture, dans les décennies qui ont précédé la reconnaissance de l'égale dignité des homosexuels. Cette préoccupation devient plutôt contrainte supplémentaire d'écriture. Elle invite les auteurs gay à user d'un champ émotif, métaphorique et symbolique original, à procéder à une réécriture de l'effacement suggestif d'une évidence textuelle. Une telle contrainte multiplie et magnifie l'expression poétique du désir, de la revendication identitaire, ou du regret. Elle dessine les contours d'un nouveau romantisme, d'un modernisme du courant de conscience transposé dans une expression actuelle nerveuse syncopée. Elle sera plus particulièrement perceptible par un public dédié, soumis aux même contraintes culturelles. Les procédés artistiques de

l'enfouissement même de telles significations dans un sous-texte, abritées derrière l'image des apparences tolérables, constituent l'un des traits qui à mon sens provoquent, parfois inconsciemment, la popularité d'une œuvre ainsi constituée. C'est clairement le cas avec Bernard-Marie Koltès. L'objet de cet essai vise à souligner une telle dimension qui explore l'apport esthétique d'une écriture homosexuelle dont, certes, l'auteur se défendait. En effet, à l'instar des auteurs homosexuels, maints écrivains noirs américains, comme les auteurs engagés politiquement cèdaient à la même facilité (et c'est là un argument d'une double américanité supplémentaire que l'on pourrait lire dans l'œuvre koltésienne) dans l'après-guerre, voire plus récemment. Je pense par exemple à Toni Morrison, notamment dans le prologue ajouté récemment à son roman *Sula*, qui revendique l'universalité pour prévenir d'une lecture plus exotique qu'esthétique. Tous refusaient que leur œuvre soit qualifiée de littérature noire. Ils souhaitaient que la société reconnaisse la qualité universelle de leur écriture et de leur imaginaire bien au-delà d'une possible ghettoïsation à laquelle un étiquetage générique aurait pu conduire. Or aujourd'hui, la reconnaissance d'une grandeur de l'écriture noire naît pour une part de la spécificité artistique enfantée par la marginalité. Il me semble donc juste d'interroger l'égale spécificité prestigieuse d'une écriture gay et d'y rattacher sans complexe l'exubérance prodigieuse de l'œuvre de Koltès.

[2] Communication « De la référence anglo-saxonne complexe à Koltès. Les voies/voix d'un théâtre homosexuel » au colloque Koltès de Metz *l'homme de théâtre et son désir* octobre 1999. Cet article peut être consulté dans le recueil de mes travaux d'habilitation (Volume II, p.118-130), Université Grenoble 3 Stendhal, Octobre 2004.

[3] Entretien avec Colette Godard, *Une part de ma vie*, p.67.

[4] B.M Koltès, entretiens, *Une part de ma vie.*

[5] Dans le long passage tantôt narratif, tantôt dialogué, p.29-37 par exemple, où Koltès recourt également à un jeu symbolique d'attraction-répulsion avec la figure du danger représentée par le flic). Aussi, par exemple, p.38-39.

[6] Dictionnaire encyclopédique du théâtre, p.882

[7] *Prologue*, Les éditions de Minuit, p. 48 et suivantes.

Les multiples facettes d'une écriture : de l'un à l'autre côté de l'Atlantique

Cyril Desclés

Chercheur, metteur en scène et éclairagiste. Directeur artistique de la Compagnie "L'Embarcadère", il est également l'auteur d'une thèse sur le *Langage dramatique de Bernard-Marie Koltès* sous la direction de Denis Guénoun (Université Paris IV).

Ainsi que de très nombreuses analyses de cette œuvre l'ont déjà souligné, l'écriture de Koltès semble fondée sur un principe de rétention, un jeu permanent entre le dicible et l'indicible. Le locuteur anonyme de *La Nuit juste avant les forêts* finit par déclarer presque au terme de son soliloque : « *et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire* »[1], comme si, malgré l'abondance considérable du flot de la parole, il y avait autre chose que le texte ne nous dit pas, qui excède la verbalisation. Tout le texte donne en effet l'impression d'être porté par *cela* qui devait être dit, qui est promis, mais qui est sans cesse remis, retenu, différé, qui s'échappe en permanence, souterrainement, dans une construction, inspirée selon l'auteur, par les fugues de Bach. C'est d'une manière programmatique, qu'à partir de *La Nuit juste avant les forêts*, Koltès fait reposer son écriture sur une très nette distorsion entre ce qui émerge à la surface du discours et ce qui est véhiculé en profondeur, comme il l'explique à Alain Prique dans cette retranscription peu connue de l'enregistrement préliminaire à la version de l'entretien qui sera publié après révision :

> je me suis rendu compte ou disons que ce qui m'a intéressé à un moment donné, c'était de me rendre compte que les choses importantes étaient dites en dessous, non pas par l'intermédiaire du langage, mais en négatif par rapport au langage. Je ne sais pas si je suis clair. Il y a un peu de ce qu'on appelle le sous-texte chez Tchékhov, mais qui est parfois même beaucoup plus que ça, et La Nuit juste avant les forêts, c'est ça. C'est si vous voulez, en gros : comment peut-on parler de n'importe quoi, de tout, très mal ou très joliment ou n'importe comment, tout en racontant complètement autre chose. Voilà, c'est ça qui m'intéressait, c'est ça qui m'intéresse le plus maintenant encore au théâtre.[2]

Cette déclaration met en évidence une volonté très assumée par l'auteur de creuser, dans son écriture, le revers du discours, de mettre en place des procédures d'opacification qui révèlent une proximité avec l'un des traits constants de la rhétorique et de l'art jésuites, consistant, ainsi que les définit Jean-Marie Valentin, en une « adombration » du sens[3]. Ces remarques

permettent d'éclairer à posteriori les premières observations qui ont été faites sur le mouvement d'exposition et de retrait alternés qui caractérise la poétique koltésienne et qui participe au *décentrement* que François Regnault signalait comme principe des constructions dramatiques de Koltès[4].

Il s'agira donc ici de convoquer certains modèles esthétiques ou conceptuels empruntés de l'autre côté de l'Atlantique, en balayant le continent américain du Nord au Sud afin de tenter de montrer leur articulation avec cette puissance de rétention qui constitue l'une des caractéristiques les plus profonde de l'écriture de Koltès. En premier lieu, le modèle faulknérien sera évoqué car l'influence du grand romancier américain semble avoir été déterminante sur la genèse de *Quai ouest*, ainsi que l'atteste cette lettre inédite de Koltès, adressée de New York à François Regnault en mai 1983 et citée ici avec l'autorisation de son destinataire :

> J'ai lu ça dans « Lumière d'août » de Faulkner : « De tout temps, j'avais vu, j'avais connu des nègres. Pour moi, ils étaient quelque chose comme la pluie, les meubles, la nourriture, le sommeil. Mais après cela, il me sembla les voir pour la première fois non comme des gens, mais comme une chose, une ombre, dans laquelle je vivais, dans laquelle nous vivions, nous, les blancs, et tous le monde. Et il me semblait voir l'ombre noire prendre la forme d'une croix. Et il me semblait voir les bébés des blancs lutter, avant même d'avoir pu respirer, lutter pour échapper à l'ombre qui était non seulement sur eux, mais sous eux, étendue comme l'était leurs bras comme s'ils étaient cloués à la croix… Je vois cela maintenant, échapper tu ne le pourras pas. La malédiction de la race noire vient de Dieu. Mais la malédiction de la race blanche c'est le noir qui, éternellement, sera l'élu de Dieu parce qu'un jour Il l'a maudit. »[5]
>
> Ceci pour te dire que mes journées d'été à Central Park se passent dans l'inlassable adoration de ma malédiction sur patins à roulettes ; et que, de même qu'aux pires moments de la malédiction divine, le nègre dans les plantations inventait le spiritual et le blues et tapait imperturbablement dans ses mains pour la gloire de son tortionnaire Invisible, de même mes tortionnaires terriblement visibles et communiables à gogo m'inspirent-ils des blues éhontés auxquels, une fois rentré à Paris, il me faudra impitoyablement donner l'apparence d'une pièce de théâtre.
>
> Je t'embrasse. J'ai hâte de te revoir.
>
> Bernard M K.
>
> P. S. Du coup, après avoir décidé de mettre ce machin de Faulkner en exergue, toute la construction de ma pièce est venue toute seule. (Et puis, je dois te dire que passer quelques heures, par une nuit chaude, sur la jetée tout au bout du Pier donnant sur le New Jersey, avec de petites brumes bizarres, et des sirènes de bateaux, et une main qui vous prend l'épaule brusquement et la

lâche, et le bruit d'un plongeon dans l'eau, tous ces trucs-là, ça réveille des souvenirs mythologiques même dans une cervelle aussi inculte et grossièrement taillée à coup de reggae comme la mienne, des histoires de fleuves à passer et de morts et de retour sur le rivage, possible ou impossible, etc...)

Bien au-delà du seul point de départ qu'est New York habituellement mis en avant pour la genèse de *Quai ouest*, cette lettre rend particulièrement manifeste le rôle considérable que la lecture de Faulkner a pu jouer dans l'élaboration de la pièce. Koltès, on le sait, n'utilisera pas, comme exergue de sa pièce, l'extrait de *Lumière d'août* qu'il mentionne, mais c'est dans le même roman qu'il prélèvera une des épigraphes internes qui émaillent son texte (« *la nuit souffla sur lui, souffla doucement...* [6]») et qu'il applique à Abad. En tant que personnage muet – et les notes préliminaires de Koltès que cite Claude Stratz donnent à penser que ce mutisme relève d'un échec de l'auteur à le faire parler[7] – Abad constitue par excellence le point aveugle de *Quai ouest*, son centre vide, l'ombre qui, comme dans le roman de Faulkner, plane sur toute l'intrigue de la pièce. Mais si Abad ne parle pas dans le cadre de la pièce, on sait que Koltès lui a réservé un monologue qualifié de « romanesque », fait pour être lu. Ce monologue[8], soustrait par des guillemets du mouvement proprement dramatique et qui, à cet égard, appartient au paratexte, semble relever d'une genèse absolument faulknérienne puisqu'il ne repose que sur le retour obsessionnel de l'expression « *J'essaie de le dire* » qui aboutit à la conclusion donnant le sens du silence d'Abad : « *Mais plus je le dis, plus je cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis.*[9] » Or cette formule anaphorique témoignant d'une tentative de verbalisation semble directement reprise du monologue intérieur de Benji, l'idiot du *Bruit et de la Fureur* qui exprime sa difficulté à extérioriser sa parole dans ce passage :

[...] je suis allé à la grille où les petites filles passaient avec leurs cartables. Elles m'ont regardé en marchant vite, la tête tournée. J'ai essayé de leur dire, mais elles ont continué, et j'ai longé la grille, m'efforçant de leur dire, et elles ont marché plus vite. Et puis elles se sont mises à courir, et je suis arrivé au coin de la barrière, et je n'ai pas pu aller plus loin, et je me suis cramponné aux barreaux. Je les regardais, j'essayais de leur dire. [...] Elles sont arrivées. J'ai ouvert la grille et elles se sont arrêtées, la tête tournée. J'essayais de leur dire et je l'ai saisie, j'essayais de dire, et elle a hurlé, et j'essayais de dire, j'essayais, et les formes lumineuses ont commencé à s'arrêter, et j'ai essayé de sortir.[10]

Si, d'une manière générale, la parole des personnages koltésiens apparaît ainsi souvent écartelée entre ce désir de dire et cette détresse de ne pouvoir dire, c'est parce que l'auteur procède, comme l'a avancé Christophe Triau[11], par *accumulation* en évitant de nommer directement, mais en circonscrivant cet *innomé* par des couches successives de langages, en faisant apparaître, en creux,

un centre vide, cerné, mais non désigné, dessiné par son absence, de manière confuse, mais néanmoins perceptible, sous le flot du discours. Il y a, selon une formule que l'on empruntera à Catherine Marnas, un effet de *lame de fond* – un courant souterrain dont on ressent la profondeur, mais dont on ne peut pas évaluer, à la manière de cet objet insaisissable du *deal* de la *Solitude*, ce qu'il recouvre avec exactitude. On peut observer cet effet de profondeur sous la surface des mots dans ces remarques qui servent à Koltès pour entamer la conclusion de son article consacré au film de Berry Gordy, *Le Dernier dragon*, seul texte critique qu'il ait à son actif et qui, à ce titre, peut être considéré comme une tentative de poétique médiée :

> Devant un plan d'eau, rien qu'à le regarder, on devine s'il est profond ou si ce n'est qu'un mince filet posé sur des cailloux. Je ne dis pas qu'on devine la profondeur exacte ; peut-être n'a-t-on pas pied. Mais on devine quand même, un peu.[12]

On remarquera que cette image rejoint de très près le principe esthétique formulé par Faulkner dans *Les Palmiers sauvages* que Koltès aurait lu avec admiration :

> Parfois, quelque chose de reconnaissable monte à la surface d'eaux troubles et stagnantes, avant de retomber à nouveau jusqu'au fond.[13]

C'est en effet sur le mode *indiciel* que procèdent tant le romancier américain que l'auteur dramatique français. Koltès ne manquera d'ailleurs pas de dire son goût pour les procédures d'opacification de Faulkner qui, comme il l'expliquera à Véronique Hotte, « *n'hésite pas à être obscur durant des chapitres et des chapitres, et, dès le moment où on comprend, tout s'éclaire ; c'est cela qui est prodigieux.*[14] » Et quoique Koltès ajoute : « *Au théâtre, on ne peut user de ces façons* », Isabelle Moindrot avait bien souligné que « *de tous les arts de la parole, le théâtre était le plus apte à faire sien cette double aspiration : avancer en occultant, donner et refuser dans le même temps.* »[15]

On peut dès lors suivre l'hypothèse de François Regnault qui décèle chez Koltès des emprunts à la forme très faulknérienne du « *monologue intérieur* [...], *si on tient William Faulkner pour l'auteur qui aura sans doute le plus profondément traversé Bernard-Marie Koltès. Il adora le Faulkner de* Lumière d'août, *je crois, et du* Bruit et la Fureur, *je sais.*[16] » Mais peut-être plus que l'emprunt apparent d'une forme, faut-il voir celui, plus profond, de ce à quoi tend ce procédé d'écriture et sa trouée dans le tissu traditionnel du récit. Car le monologue intérieur de Faulkner peut être considéré comme un procédé d'opacification d'un réel, impossible à signifier dans sa totalité, mais envisagé selon une approche fragmentaire, allusive et trouée[17] à travers la multiplicité des *points de vue* exprimés par différents narrateurs dans le croisement des monologues que constitue le récit faulknérien. Ainsi, c'est toute l'esthétique romanesque de Faulkner qui tend à l'opacification par l'émergence d'indices fugitifs qui troublent la saisie de

l'univers représenté. Provisoirement dépourvus de sens, les indices livrés ainsi par allusion obscurcissent la compréhension du lecteur, porté à un « *vertige de l'inconnaissable*[18] », pour reprendre l'expression d'Edouard Glissant. Et soudain un indice permet de lever le voile sur ce mystère obscur qui s'était établi, de *dévoiler*, après un temps de latence, ce qui était contenu et amassé. Camus, rapporte Édouard Glissant, « *faisant référence à la technique d'exposition et aux dialogues du* Requiem, *a estimé que c'est là une écriture qui halète.*[19] » D'autres ont parlé d'écriture en oblique, Glissant préfère dire *écriture en différé* : « *L'œuvre de Faulkner m'a toujours paru être ainsi : une révélation différée (sans qu'il y eût là quoi que ce soit à voir avec le suspense du roman policier), qui engendre sa technique, non pas d'élucidation (psychologique, ni sociale, ni...) mais en fin de compte, d'amassement d'un mystère et d'enroulement d'un vertige - accélérés plutôt que résolus par cette folle vertu du différement et du dévoilement - autour d'un lieu qu'il lui faut signifier.* » Si l'on applique ces principes à la formule que Koltès attribuait à Abad (« *Plus je le dis, plus je le dis* »), on peut se demander s'il ne serait pas opportun de l'inverser : *plus je le cache, plus je le dis.*

Cette question de la nomination détournée devient évidemment centrale, radicalisée jusqu'à l'épure par Koltès dans l'échange verbal de *Dans la Solitude des champs de coton*. On pourrait supposer, comme Claude Stratz, que le titre même constitue un hommage à Faulkner[20]. Pourtant, si Koltès a écrit très rapidement le texte proprement dit, il aurait longuement hésité sur le choix du titre, selon le témoignage de son frère François. De fait, il s'agit peut-être d'un emprunt à un autre écrivain du Sud des Etats-Unis, Carson McCullers, puisqu'une des phrases de *Frankie Adams*, mentionne : « [...] *des baraques délabrées perdues dans la solitude des champs de coton.* [21] »

C'est cependant un autre modèle, mexicain, qu'il est possible de convoquer pour aborder la « *conversation à double sens*[22] » qui se déploie dans ce dialogue, en développant une hypothèse suggérée par Catherine Marnas, qui au cours de son travail de mise en scène de *Roberto Zucco*, en espagnol, au Mexique, avait remarqué que l'une des répliques attribuées à Zucco (« *Je songe à l'immortalité du crabe, de la limace et du hanneton*[23] ») n'était rien d'autre qu'une expression idiomatique mexicaine, utilisée pour répondre à la question : « A quoi pensez-vous ? », signifiant: « Je ne pense à rien », et qui, replacée ainsi dans la bouche de Zucco, se trouve détournée de son sens originel. De fait, des liens très forts, mais moins connus, semblent exister entre Koltès et le Mexique. Un de ses proches, Carlos Bonfil, journaliste mexicain, critique cinématographique en poste à Paris, à qui l'on doit notamment l'espagnol que Koltès met dans la bouche de Cécile au moment de sa mort dans *Quai ouest*, pourrait avoir donné accès à une pratique langagière très répandue au Mexique : l'*albur*.

Cette forme de joute verbale à mots couverts, basée sur le jeu de mots et le double sens, le plus souvent graveleux, vise à détourner des expressions

apparemment innocentes dont on peut citer quelques exemples tirés de quelques répliques d'un authentique *albur* :

A . Quihúbole San *tiago Ca Gar cía* ! ¿Como estas ?
A. Salut Santiago Ca García ! Comment vas-tu ?
(La partie que nous avons soulignée et qui cache l'albur exprime : *te hago cagar*, je te fais chier.)
B. ¡ Qué *milargo* ! ¡Hacia mucho que no te veía !
B. Quelle surprise ! Il y a longtemps que je ne t'ai pas vu !
([… chier ?] sur mon pénis, *mi largo*).
A. *Más que* dito, vas a depertar al vecindario.
A. Plus bas ! Tu vas réveiller les voisins.
([… le pénis ?] tu suces, *masque* = *masca*)
B. La noche se hizo pa' platicar mi *buey* amigo.
B. La nuit a été faite pour bavarder, mon bon ami.
(tu es un cocu, châtré, *buey* = *taureau châtré*).[24]

L'expression « *correr un albur* », présente dans toute l'Amérique hispanophone désigne en général le fait de « *tenter sa chance* » et plus particulièrement de « *lancer un défi* ». Le but d'un de ces jeux de mots mexicain, en effet, est d'en appeler un autre, et ainsi de suite. L'*albur*, dès lors, se transforme en véritable joute verbale, où chacun des deux participants s'efforce de dominer l'autre, les plus virtuoses pouvant tenir des discussions entières, toutes en sous-entendus. Pratiqué aussi bien dans les cantinas, dans les taxis que dans la rue, l'albur est un véritable sport national au Mexique, qui, faisant partie intégrante de la culture du pays, donne lieu à de véritables tournois. Cette forme d'échange se trouve mentionnée dans un essai très important d'Octavio Paz qui a connu un retentissement considérable auprès des intellectuels mexicains et dont le titre, rapporté à Koltès peut sembler fortement évocateur, puisqu'il s'intitule *Le Labyrinthe de la solitude*[25]. Pour Octavio Paz, c'est bien l'ambiguïté qui est le principe fondateur de cette pratique langagière :

> Le jeu des albures – ce combat verbal fait d'allusions obscènes à double sens et qui se pratique si couramment à Mexico – laisse transparaître cette conception ambiguë. Chaque partenaire, par des pièges de langage et d'ingénieuses combinaisons verbales, essaie de vaincre son adversaire ; et le vaincu est celui qui ne trouve plus rien à répondre, qui doit avaler les paroles de son ennemi. Or ces paroles sont tissées d'allusions sexuelles agressives : le perdant est possédé, violé par l'autre. Il est la risée des spectateurs et l'objet de leurs plaisanteries. […] Ce qui importe, c'est de ne pas « s'ouvrir » et simultanément de « fissurer », de blesser l'autre.[26]

L'analogie entre l'albur et la forme d'échange disposée dans la *Solitude* est assurément troublante. Koltès y déploie, en effet, une langue presque précieuse, « à la manière du XVIIIeme siècle », qui maintient sous l'élégance de façade, une violence insidieuse toujours perceptible. De fait, c'est essentiellement sous couvert d'images que sourd cette violence, par exemple lorsque le Dealer compare le Client à une « *petite vierge élevée pour être putain*[27] ». Plus loin, le Dealer se présente comme un étalon, tandis que le Client est assimilé implicitement à une jument sur laquelle il pourrait se jeter. Parmi les allusions sexuelles, on peut encore relever « *le désir et l'objet du désir*[28] » présentées comme « *creux et saillie*[29] », sans qu'il s'avère nécessaire de commenter ces images. On pourra encore mentionner cette métonymie du processus de l'érection, dans la bouche du Client, si parfaite qu'elle en devient invisible : « *Je serais à vous mesurant tranquillement la mollesse du rythme de mon sang dans mes veines, avec la question de savoir si cette mollesse-là allait être excitée ou tarie tout à fait.*[30] » Il ne s'agit cependant pas de dire que l'on pourrait considérer, par le biais de ces images à très forte connotation sexuelle, que la *Solitude* se résoudrait en une drague homosexuelle voilée : la solution serait assurément trop simpliste. Car on peut rappeler que les allusions sexuelles emplissaient déjà les scènes de joutes verbales entre Claire et Fak dans *Quai ouest*, notamment par le moyen de l'équivoque d'un pronom d'objet[31]. Ainsi, il est visible que Claire ne saisit pas l'allusion entretenue par Fak (« *tu ferais mieux de vouloir avec moi pour être à égalité et me l'avoir regardé*[32] ») puisqu'elle répond en faisant l'omission du pronom incriminé : « *moi aussi je t'ai regardé*[33] ». L'une des principales caractéristiques stylistiques qui contribuent à la dynamique et à la vivacité de ces échanges dialogués relèvent de jeux de langage fondés sur l'ambiguïté.

On saisit alors la proximité entre le langage à double-sens koltésien et l'albur mexicain. Tous deux s'appuient sur le principe « *laisser entendre, éviter de dire* » qui donne lieu à un affrontement indirect, par images interposées, mettant en place une confrontation oblique, un *agôn* biaisé, que l'on pourrait retrouver, plus au Sud du continent américain, à travers cette forme de combat esquivé que présente cet art martial brésilien, la capoiera, sur lequel Koltès a laissé une note :

> CAPOEIRA
>
> Parce qu'ils n'avaient pas le droit de porter des armes, les esclaves du Brésil inventèrent un art martial ; aujourd'hui, cette forme de combat est toujours enseignée et pratiquée, mais les combattants ne se touchent pas ; il s'agit désormais de se frôler et de s'éviter en musique, et cet art s'enseigne dans des académies à Salvador de Bahia et se pratique devant les touristes, à Rio. Un jour, sur une place, j'ai vu deux combattants dont l'un, par inadvertance ou à dessein, a frappé l'autre. Alors ils se sont mis tout d'un coup à se taper pour de bon ; le public protestait, puis s'est éloigné écœuré. Les deux types

> se sont cassé la gueule, magistralement, sans règle, sans musique, jusqu'à l'évanouissement, au milieu de la place, seuls.[34]

La proximité entre cet art martial brésilien et l'échange verbal oblique qui se joue dans la *Solitude* est perceptible. Car selon les spécialistes, la capoeira reste une véritable lutte, maquillée sous les dehors de la danse. Koltès a raison d'y parler de combattants et non de danseurs, comme pourrait le faire penser le seul spectacle des rencontres. Ceux-ci se tournent autour, essaient de s'atteindre, par des mouvements de passes sinueuses, des mains ou des pieds, tout en évitant de se toucher : tout l'art consiste alors à contraindre l'adversaire à reculer, à lui faire comprendre que l'on *pourrait* l'atteindre et lui porter un coup fatal, et à le détourner au tout dernier moment. Il s'agit en un mot de l'impressionner avec élégance, de lui montrer que l'on pourrait, si seulement on le voulait, lui faire mordre la poussière, l'habileté et le raffinement suprême consistant précisément dans la manière dont on l'évite en retenant son coup. De son côté, l'adversaire cherche à parer le coup qui lui est destiné, non pas en l'arrêtant, mais en l'évitant, en se rejetant en arrière, sur le côté ou en se baissant tout en cherchant dans le même mouvement à faire plier l'autre combattant. Plus que le kung-fu que l'on met habituellement en avant, la capoeira pourrait être un équivalent esthétique de l'affrontement indirect que Koltès dispose dans ses pièces, un modèle du combat oblique qui porte un coup sans apparemment toucher l'adversaire selon le principe énoncé par le Client : « *tout geste que je prends pour un coup s'achève comme une caresse.*[35] » On comprend alors que le déploiement des longues phrases sinueuses de Koltès puisse apparaître comme une transposition du modèle de confrontation déviée que présente l'art martial brésilien. Ce sont alors les circonvolutions labyrinthiques de la phrase qui, sous couvert d'esquiver l'affrontement direct, cherchent à circonvenir leur interlocuteur par des séries d'oppositions dialectiques anticipant, pour les verrouiller en amont, toutes les possibilités de réactions et de réponse ainsi que l'illustre cette réplique de Fak :

> Mais comment, s'il te plaît, tu pourrais savoir comment c'est ou pas bien puisque tu n'as jamais essayé cette chose-là avec personne ? Et que, si tu avais essayé tu dirais : ce n'est pas bien du tout, je dirais alors : tant pis, on ne passe pas. Mais comme moi je sais que si tu avais essayé tu ne dirais pas : ce n'est pas bien du tout, mais tu dirais : c'est absolument bien, et que tu passerais là-dedans sans faire tant d'histoire, je sais que tu ne sais rien, que d'abord il faut essayer et après seulement on peut dire : je sais.[36]

On peut observer la même dynamique de verrouillage par anticipation dans la tirade du Dealer reposant sur le retournement d'une affirmation du Client :

> Car, quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu, et j'ai saisi le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi, sinon nous ne nous serions jamais rencontrés, mais vous vous seriez éloigné de moi davantage, car vous marchiez à la vitesse de celui qui se déplace d'un point à un autre ; et je ne vous aurais jamais rattrapé car je ne me déplace que lentement, tranquillement, presque immobilement, de la démarche de celui qui ne va pas d'un point à un autre mais qui, à une place invariable, guette celui qui passe devant lui et attend qu'il modifie légèrement son parcours. Et si je dis que vous fîtes une courbe, et que vous allez prétendre que c'était un écart pour m'éviter, et que j'affirmerai en réponse que ce fut un mouvement pour vous rapprocher, sans doute est-ce parce qu'en fin de compte vous n'avez point dévié, que toute ligne droite n'existe que relativement à un plan, que nous bougeons selon deux plans distincts et qu'en toute fin de compte n'existe que le fait que vous m'avez regardé et que j'ai intercepté ce regard ou l'inverse, et que, partant, d'absolue qu'elle était, la ligne sur laquelle vous marchiez est devenue relative et complexe, ni droite, ni courbe mais fatale.[37]

Les tours et détours de la syntaxe se déploient ainsi dans une logique profondément manipulatoire qui vise à permettre de s'arroger l'initiative de la manœuvre afin de s'ouvrir un accès chez l'adversaire, cherchant à le déstructurer dans son cerveau plutôt qu'à le détruire dans son corps. En transposant le modèle de confrontation déviée qu'il a pu observer dans l'art martial brésilien, Koltès met en scène un véritable combat mené par la médiation du langage dans lequel les protagonistes font assaut de virtuosité rhétorique jusqu'au point où leur rapport de force spéculaire menace de n'être qu'un pur vertige de parole mais qui n'en recèle pas moins un mouvement de fond dont la finalité n'est pas, à première vue, perceptible en surface. Sous ses dehors élégants, à la manière des passes sinueuses de la capoeira, la parole recouvre une efficacité redoutable qui agit en profondeur en restant investie de tout son pouvoir d'ébranler et en laissant apparaître que le coup pourrait, à tout moment, partir pour de bon.

Les quelques hypothèses esquissées ont fait apparaître trois modèles dont il peut sembler que Koltès se soit inspiré au gré de ses voyages et de ses vagabondages littéraires à travers les Amériques. On voit, dès lors, que contrairement aux pratiques postmodernes d'accumulations des citations référencées et ne valant que par ce système de référence, les éléments que Koltès emprunte sont profondément intégrés dans sa propre poétique de manière à offrir une esthétique présentant certes de multiples facettes, mais qui s'avère, en toute fin de compte, parfaitement cohérente dans ses principes. Aussi peut-on comprendre l'appellation sans cesse rebattue de « classique

contemporain » qui lui a été très tôt accolée et qui mériterait d'être réexaminée à cette lumière.

Notes :

---

[1]. Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 63.
[2]. Alain Prique, « Entretiens avec Bernard-Marie Koltès », *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, décembre 1997-janvier 1998, p. 240.
[3]. *Cf.* Jean-Marie Valentin, *Les Jésuites et le théâtre*, Paris, Editions Desjonquières, 2001, p. 138-140.
[4]. *Cf.* François Regnault, « Passage de Koltès », in *Théâtre-Solstice, écrits sur le théâtre 2*, Arles, Actes-Sud, p. 355.
[5]. La citation provient de William Faulkner, *Lumière d'août*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 318-319.
[6]. Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 43. La citation provient de *Lumière d'août*, *op. cit.*, p. 143.
[7]. *Cf.* Claude Stratz, « Entre humour et gravité », propos recueilli par Anne-Françoise Benhamou, *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, 1990, p. 22 : « Longtemps Koltès a cherché à le faire parler. Toujours dans ses notes, il a écrit : « Deux monologues d'A. : 1 au début, 1 à la fin. Le reste il refuse de parler. » Koltès l'a d'abord appelé Marley (« - Refuse absolument d'adresser la parole à K. – Très bavard avec Charlie ; muet avec les autres. Termine ses phrases par un point. Phrases à l'infini. »)
[8]. Quai ouest, op. cit., p. 19-20.
[9]. *Ibid.*, p. 20.
[10]. William Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, traduit de l'américain par Maurice Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Folio », p. 72-73.
[11]. Christophe Triau, « La dialectique de la langue », in *Voix de Koltès*, textes réunis et présentés par Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Bident, Anglet, Atlantica, 2004, coll. « Carnets Séguier ».
[12]. B-M Koltès, « Le Dernier dragon », in *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, *op. cit.*, p. 63.
[13]. William Faulkner, *Les Palmiers sauvages*, Paris, Gallimard, 1952, coll. « L'Imaginaire », p. 30.
[14]. Bernard-Marie Koltès, « Des histoires de vie et de mort », repris in *Une part de ma vie, Entretiens avec la presse*, Paris, Editions de Minuit, 1999, p. 134.
[15]. Isabelle Moindrot, « Le secret, le trouble et la résolution », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, *op. cit.*, p. 84.
[16]. François Regnault, « Passage de Koltès », *art. cit.*, p. 347

[17]. Selon Jacques Pothier, les personnages faulknériens « sont des caisses de résonances discordantes, qui n'offrent pas au lecteur la claire caractérisation du roman traditionnel. Faulkner avait pu découvrir chez les peintres exposés à Paris en 1925 cette école cubiste où les formes étaient éclatées en pans coupés d'arêtes, comme si les sujets étaient décomposés pour être recomposés sur la surface de la toile » (Jacques Pothier, William Faulkner, Paris, Belin, 2003, coll. « Voix américaines », p. 52)

[18]. Édouard Glissant, *Faulkner, Mississipi*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio Essais », p. 190.

[19]. Ibid.

[20]. *Cf.*, Claude Stratz, « Portrait d'un homme recherché », *Séquence*, n° 2, 1er trimestre 1995, p. 25.

[21]. Carson McCullers, *Frankie Adams*, Paris, Stock, 2000, coll. « Bibliothèque cosmopolite », p. 285.

[22]. Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 7.

[23]. Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 49.

[24]. *Cf.* Rodrigo Toscano, « L'albur mexicain », *Essaim, revue de psychanalyse*, n°9, « Questions de style », printemps 2002, p. 168,

[25]. Octavio Paz, *Le labyrinthe de la solitude*, suivi de *Critique de la pyramide*, Paris, Gallimard, 1972. L'ouvrage présente de très nombreux points de convergence avec l'esthétique de Koltès, notamment le chapitre II (« Masques mexicains », p. 29-44) ainsi que le chapitre VIII (« Dialectique de la solitude ») dont il faudrait pouvoir citer la page 167 dans son ensemble. On peut aussi mentionner les lignes qui ouvrent du « post-scriptum », p. 183 : « *Le Mexicain n'est pas une essence : il est une histoire. Ni ontologie ni psychologie. Ce qui m'intriguait* [...] *c'est moins le « caractère national » que tout ce que ce caractère cache : ce qui est derrière le masque.* [...] *D'une part, il est un bouclier, un mur ; d'autre part, un faisceau de signes, un hiéroglyphe. Dans le premier cas, c'est une défense contre le regard d'autrui, mais qui nous immobilise et nous emprisonne ; dans le second, c'est un masque qui, en même temps, nous exprime et nous étouffe.* » Ajoutons que Koltès semble s'être souvenu de la réflexion sur la pyramide lorsqu'il commente, dans l'annexe de son scénario inédit, *Nickel Stuff*, « *l'histoire du meurtre du commerçant comme une pyramide à trois côtés* », précisant : « *La vraie histoire de la mort du commerçant présente trois faces, qu'on ne découvre jamais ensemble, chacune différemment exposée à la lumière et à l'ombre* », avant de parcourir le « *tour de la pyramide* ».

[26]. Octavio Paz, Le Labyrinthe de la solitude, op. cit., p. 39.

[27]. Dans la solitude des champs de coton, op. cit., p. 11.

[28]. *Ibid.*, p. 12.

[29]. Ibid.

[30]. *Ibid.*, p. 42-43.

[31]. C'est autour de cette même équivoque qu'est construit tout le monologue « romanesque de Fak (*Cf. Quai ouest, op. cit.*, p. 95-97) dans lequel le pronom d'objet recouvre la désignation du sexe de l'énonciateur, la seule « clé » permettant de le saisir étant l'allusion finale : « *Car son nom, c'est le mien* » (démarquage de l'anglais « fuck »).

[32]. Quai ouest, op. cit., p. 56.

[33]. Ibid.
[34]. « Capoeira », in B.-M. Koltès, *Prologue,* Paris, Editions de Minuit, 1991, p. 116.
[35]. Dans la solitude des champs de coton, op. cit.. p. 39.
[36]. Quai ouest, op. cit., p. 27.
[37]. Dans la solitude des champs de coton, op. cit.. p. 17-18.

Pluie acide sur les cendres ; intertextualité[1] et envers du décor

Danièle Berton-Charrière, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

Intertextualité, « visual » et « cultural studies »

Art du spectacle composite, discipline artistique hybride, le théâtre nécessite l'emploi d'un appareil méthodologique spécifique. Dans *Lire le théâtre I*, Anne Ubersfeld déclare :

> il n'est pas possible d'examiner avec les mêmes outils les signes textuels et les signes non verbaux de la représentation : la syntaxe (textuelle) et la proxémique sont des approches différentes du fait théâtral, approches qu'il n'est pas bon de confondre au départ, même et surtout s'il faut en montrer ultérieurement les rapports.[2]

Redéfinissant la corrélation textualité/théâtralité, elle pose de nouveaux *a priori*, qui vont servir de composants partiels à la problématique de cette étude :

> Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de « représentativité » ; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte. Spécificité non tant du texte que de la lecture qui peut en être faite.[3]

Cette lecture peut s'appuyer sur des méthodes hybrides, elles aussi, théorisées et regroupées sous le chapeau « cultural studies » ; avec les « visual studies »[4] associées, ce secteur épistémologique repose sur la redécouverte d'une transversalité, courante au Moyen-âge et à la Renaissance. Évidemment, chaque époque a recours à des moyens techniques d'expression qui sont les siens : la toile de fond de scène, décor peint selon les trois modèles génériques idoines, a cédé la place à la projection écranique vidéo, par exemple[5]. Objet de controverse et de débats, ni anachronique ni post-moderne, la démarche repose sur les liens étroits qu'entretiennent le visuel et le textuel. Paul Jay précise :

> I will be arguing that how we historicize visual culture is inextricably linked to how we theorize the visual and visuality. Visual culture studies has developed around the idea that postmodernity is dominated by the visual representation of meaning, and that this marks its fundamental break with a modernity dominated by textuality. In my view, this formulation relies on an overly narrow definition of the "visual" as "pictorial," and it tends to see the rise of visual culture as coincident with (and limited to) the production and dissemination of images generated by mechanical and electronic means – still

> photographs, film, video, digital images, etc. However, the visual (and visualization) have always been integral to culture, and broader definitions of visual culture that include architecture and other built and decorative forms linked to everything from advertising and interior design to landscaping belie the idea that visual culture is a postmodern phenomenon. Viewed more expansively, visual culture has a long and complicated history that undermines the idea its evolution is rooted in a paradigm shift involving a break with textuality. This historical argument also looks tenuous when viewed from a theoretical perspective. A deconstructive analysis of the visual and the textual, for example, reveals that the two terms depend upon one another for their meaning in a structure of differences that are largely illusory when viewed in the context of everyday experience, where visual objects are read and textual objects are visualized. If the visual and the textual are connected to a historical break, that break has less to do with differences between the two mediums than with their connection to a much more pervasive crisis in the history of representation itself, one that has shifted our attention from how words and images mirror reality to how they construct it.[6]

Spectaculaire, le théâtre est visuel et textuel. La scène est la plateforme interface de la mise en œuvre et en jeu des « matrices textuelles de représentativité » dont parle Anne Ubersfeld. Dialogue et didascalies contiennent, génèrent et construisent de l'expérience iconique dont la dimension imagiaire participe de l'imaginaire et du réel selon les niveaux et les angles d'approche. Combinatoire complexe, l'intertextualité inhérente offre des entrelacs de sens dont Paul Jay, citant les travaux de Irit Rogoff, déclare :

> Drawing on Saussurian linguistics and Derridean theory, she insists that "visual culture…encompasses a great deal more than the study of images," that it "opens up an entire world of intertextuality in which images…are read on to and through one another" by uncovering "the free play of the signifier" in a way that, like writing, "provides the visual articulation of the continuous displacement of meaning in the field of vision and the visible"[7]

Dans le chapitre « The Idea of Imagery » de son ouvrage *Iconology*, W.J.T. Mitchell[8] se plaît à rappeler une étymologie qui gomme bien des différences : « "Idea" comes from the Greek verb "to see", and is frequenly linked with the notion of the "eidolon", the "visible image" that is fundamental to ancient optics and theories of perception ». Son analyse des rapports texte image s'ancre à la fois dans le conceptuel, dans l'historique et dans le technique

> Since the end of the eighteenth century Western culture has witnessed a steady stream of innovations in the arts, media, and communication that make it hard to see exactly where the line ought to be drawn. In a culture that has seen everything from the eidophusikon to the laser light-show, and

> which is surrounded by photography, film, television, and computers equipped for graphics, games, word-processing, information storage, computation, and general design ("programming"), it is no wonder that the polarity of "painting versus poetry" seems obsolete, and that we prefer more neutral terms like "text versus image". (p. 50)

Intertextualité : tissage et surimpression de textes et d'images

En marge de toute démarche visant à opposer le texte à l'image (« text versus image »), il semble intéressant de se pencher sur leur union et les mouvements arabesques, faits de rencontres et d'écarts, qu'elle génère de façon explicite et implicite. Trois courtes pièces ont été choisies à cet effet pour les jeux picturaux que l'écriture suscite et donne à entendre[9]. L'expérience tant aux niveaux de l'auteur et du spectateur qu'à celui du personnage central est exercice mental, mémoriel et commémoriel où, parfois, les images s'invitent et s'imposent en surimpression. Ainsi, à l'heure où certains artistes, historiens et philosophes[10] se penchent sur le bien-fondé des commémorations de l'holocauste et du « devoir de mémoire», Samuel Beckett, Harold Pinter et Daniel Keene, dans des genres différents, nous proposent des œuvres dotées de décors de drames où se tisse et se joue le combat du dit et du non-dit. Ils réfléchissent ainsi, par le biais du théâtre, sur leurs modes et sur leur mise en œuvre. Ils critiquent le dosage idoine et bienséant à opérer entre l'émotion, subjective, et l'analyse scientifique, historique, déclarée objective. Dans ce corpus[11] étroit, la trame enrobe et dérobe, elle voile et dévoile. Les témoignages s'échappent par ses interstices, par ceux du texte textile ; les flots verbaux défient l'oubli mais, paradoxalement, masquent l'horreur. En exergue de *The Rain* (1998), Daniel Keene cite quelques vers de *Evening Land* de Pär Lagerkvist[12] dont la métaphore marine poétique, composée en homéoptote, met l'emphase sur la difficulté et sur l'envergure de l'entreprise mémorielle et commémorielle : « But how could you possibly remember me ? / How could the sea possibly remember the sea-shell / that once it surged through. » Rester éveillée et en vie, parler, raconter par le menu, sans omettre aucun détail, transmettre, définit le rôle d'Hanna : « I was telling a story I must not forget that I forget you see I forget in the midst of all this remembering I forget ». La chaîne linguistique ininterrompue, vidée de ses signes de ponctuation et articulée autour de diacopes et d'antithèses, martèle l'angoisse de la dépositaire missionnée. La structure répétitive et elliptique du texte de Keene défie aussi la mémoire de l'actrice, seule en scène. La vieille Hanna vomit une énonciation syncopée qui fait écran à la réalité dont elle ne peut parler par ignorance ou ne veut parler par retenue ou culpabilité :

I wondered then and I still wonder even now I'm old and it was all so long ago but I still wonder why they gave all these things to me I was simply there you see simply standing there where the train pulled in

[I'm sorry I'm so sorry but I was telling you a story and I've lost all the threads of my story my story was about all these things that were given to me all these things that belonged to people I didn't know who never came back for them]

Dans le spectacle présenté à L'Elysée de Lyon, porté par une mise en scène dérangeante à contre-pied de Thierry Bordereau, Réjane Bajard incarnait Hanna sous les traits d'une jeune femme moderne et un peu « fêlée » ; maniaco-dépressive, moulin à paroles, elle débitait le texte sur un mode récitatif rapide, détaché quelque peu décalé, saisie par une forme d'angoisse existentielle. « La dynamique de la parole et le jeu à plat » (*dixit* T. Bordereau), créaient un phénomène de rupture amplifié par les sautes d'humeur du personnage hanté par quelque traumatisme lointain. Reprise au théâtre du Verso à Saint-Etienne, dans un travail différent, la verbalisation modulait le caractère musical et poétique de l'évocation. Invitée à participer à un séminaire EsTRADes (St-Etienne), la même actrice a produit une lecture jouée bouleversante très intériorisée et toute en souffrance. La troupe, *Locus Solus*, a ainsi décliné plusieurs variations sur une même œuvre allant jusqu'à offrir des productions interprétatives extrêmes d'un texte (drame) à un seul personnage, écrit dans une forme et un style atypiques, où le réel et l'imaginaire s'embrouillent :

I don't know why I was standing there why I was always standing there I was out walking perhaps I can't remember I was just wandering on my own wandering somewhere I was young I was solitary I liked to go on long walks I'd look at things I'd look at nature I loved nature animals I loved animals I loved birds their colour their energy I was solitary you see very alone I was very alone I was unhappy perhaps I can't remember I was young and perhaps I was unhappy I don't know what made me unhappy I was young perhaps that's all it was I was young and alone and went on long walks and stood in empty fields but I was always standing there when the train pulled in and these long lines of people were put onto the train and they filed past me and they gave me things they piled them around me when I couldn't hold them any longer they piled them around me as if I were just there for that as if I was meant for that

Dans les pièces du corpus choisi, les panoramas tantôt paisibles (scenes de genre naturalistes), tantôt pittoresques et sublimes[13] (dans le sens esthétique et pictural des concepts), sont parfois toiles de fond[14] et parfois écrans-cycloramas[15] livrés aux jeux de lumière de la poursuite mémorielle. On a sans cesse affaire à des effets d'éclairage sur des supports trompeurs. Sur l'envers de

leurs tissus et de leur toile, se suture, se faufile et se surfile une Shoah tue. Malgré un flot de paroles-écran envahissant, le verbe fait défaut pour évoquer la barbarie indiscible. L'image supplée alors le manque. Elle s'infiltre, s'insinue et s'invite contre toute attente. Les personnages subissent sa pression. Les spectateurs reconnaissent son schéma archétype. Les stéréotypes abondent, nourissant l'explicite et l'implicite énonciatifs. En raison de leur omniprésence traumatique et de leur pouvoir sur le cerveau et la rétine, il semble intéressant d'étudier ces clichés —matrices textuelles et sensorielles de la représentativité— par le biais de leur corollaire sémiotique, esthétique et technique, le processus photographique et cinématographique.

Intertextualité : voies et voix

Comme le dit la signalétique, un train peut toujours en cacher un autre et, si l'on voulait schématiser à l'extrême, l'on pourrait dire que, *All that Fall* de Beckett n'est qu'une histoire de gare. Ses personnages, grotesques, caricaturaux, sont englués dans une chronique au traitement burlesque, absurde, où ils se débattent dans une série de vignettes aux péripéties et aux raccords d'étoffe apparemment un peu lourde et grossière. Dès le début, Maddy Rooney se dit : « Le rapide déjà ? C'est pas Dieu possible ! » (p.9) pour ajouter peu après : « Moi aussi je ferais bien de me trotter, si je ne veux pas être en retard à la gare » (p.11). Ne pas être en retard pour le dernier train, voilà bien l'enjeu. Mais de quoi parle-t-on ? « Quand vous dites le dernier train, mademoiselle, sans doute faites-vous allusion au midi trente. » questionne Monsieur Tyler qui reçoit en réponse : « A quel autre pourrais-je faire allusion, monsieur Tyler, à quel autre est-il concevable que je fasse allusion ? » (p.41-42). La correction rhétorique de Mademoiselle Fitt attire l'attention sur ce qu'elle ne veut ou ne peut nier, occulter ou cacher, « l'obscène » (ob-scène) (p.42). L'expression même « le dernier train » est renvoi extracontextuel spécifique marqué dans l'inconscient collectif ; on ne peut y échapper comme le suggère ironiquement Beckett : « Ne me dites pas qu'il est sorti des rails ! »[16] (p.43). À tous les niveaux, les combinatoires signifiantes déclenchent émotions et images :

> MELLE FITT : —Elle m'a dit qu'elle arriverait par le dernier train.
> MME ROONEY : —Ne vous imaginez pas, parce que je me tais, que je Ne suis pas là, et attentive à tout ce qui se passe.
> M TYLER (à Mlle Fitt) —Quand vous dites le dernier train—
> MME ROONEY : —Ne vous flattez pas un seul instant, parce que je me tiens momentanément à l'écart, que j'aie cessé de souffrir. Non. Je vois la scène, les collines, la plaine, le champ de courses avec ses kilomètres de clôture blanche et ses trois tribunes rouges, et ce petit bijou de gare de campagne, oui, et vous-mêmes, je ne plaisante pas, et par-dessus toutes ces

laideurs l'azur qui se couvre, oui, je me tiens là et je vois tout ça, avec des yeux…(la voix se brise)…des yeux…ah si vous aviez mes yeux…vous comprendriez…les choses qu'ils ont vues…sans se détourner…tout ça n'est rien…rien…Qu'est-ce que j'ai fait de ce mouchoir ? (p.40-41)

Les yeux du dedans (idées) et les yeux du dehors (vision) se complètent dans un va-et-vient sensoriel et mémoriel permanent que la souffrance brouille. Les images se superposent, en transparence, comme les lavis et glacis de Pierre Bonnard ou Raoul Dufy[17]. Personnages et spectateurs essuient le même processus intellectuel défini par le jeu des didascalies d'ouverture qui convoquent tous les sens et l'esprit : « *Madame Rooney avance sur la route, se rendant à la gare. Bruit de ses pas traînants. / D'une maison en bordure de la route vient une faible musique. « La jeune fille et la Mort ». Les pas ralentissent, s'arrêtent.* » (p.8). Victimes, bourreaux, justice, mémoire, revanche plutôt que pardon, intertexte et métathéâtre sont ainsi donnés *a priori* comme cadres de la pièce de Beckett. Schubert[18] enveloppe le tout de son quatuor à cordes en ré mineur[19].

Quel que soit le décor donné, les camps sont en perspective, hors champ, point focal vers lequel tout converge. Les rails en sont les lignes de force et de fuite[20] tangentes qui tendent vers l'horizon et se croisent hors cadre. Cependant, l'enchâssement du titre de la pièce d'Ariel Dorfman (*La Jeune fille et la Mort*) permet à un autre niveau, fruit de l'intertexte artistique, de s'interposer *a posteriori* : marqueur d'une époque de réflexion et de réaction à l'événementiel historique, plan de coupe vertical qui accroît la profondeur du 3D, le nouveau référentiel fait reculer, *de facto,* l'arrière plan (ici les camps), projeté encore plus loin[21]. De façon similaire, allusion inversée en excuse théâtrale finale, écho transversal, « La Mort et la jeune fille » (p.73) se portraiture dans maintes têtes, sous la brosse d'Egon Schiele (1915). Mais n'a-t-on point déjà, en surimpression, les toiles et châssis de Hans Baldung Grien (1517), Edvard Munch (1899) et Marianne Stokes (1900) qui s'encartent comme des filtres ? À la manière des classiques, la pièce à cadre enserre, entre ses didascalies prologue et épilogue, la guerre, l'effroi et la mort.

Vecteurs graphiques[22], les rails gravent les œuvres et les mémoires de leurs sillons profonds. Ils quittent le champ de vision des protagonistes et se perdent, sur la ligne d'horizon, dans l'infini de l'inconnu. Dans *La Pluie* de Keene, ils zèbrent la conscience d'Hanna, scarifient son champ stérile, dépositaire de signes. Ces graffitis à l'antique, sortes d'épigraphes épitaphes, s'inscrivent et s'impriment à même le sol foulé par les pieds des errants, nombreux et anonymes, ordonnés en longues files, que l'on embarque pour nulle part, de l'autre côté des limites visuelles et intellectuelles de la vieille femme :

It was just a field not a station you mustn't imagine it was a station there was nothing there just a field an ordinary field with nothing in it nothing growing in it just after a while these paths the people wore in the earth all those hundreds and hundreds and hundreds of people walking across the field just the worn paths they left like dried out rivers all leading to the train and then nothing of course nothing after that nothing on the other side of the tracks nothing

Les didascalies internes au récit[23] de l'énonciatrice unique, semblent répondre aux didascalies externes beckettiennes ; transparaissent leurs afférents inter et méta-discursifs : le domaine situationnel d'Hanna, réverbère une image-écho analogue au *locus* de la pauvresse que madame Rooney plaint au moment où elle dépasse « *une maison en bordure de la route* » : « Pauvre femme ! Toute seule dans cette vieille baraque en ruine. » (p.8)

Pour le destinataire (spectateur/auditeur) de chacune des trois pièces, l'endroit du décor est matériellement défini *a priori*. Rebecca se trouve à l'intérieur d'une maison qui donne sur un jardin d'agrément, Mrs Rooney se rend à la gare à pied et en voiture et Hanna vit dans la cour d'un logis encombré par des objets divers, laissés en dépôt, qui ne cessent de proliférer. Champ et scène-cadre semblent délimités dans l'espace dans les trois cas ; de même, soit de façon matérielle, soit de façon mémorielle, la présence ambivalente d'une gare localise et agrandit le décor, suggérant un hors-cadre (ob-scène). Bien qu'invisible, ce hors-champ occupe et hante tous les esprits. Les discours l'animent de leur hypotypose. Le verbe découvre l'imperceptible quand la technique n'aide pas à le faire.

Intertextualité et jeux écraniques

Au plan matériel, au théâtre, le tulle peut voiler et dévoiler (révéler) grâce aux bains de pied. Éclairé de manière directe, le tulle fait écran opaque au travers duquel l'œil ne peut saisir ce qui se trouve ou se cache derrière. À contre-jour, il disparaît à la vue et ouvre un champ de vision autre où le dissimulé et le tu s'exposent[24]. Effet d'optique à la clé, le textile et son complice luminescent jouent les éléments de décors prestidigitateurs, escamoteurs et truqueurs comme dans les anciennes fantasmagories[25]. Écran aux vertus illusionnistes, la trame aérée du tulle masque, recèle, divulgue, dévoile et par là-même, dénonce parfois.

Harold Pinter, homme et technicien de théâtre s'il en est, a recours à des effets similaires dans *Ashes to Ashes*[26]. Rebecca raconte des souvenirs apparemment insignifiants à son ami-amant Devlin : un jour, seule, elle regarde par la fenêtre[27], face à la baie vitrée qui donne sur le jardin de sa maison du Dorset. Le chambranle de la fenêtre enchâsse et encadre un tableau végétal somme toute ordinaire mais plaisant[28]. Tenture de fond, florale et décorative, le panorama bloque pour elle la perspective comme un cyclorama délimite le

hors (ob)-scène. Objet d'une métamorphose mentale incontrôlable, la toile devient écranique, s'anime en tableau-vivant et reçoit les détails d'une projection fantas-mée. Elle se peuple de gens qui se ruent vers la mer, sous les rayons que darde le soleil, véritable projecteur/poursuite de théâtre : il fait beau et chaud, dit-elle. Son regard se heurte maintenant aux arbres du bois que cette foule disciplinée processionaire traverse pour rejoindre la plage[29]. Les images en mouvement sont clichés filmiques mémoriels et commémoratifs : leurs détails révèlent maintes incongruités, anachronismes, incohé-rences et incompatibilités. Rebecca déduit qu'ils ont froid : ils portent des manteaux et des sacs. Le paysage devient pittoresque et sublime et, comme des lemmings, tous ces gens vont en masse s'abîmer dans les flots[30] : leurs baluchons grossissent la mer. Ses vagues transportent les bagages plus légers sur leurs crêtes et sur leurs eaux renflées par les morts :

> Oh yes, there's something I've forgotten to tell you. It was funny. I looked out of the garden window, out of the window into the garden, in the middle of summer, in that house in Dorset, do you remember ? Oh no, you weren't there. No. I was all by myself. I was alone. I was looking out of the window and I saw a whole crowd of people walking through the woods, on their way to the sea, in the direction of the sea. They seemed to be very cold, they were wearing coats, although it was such a beautiful day. A beautiful, warm, Dorset day. They were carrying bags. There were... guides...ushering them, guiding them along. [...] And I saw all these people walk into the sea. The tide covered them slowly. Their bags bobbed about in the waves.

Si ce « pageant » discursif et mental était reproduit dans une mise en scène (hyper)réaliste[31], il augmenterait, repousserait et remplirait l'arrière scène d'un espace de vie et de mort. Il agrandirait ainsi la perspective et le champ en 3D : en frontal, au premier plan le salon, le mur du fond est percé d'une fenêtre donnant sur le jardin. Derrière celui-ci, soit en superposition soit dans le prolongement, la ruée vers la mer et la mort. Fruit d'un stimulus initié par Devlin et de la complexité de l'activité cérébrale humaine, la séquence muette remplit le champ de vision de Rebecca. Rudolf Arnheim décrit ainsi le processus :

> Les images que renferme la mémoire servent à identifier, à interpréter la perception. Il n'y a pas de frontière bien délimitée entre une image purement perceptive (si tant est qu'il en existe) et une image complétée par la mémoire ou fabriquée de toute pièce à partir des résidus mémoriels sans jamais avoir été directement perçue.[32] [...] Le genre d'« image mentale » dont a besoin l'esprit pensant n'est vraisemblablement pas la réplique intégrale, colorée et fidèle de quelque scène visible. Mais la mémoire peut extraire les choses de leur contexte et les présenter à l'état isolé.[33]

Ici, motif et mobile font question : « what does the image re-present, what does it cover over or withhold from me ? » demande Claire Colebrook. dans son ouvrage sur Deleuze[34] :

> If the Lacanian theory of the image were true then we would have to accept that the eye's relation to the image is always one of signification, subjection and subordination [...] To accept this scenario of signification would be to read cinema as a fantasy frame, as a staging of the trauma that situates 'us' within a logic that is radically other, and that necessarily posits a 'not-all' or 'beyond' outside the frame of images.[35] [...] In the case of film theory what Deleuze, as an empiricist, objects to is the assumption of a system which is then seen to be taken up by the cinematic apparatus, such that the visual field would always be haunted by an absent other that is its cause. That is, the screen would be a frame through which we relive the trauma that installed us as subjects subjected to a fantasy of an Other who holds the cause and secret of our desire.[36]

Pinter utilise, (se) joue de l'hypotypose. Homme de cinéma, il entraîne son héroïne (Rebecca) dotée désormais d'une double fonction paradoxale de spectatrice-réalisatrice, dans une expérience éprouvante dont il réitère le schéma. Voix narrative toute sénéquienne, elle se souvient être allée au cinéma. Dans la salle obscure —*Camera obscura*[37]— évidemment hors scène puisque remémorée, ou peut-être même inventée, elle regarde une comédie. Dans la chambre noire se crée l'illusion selon des processus optiques d'inversion et d'intrusion du dehors dans le dedans[38]. Intempestives, les images hors champ, hors temps et hors espace clos s'invitent aux sens d'une Rebecca bouleversée transie de peur. Les spectateurs des premières fantasmagories[39] ne l'étaient pas moins ! La métamorphose s'empare de tous y compris de son voisin qui, assis devant elle, semble figé :

> But there was a man sitting in front of me, to my right. He was absolutely still throughout the film. He never moved, he was rigid, like a body with rigor mortis, he never laughed once, he just sat like a corpse. I moved far away from him, I moved as far away from him as I possibly could (p.424).

Le film était comique : dans la salle, on riait. Elle est restée de marbre tout comme son voisin. Le résumé diégétique qu'elle fait à Devlin le laisse perplexe : l'histoire n'a pas l'air bien drôle. La prise de distance de Rebecca est faussée par la présence d'un autre, véritable allégorie mortuaire qui s'est interposée entre l'héroïne de Pinter et l'écran : comment l'identification et la catharsis pourraient-elles avoir lieu ? Décalée dans sa psyché et sur son siège (sur la gauche nous dit-elle), sa vision n'est plus qu'anamorphique. Mais son regard est digne d'un médecin légiste qui évalue le moment de la mort grâce à la « rigor mortis » (de 3

à 72 heures selon les experts). La chambre noire s'est muée en chambre de mort. Référentiel dans une pièce qui mêle les arts, y compris les chansons pop., « rigor mortis » rappelle aussi à la mémoire le tube de « A Split Second » de 1991. Les plans de coupe se superposent selon un dispositf similaire au schéma d'Albrecht Dürer (1525, conseils sur comment mesurer et travailler la perspective). La chambre noire et les tulles ne sont opérationnels et efficaces qu'en association avec la lumière complémentaire et complice. Pinter est très précis sur ses jeux et ses vagues d'intensité croissante et décroissante dans les didascalies :

> The room darkens during the course of the play. The lamplight intensifies. By the end of the play the room and the garden beyond are only dimly defined.The lamplight has become very bright but does not illumine the room.[40]

Le topos est théâtre d'ombres : elles défilent furtivement, en un « pageant » scénographié macabre et virtuel[41]. N'est-il pas projection du mental sur lui-même ? L'énonciateur conceptualise en « cerveau clos » le tableau-vivant du mystère qui prend vie en images-mouvement et en images-souvenir cérébrales et s'extériorise verbalement. Par le biais d'une hypotypose biaisée, la linguistique s'empare du profond et de la meurtrissure, les exprime et les donne à autrui[42]. Le processus s'organise autour de l'impression et de l'expression produites par un révélateur.

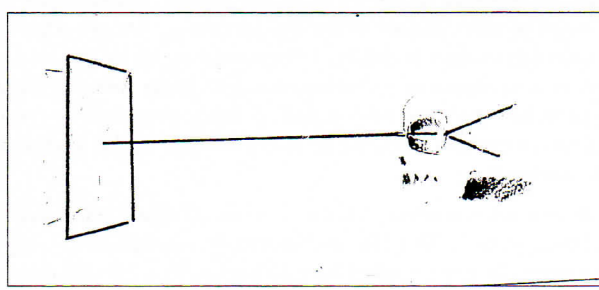


Fig. 1[43]

Intertextualité : vanité et réflexions

Les héroïnes des pièces du corpus ici étudié verbalisent leur production /reproduction d'images et d'images-souvenir qui, comparées, sont analogues. Pour Deleuze[44], figures indirectes de la pensée, ces images sont construites ou inférées à partir d'images-mouvement dynamiques et le cinéma est leur « agencement machinique ». Leur coupe est mobile et la perpective, temporelle, car la mémoire que la matière ne saurait expliquer, est elle-même durée.

Ainsi, si l'on s'inscrit dans la double problématique de l'enfermement mental[45] dont souffrent Maddy, Rebecca et Hanna, et du dépassement du simple processus action/réaction, l'on doit revoir le concept même de scène et de décor et les replacer au sein d'une réécriture du « théâtre » dans le théâtre ou de l'enchâssement spe(cta)culaire. Le cerveau y est donné comme l'écart entre le mouvement perçu et le mouvement rendu, entre l'action subie et l'action exécutée ; il est donc décalage et retard ; cette thématique est récurrente et obsessionnelle dans le corpus analysé où, comme dans les théories deleuzienne et bergsonienne, le cerveau est intervalle partiellement occupé par l'affect. Rempli par le souvenir, il en est le procès d'actualisation en images-souvenir, car il est matière, image et processus, et non boîte à images. Ainsi semblent explicitées et élucidées les anomalies liées à l'espace et au temps dans les trois drames. L'esprit est mémoire. Dans le processus de réactualisation permanente qui l'occupe, systématique-ment, un nouveau présent en reproduit et en représente un ancien. Comparables aux phénomènes paramnésiques cités par les deux philosophes, les situations engendrées dans les trois pièces génèrent le mécanisme : « Pour reprendre les termes de Kurt Lewin, la mémoire est un médium beaucoup plus fluide que la perception, car les souvenirs sont plus éloignés des contrôles de la réalité. »[46] Dans *All that Fall*, Mrs Rooney est spectatrice d'elle-même[47]. Parfois statique mais toujours soumise, elle commente son apparente absence mentale du vécu qui l'entoure. Respectivement, dans *Ashes to Ashes* et *The Rain*, Rebecca et Hanna s'approprient le même processus de façon ambiguë et détournée :

> Bergson nous propose quelque chose d'absolument simple et il va de soi qu'il pensait à la paramnésie dès le début de sa conception du dédoublement du présent. Supposez qu'à la suite d'un raté de la vie, il y a une défaillance de l'élan vital. L'élan vital c'est donc ce qui nous entraîne sur la ligne d'action et ce qui nous fait refouler ce qui ne nous est pas utile. Ce qui nous est utile c'est les souvenirs par rapport à des présents actuels. Mais le souvenir par rapport au présent qu'il a été, le passé par rapport au présent qu'il a été, ça ne nous est pas utile. Qu'en faire ? Le présent est là, ça suffit déjà, et si on nous en flanque deux ! Supposez qu'il y a un raté du méca-nisme d'adaptation à la vie, voilà que va se faire le paradoxe suivant : puisqu'il y a contemporanéité ou dédouble-ment du passé et du présent qu'il a été, supposez certains cas où, au lieu de percevoir mon présent, je perçoive le passé qu'il est déjà, puisqu'il y a contemporanéité du passé et du présent. Voilà que je me mets non pas à percevoir la scène comme présente, mais je me mets à la percevoir comme passée. Je perçois l'actuel présent comme passé, et non pas par rapport à un nouveau présent, je perçois l'actuel présent comme passé en soi.[48]

Bergson dit : « refouler ce qui ne nous est pas utile » et nous pourrions ajouter, ce qui nous est insupportable et que nous dénions. Dans *Ashes to Ashes*, l'itération des gestes de l'homme (tortionnaire et/ou amoureux) débusque, exhume l'enfoui, lui donne vie et jeu au sein des didascalies internes et externes. Dans *The Rain*, le processus du retour et de la répétition en boucle investit le catalogue à la Prévert des legs et des généreux donateurs. Ainsi mis en abyme, le décor de la tragédie traumatique est imagerie mentale donnée à entendre ; l'endroit du décor ne serait-il pas *de facto* le palimpseste de l'envers ? En séries fantasmées, virtuelles ou réelles, les clichés réalistes émergent de la chambre noire. Images-souvenir, ils sont mémoire vive mais souffrent parfois d'amnésie ; Baudelaire et Hugo ne pensaient-ils pas l'oubli palimpseste, lui aussi ? Exhumer ce qui peut encore l'être, le métamorphoser et lui rendre hommage : voilà la boucle bouclée, réflexive à souhait[49]. Prisonnières de visions cauchemardesques, Rebecca, Hanna et Maddy (porteuses de déraison) construisent à leur insu, une imagerie usurpatrice qui s'approprie parfois le décor de leur drame. Expliquant un phénomène similaire, dans *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, Jean Clair [50] écrit à propos des *Prisons* de Piranese[51] :

> Nodier soutenait que les Prisons étaient les reflets diurnes de cauchemars obsessionnels d'incarcération, d'isolation et de répression. Il soupçonnait Piranese d'avoir intentionnellement construit son architecture à la ressemblance des labyrinthes cauchemardesques où en rêve il s'était trouvé enfermé.

Notes :

[1] Voir : <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=329>.

[2] Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Belin Lettres Sup, 1996, p. 15-16.

[3] *Ibid*, p. 16-17.

[4] « Visual Culture is inherently multi-disciplinary; its roots are in art, architecture, film and media studies, and in literary theory » : H. Culik and N. Rombes dans Paul Jay, « Picture This: Literary Theory and the Study of Visual Culture. An address at La Sapienza, Rome, March 2000 »,<http://home.comcast.net/~jay.paul/jay.htm>.

[5] Dans *Croquemitaine* (*Bogeyman*) et *La Pluie* (*The Rain*) de D. Keene, mise en scène Thierry Bordereau (*Locus Solus*) théâtre L'Elysée Lyon, la frontalité était rompue par un long écran rectangulaire et horizontal, en carton ondulé, disposé à l'oblique selon la diagonale, côté jardin.

Les numéros de scène, lieux et didascalies y étaient projetés. Le spectateur était ainsi informé que dans *La Pluie*, la jeune actrice portant des vêtements modernes jouait la vieille Hanna, rare indication externe dans la pièce.

[6] P. Jay, site.

[7] Ibid.

[8] « The Idea of Imagery », W.J.T. Mitchell, *Iconology*, The University of Chicago Press, 1987 (1986), p. 5. et *Ibid*, « This is the strategy of the Platonic tradition, which distinguishes the *eidos* from the *eidolon* by conceiving of the former as a "suprasensible reality" of "forms, types, or species," the latter as a sensible impression that provides a mere "likeness" (*eikon*) or "semblance" (*phantasma*) of the *eidos*. ».

[9] *All that Fall*, pièce radiophonique de Beckett.

[10]Parmi eux, Theodor Wiesengrund-Adorno, Charlotte Delbo…

a) * Écrivain, esthéticien et compositeur musicien, Adorno avait, selon l'expression consacrée « plusieurs cordes à son arc ». L'artiste Jacques Paris déclare : « Adorno parle de citation originelle, non pas citation venant d'autres oeuvres, mais qui ont l'autorité du langage musical, venu du fond et qui s'impose. Tout Schubert est contenu dans cette pensée précoce chez lui, que le temps sera étroit, que la mort sera délivrance et renaissance, espace d'accomplissement et d'errance dans un néant glacé (voir son voyage d'hiver 1817). Cela ne va pas sans angoisse. "La Jeune fille et la mort ", Lied écrit en 1817 sur un poème de Mattias Claudius, repris en 1824-25 pour le Quatuor en ré mineur : "Laisse-moi spectre terrible, /je suis encore si jeune / va, et ne me prends pas..." Peindre sur la musique de Schubert, c'est expérimenter avec le plus de fulgurance possible quelque chose qui fut réveillé par une blessure profonde (la mort d'une jeune femme). Cette fulgurance est la condition de la forme aboutie, dégagée de tout pathos particulier. Ce polyptique en cinq partie, correspondant aux cinq variations de l'andante con moto, reprenant la mélodie du Lied, est comme le Quatuor de Schubert, statique, violent portant ce sous-titre "Papillon-montagne", antinomie nécessaire et traduction picturale qui, me semble-t-il, est en résonance avec la musique de Schubert. Dans le célèbre et court récit intitulé "mon rêve", en 1822 Schubert mêle onirisme et éléments biographiques. /…/ Schubert éprouve le désir de s'approcher et se trouve par miracle dans le groupe d'où s'élevait un chant merveilleux. Alors il ressentit une béatitude éternelle comme concentrée en un instant, réconciliation de l'amour et de la mort. » Site : <http://paris.jacques05.free.fr/2004/Picomtal/papillon.htm>.

* «Ecrire un poème après Auschwitz est barbare : on cite souvent cet aphorisme. Adorno signifie de manière brutale qu'après la catastrophe, il n'est plus possible d'aller chercher l'oubli dans de fausses consolations lyriques. L'art, écrit-il a toujours été et demeure une force de protestation de l'humain contre la pression des institutions qui représentent la domination autoritaire. La sphère esthétique est aussi nécessairement politique. L'art dont le monde ne peut se passer, doit désormais faire écho à l'horreur extrême ; c'est le cas de la poésie de Paul Celan dont Adorno dit qu'elle était imprégnée de la honte de l'art devant la souffrance qui échappe autant à la sublimation qu'à l'expérience. C'est aussi le cas de Schoenberg, notamment dans son œuvre vocale *Un survivant de Varsovie*, à propos de laquelle Adorno écrit : Le noyau expressif de Schoenberg, l'angoisse, s'identifie à l'angoisse associée aux mille morts des hommes dans un régime totalitaire. » Adorno et Charlotte Delbo (la «vociférâtrice d'Auschwitz») pensent très difficile d'évoquer, de verbaliser et de représenter la barbarie. Pour Adorno et son travail sur Schubert : <http//www.crassh.cam.ac.uk/events/2002-3/adorno.html>, <http://www.chez.com/patder/pal-adorno.htm>. Sur C. Delbo, Claude Schumacher : <http://www.sens-public.org/spip.php?article317> et Hanna SCOLNICOV : «*Ashes to Ashes* :

Pinter's Holocaust Play » dans Geneviève CHEVALLIER *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, CYCNOS, Presses Universitaires Nice Sophia Antipolis, 2001, vol 18, N°1, p.15.

[11] S BECKETT : *All that Fall. (Tous ceux qui tombent*, Ed. de minuit, Paris, 1957).
- D KEENE : *The Rain*, aimablement fourni par Séverine Magois, sa traductrice et agent.
- H PINTER : *Ashes to Ashes* dans *Plays*, Faber and Faber, Londres, 2005, vol 4, pages 388-433.

[12] Pär Lagerkvist, prix Nobel de littérature, 1951 : *Evening Land* traduit par W. H. Auden et Leif Sjöberg (New York : Wayne State University Press, 1975).

[13] Sublime : mélange de beauté, de grandeur et de terreur difficile, à définir que les académiciens de la Royal Academy of Arts ont travaillé et commenté surtout au XVIIIème siècle. Edward LUCIE-SMITH, *Art Terms*, Thames and Hudson, 2000 (1988) : « Essentially all those who tried to characterize it connected it with ideas of limitlessness, extraordinariness, grandeur and sometimes terror ». *Ibid* : Sir Joshua Reynolds, *Discourse*, 1700 : « The sublime in painting, as in poetry, so overpowers and takes possession of the whole mind that no room is left for attention to minute criticism ». *Ibid* : Pittoresque (« picturesque ») : « The principle, originating in the 18th c., of arranging architectural elements, the parts of a pictorial or sculptural composition, or a garden design, in a pleasingly irregular way [...]. It was Uvedale Price's *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful* (1794), which first established the use of the term. »

[14] Dans une variation plus élaborée que les simple rideau et tapisserie de fond, les architectes Vitruvius et Serlio ont pensé des décors types peints en relation avec trois genres dramatiques représentés au théâtre : « The sets intended for comedy and tragedy show houses on each side of a street, painted on wings and cloth » (Phyllis HARTNOLL, *A Concise History of the Theatre*, Tames & Hudson, 1980 (1968).

[15] Le cyclorama cache le fond et les côtés de la scène. Cousus horizontalement, les lés de toile donnent une tension régulière,évitent les plis ; ombres et reflets sont induits. Voir *Theatre Words*, Nordic Theatre Union, entré, Suède, 1980 (1975).

[16] G DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p.51 : « Une fuite est une espèce de délire. Délirer, c'est exactement sortir du sillon comme « déconner » etc.. Il y a quelque chose de démoniaque, ou de démonique, dans une ligne de fuite. »

[17] Raoul Dufy (1877-1953) ; Pierre Bonnard (1867-1947).

[18] Site : <http://www.musicologie.org/Biographies/schubert.html>.

[19] Quatuor à cordes N°14 de Franz Schubert, mars 1824 dont l'andante est extrait du lied portant le même titre (1817).

[20] Voir aussi G DELEUZE et C PARNET, *Dialogues*, p. 52 « Il y a toujours de la trahison dans une ligne de fuite. Pas tricher à la manière d'un homme d'ordre qui ménage son avenir, mais trahir à la façon d'un homme simple qui n'a plus de passé ni de futur. »

[21] Malgré le recul, le souvenir reste intact : « les objets rétrécissent au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de l'observateur et conservent néanmoins les mêmes dimensions à ses yeux ; », Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, Flammarion, 1976, p. 304.

[22] « Individus ou groupes, nous sommes faits de lignes, et ces lignes sont de nature très diverse. », G. DELEUZE et C. PARNET, *Dialogues*, p.151.

[23] *La Pluie* de D. Keene puise dans des schèmes-sources que l'on croit reconnaître : « En faisant de la mémoire le partenaire essentiel d'un personnage solitaire, Beckett commence par user de subterfuges pour conserver un semblant de dialogisme et à recourir à des interlocuteurs factices, des personnalités dédoublées, des mises en voix de mémoires plurielles pour maquiller le passage du dialogue au soliloque, et enfin au récit faussement plurivoque. Ce retour à la forme d'expression naturelle de la mémoire —le récit— est jalonné de subtiles mutations qui

bousculent les pratiques théâtrales traditionnelles. » Françoise VRECK, « Mémoire et ingéniosité dramaturgique » dans *Coup de théâtre, Mémoires,* N°8, RADAC, 1988, page 31.

[24] « Deleuze's concept of 'life' makes connections among the brain, images, memory and the productions of art, science and philosophy. » Claire COLEBROOK, *Deleuze*, Continuum, London, 2006, p. 29.

[25] <http:www.precinemahistory.net/1650.htm>. Munies de lentilles simples (images inversées) ou doubles, les « lanternes magiques » produisaient des spectacles horrifiants et divertissants. Les procédés techniques sont explicités dans *Illustration from Oculus* (1619), Christopher Scheiner (1575-1650), dans *Skeleton Fantoscope* (créé en 1797 au monastère des Capucins, place Vendôme à Paris) d'Etienne Gaspard Robert(son) et <http://www.ina.fr/inatheque/activites/college/pdf >.

[26] Productions internationales et documents iconographiques : <http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml>.

[27] L'autoportrait de Rebecca se (re)voyant et se racontant regarder par la fenêtre est mis en abyme. Selon Jérôme Chazeix « une citation de soi (y) est à l'œuvre, mais ce soi s'abyme dans le portrait en devenant autre. », « L'Abyme de soi : "l'autoportrait "» dans *Le Portrait en abyme*, Jacquie Barral (Ed.), Aléas, 2001, p. 67.

[28] Louis Marin, *Détruire la peinture*, Champs Flammarion, 1997, p. 60. [la dé(négation)] : « L'écran représentatif est une fenêtre à travers laquelle le spectateur-l'homme contemple la scène représentée sur le tableau *comme* s'il voyait la scène réelle du monde. ».

[29] Hans SAHL, *Survivre est un métier (Memoiren eines Moralisten, das Exil im Exil*), Austral, 1995, p.311. : « Je quitte lentement le monde / et entre dans un paysage au-delà de tout lointain,/ et ce que je fus, suis et suis encore / m'accompagne sans hâte ni impatience, / comme si je n'avais jamais existé, ou si peu. »

[30] « Waves are vibrations, shifting borderlines inscribed on the plane of consistency as so many abstractions. The abstract machine of the waves. […] Each advances like a wave, but on the plane of consistency they are a single abstract wave whose vibration propagates following a line of flight or deterritorialization traversing the entire plane », G DELEUZE et F GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, Continuum, Londres, 2004, p. 278.

[31] Croquis scénographique, Gomez, « Ceneri alle ceneri (*Ashes to Ashes*) RAI TV (Italy) 1998 », <http//www.haroldpinter.org/directing/directing_ashes.shtml>.

[32] Rudolf Arnheim : *La Pensée visuelle*, Champs Flammarion, 1976, p.91.

[33] *Ibid*, p. 111.

[34] C. COLEBROOK : *Deleuze*, p. 43.

[35] Joan COPJEC, *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*, Cambridge, MA : MIT Press, 1994 : référence bibliographique dans C. COLEBROOK : *Deleuze*, p. 43.

[36] C. COLEBROOK : *Deleuze*, p. 43.

[37] *Camera obscura* (chambre noire), (http://analysefilmique.free.fr/prehisto/camera.php): (voir les travaux de Jérôme Cardan 1540). Cette invention a donné naissance, quelques siècles plus tard à l'appareil photographique, l'écran étant remplacé par une pellicule. Un trou suffisamment petit permet que chacun des « points » qui constituent l'objet soit projeté sur un seul « point » du film : un seul rayon lumineux partant d'un point donné de l'objet atteint l'écran. Si le trou est trop gros, l'image est floue ; l'image n'est nette qu'à une certaine distance. Grâce à une des propriétés de la lumière, l'image est à l'envers bien qu'il n'y ait pas de lentille convergeante.

[38] Voir Nicéphore Nièpce et ses instruments (1816), Reinerus Gemma-Frisius (1544), Athanasius Kircher (1646), Gaspar Schott « image from outside », *Magia Universalis* (1657), John Hinton

(1752), le mégascope de A Guillemin (1770) :
<http://www.acmi.net.au/AIC/CAMERA_OBSCURA.html>.
[39] Giovanni Battista Della Porta (1538-1615), spécialiste de spectacles fantasmagoriques :
<http://www.precinemahistory.net/1400.htm>.
« Translated through the work of Zielinski, Della Porta begins his XVII Book of the "Magiae Naturalis" with the study of mirrors by saying "It is also possible, using flat mirrors, to see things that are happening in far-off places . . ." (Ch.2, paragraph 4). Chapter VI provides us with his 'Obscurum Cubiculum' or camera obscura, where he tells us "how hunting scenes and battles and other kinds of hocus pocus can be made and performed in a room. Guest performances, battle fields, games, or what you will, so clear, distinct, and pretty to see as though it were taking place before your very eyes,". Porta explains, "For the image is let into the eye through the eyeball just as here through the window". »
« In keeping with the true showmen of this century, Porta continues to describe [...] "Namely, opposite to the room where you desire to see this, there must be a large, level space that the sun can shine down upon, where can be placed all manner of trees, forests, rivers, or mountains as well as animals, and these can be real or artificial, of wood or other material... There can be stags, wild boars, rhinoceroses, elephants, lions and other animals, whatever one wants to be seen; they can slowly creep out of their corners into the space, and then the hunter can appear and stage a hunt . . ." (These quotes (trans. from Latin) taken directly from the work of Siegfried Zielinski, Media Archaeology, Cologne, Germany). »
[40] « illumine » renvoie à la luminosité et à l'esprit.
[41] Jean-Marc Cérino : *À des amis qui nous ont manqué*, Cahiers intempestifs, Saint-Etienne, 2000.
[42] Danièle Berton : « D/écrire le trop plein et le trop vide dans *The Rain* de D Keene » *Coup de théâtre* N°20, RADAC, 2005, p.55.
[43] Jacquie BARRAL et Danièle BERTON-CHARRIÈRE : ébauche à valeur illustrative.
[44] <http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/philo/Bergson.htm>; G. Deleuze (cours sur *Matière et Mémoire* de Bergson) <http://www.webdeleuze.com> et C. COLEBROOK : *Deleuze*.
[45] « Vieille peau qui pète, vieux crâne qui éclate ! Ah partir en atomes, en atomes ! » Beckett p. 20.
[46] Rudolph Arnheim, *La Pensée visuelle*, Champs, Flammarion, Paris, 1976, p. 91.
[47] Agir/se regarder agir : <http://www.webdeleuze.com>.
[48] Ibid.
[49] Danièle Berton-Charrière : : « De la réécriture palimpseste : de la réécriture de l'h/Histoire, texte et contexte » dans *Création théâtrale*, EsTRADes-CIEREC, Saint-Etienne, PUSE, 2007, p.195.
[50] Jean Clair *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, Paris, Gallimard, 1993, p. 286.
[51] Piranèse, *Prisons*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 2001.

Sarah Kane, la dernière romantique ?

Agathe Torti-Alcayaga, MCF Université Paris13

En 1995, le Gate Theatre de Londres offrit à Sarah Kane d'écrire sa propre version d'une pièce classique. Son choix se porta sur la *Phèdre* de Sénèque. Trois ans plus tard (alors qu'elle avait progressé dans son art, puisqu'elle avait écrit encore deux pièces, et était en train d'en écrire une troisième) elle expliquait au metteur en scène et traducteur Nils Tabert que le personnage d'Hippolyte avait été crucial dans sa décision, car :

> Je voulais écrire sur une attitude dans la vie ... Hippolyte m'a été sympathique dès le début parce qu'il est absolu et qu'il est impitoyablement direct, à chaque seconde, peu importe face à qui il est placé, et peu importe les conséquences que cela entraîne pour lui et pour les autres. Dans tout ce qu'il dit, il s'exprime de façon claire, et l'on ne peut pas se méprendre sur ce qu'il dit. Et je crois que je poursuis le même but - je voudrais m'exprimer de manière claire et qu'on ne se méprenne pas sur ce que je dis ... Dans Blasted, Cate est honnête de la même façon. ... Et c'est exactement la même chose avec Phèdre. ... L'honnêteté prend chez elle le pas sur tout le reste et elle serait prête à mourir pour ça. Il est probable que d'une manière ou d'une autre tous mes personnages soient romantiques, et cela sans retenue. Je crois que le nihilisme est la forme extrême du romantisme. ... J'ai bien peur d'être une romantique sans espoir dans la tradition de Keats et de Wilfred Owen.[1]

"L'honnêteté" sans compromis constituerait donc pour Sarah Kane un trait "romantique", dont l'aboutissement serait "le nihilisme". Cette affirmation inattendue est susceptible d'apporter un éclairage intéressant sur le développement de cette œuvre frappée du sceau du paradoxe, œuvre d'une brièveté et d'une fulgurance météoriques, faisant montre à la fois d'un foisonnement baroque et d'une épure classique, œuvre intensément personnelle et cependant absolument enracinée dans le monde contemporain.

On a commencé par exécrer les pièces de Sarah Kane - de la même manière qu'on a exécré celles de Victor Hugo, et la violence de la polémique autour de *Blasted* a quelque chose de comparable avec celle déclenchée par la première *d'Hernani* en 1830. Comme à Victor Hugo, ce que l'on a reproché à Sarah Kane est la liberté formelle de ses créations - et en particulier leur crudité dans la représentation de la violence et de la destruction. Ses deux dernières pièces, *Crave* et *4.48 Psychosis*, ainsi que sa propre fin tragique, ont retourné

l'opinion critique et rendue son œuvre acceptable comme l'expression extrêmement touchante d'une névrose personnelle caractérisée par l'hypersensibilité, la perte de l'envie de vivre, et la dislocation du sentiment de l'existence. A cette lumière, on pourrait donc conclure que le "romantisme" dont Sarah Kane se targue se tiendrait dans "l'honnêteté", dans la précision, avec laquelle elle décrit cette expérience psychologique intime. C'est en partie vrai - et l'on sait que le mouvement romantique, en Grande-Bretagne comme en France, tant dans le domaine du théâtre que dans celui de la poésie, a fait valoir la légitimité de la sensibilité, de la subjectivité, et de l'observation du sentiment intérieur. Il peut donc être tentant de réduire l'œuvre qui nous intéresse à l'expression d'une lucidité tournée sur soi.[2]

Il ne semble toutefois pas possible de valider entièrement cette proposition. L'œuvre de Sarah Kane ne se résume pas plus à l'expression d'une condition névrotique étroitement personnelle que l'œuvre des romantiques ne fut hermétiquement refermée sur les mouvements intestins de leur âme. "L'honnêteté" du discours de Sarah Kane, transcende la dimension individuelle pour toucher le spectateur sur un plan plus profond que celui de la simple compassion. Ces pièces nous émeuvent et nous concernent avec autant d'urgence parce que l'expérience privée que leur auteur y donne à voir constitue simultanément un miroir présentant sans fard le reflet du monde qui est le nôtre. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans la première mise en scène de *4.48 Psychosis*, en 2000, au Royal Court de Londres, le fond du plateau était occupé par un miroir placé en biais, et permettant aux spectateurs non seulement de voir l'arrière de la scène, mais également d'y apercevoir en partie leur propre reflet. Devant nous Sarah Kane laisse affluer la brutalité de notre époque, qu'elle décrit jusqu'à son terme, sur la scène de son théâtre intime. Son œuvre, en un mot, présente une perméabilité entre l'intérieur et l'extérieur hors du commun.

Cette perméabilité est manifeste à un niveau de plus en plus profond dans chacune des pièces. On la trouve déjà sur le plan structurel dans la première de celles-ci : *Blasted*. En effet, le caractère intime du thème évoqué - le déséquilibre de la relation amoureuse entre homme et une femme, s'achevant sur le viol et "l'anéantissement" de cette dernière - trouve son relais et son aboutissement dans la deuxième partie de la pièce, lorsque la guerre non plus amoureuse, mais civile s'y introduit sous la forme du Soldat, d'abord, puis sous celle de l'obus qui "anéantit" la chambre d'hôtel. Pour Sarah Kane, la violence privée est le germe de la violence collective : *One is the seed and the other is the tree. I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peacetime civilisation.*[3]

Une telle fluidité entre sphère privée et sphère publique, structurelle dans *Blasted* infiltre encore davantage la texture de l'œuvre dans les deux pièces

suivantes, puisqu'elle s'y exprime sous la forme d'un personnage placé en fonction d'interface entre les deux. Dans *Phaedra's Love*, Hippolyte, passant son temps à engloutir mécaniquement des aliments industriels devant la télévision allumée en permanence, à faire joujou avec des gadgets électroniques, et à se vider de ses pulsions sexuelles sans plaisir, avec n'importe qui et n'importe comment, est l'incarnation de notre culture d'affluence, de consommation et de passivité ; dans *Cleansed*, Tinker fait un avec la face institutionnelle - à la fois utilitaire, impitoyable et cynique - du monde : l'institution dont il est le gardien tient à la fois du camp de concentration, de l'université et de l'hôpital psychiatrique - lieux socialement identifiables.

Dans les deux dernières pièces, enfin, on ne trouve plus trace de structure, d'interface, de frontières, de limites, de bornes qui permettraient de parler de "fluidité entre", de "porosité entre", de "va et vient entre" deux plans en correspondance, mais qui seraient encore quelque peu distincts. L'espace, le temps, la corporalité, les repères entre activité psychique et réalité événementielle s'effacent inéluctablement. Le monde n'existe plus que par sa résonance à l'intérieur d'une subjectivité. C'est ce qu'évoque, par exemple, dans *Crave*, l'image de la route qui à la fois "entre et sort de la ville". Sur cet axe d'interpénétration symbolique se trouve immobilisée une automobile - premier cercle de l'espace intime - dans laquelle se déroule l'acte d'investissement total d'une petit fille par son grand-père lorsqu'elle se fait violer par lui. [4] L'immobilisation sur la voie ouverte entre intérieur et extérieur est reprise et poussée jusqu'à sa conclusion dans *4.48 Psychosis*, quand le personnage évoque la douleur du manque de réciprocité de ses sentiments vis à vis du médecin, et déclare : *To my mind that's betrayal. And my mind is the subject of these bewildered fragments. / Nothing can extinguish my anger. / And nothing can restore my faith. / This is not a world in which I wish to live.*[5]

Cette translation, cette équivalence, cette interpénétration entre l'intime et le public, cette imprégnation du privé par le public, est le fil rouge qui court à travers les cinq pièces de Sarah Kane, et c'est bien là que réside son véritable "romantisme" : dans l'empathie presque absolue entre l'artiste et ce qu'il contemple, c'est à dire son milieu, son époque ; dans ce mouvement particulier où le sentiment de sa propre existence disparaît ; non pas dans l'adhésion, mais proprement dans l'adhérence entre Sarah Kane et son siècle. S'il existait encore une nature avec des lacs, des montagnes et des rossignols capable d'offrir un contrepoint crédible à ce siècle, ou si celui-ci était encore traversé des frémissements du vivant - comme ce fut le cas pour les romantiques auxquels Sarah Kane fait référence - leur afflux au cœur du siège de sa conscience aurait peut-être eu des effets différents. Mais le XXe siècle a essentiellement produit cette violence extrême si bien intériorisée par la jeune dramaturge : la guerre, la

torture, les instruments d'hypnose collective comme la presse à scandale, évoqués dans *Blasted* et dans *Phaedra's Love* ; le consumérisme mécanique, évoqué dans *Phaedra's Love* ; l'univers concentrationnaire, évoqué dans *Cleansed* ; la brutalité inhérente au déséquilibre dans les relations entre les sexes, dans les relations entre les générations, dans les relations familiales, évoquée dans les cinq pièces ; la déshumanisation générale des relations entre les Hommes, particulièrement bien évoquée à travers l'exemple de la médecine psychiatrique en Grande Bretagne dans *4.48 Psychosis*.

La psyché de Sarah Kane se décompose, certes. Mais elle se décompose dans l'exacte mesure où la faculté d'empathie disproportionnée qui la caractérise fait qu'elle laisse pénétrer dans son théâtre intime son siècle, qui est un siècle en décomposition. On comprend mieux alors que le "nihilisme" constitue, pour Sarah Kane, "la forme extrême du romantisme". Adhérant à un objet qui se détruit, son être profond, sans protection, se détruit avec lui. Elle l'indique avec sa lucidité habituelle lorsqu'elle déclare : *I write the truth an dit kills me.*[6] Elle assumera jusqu'au bout les conséquences de cette vérité. En effet, on assistera, au fil de l'oeuvre, à une désagrégation totale de tous les éléments qui constituent son moyen d'expression : le théâtre. Du point de vue structurel, les pièces de Sarah Kane passent d'un ensemble de scènes présentées en succession diachronique dans *Blasted* et *Phaedra's Love*, à une accumulation de scènes qui se superposent les unes aux autres dans *Cleansed*, pour s'achever, dans *Crave* et *4.48 Psychosis*, par le fragment final d'une scène unique qui s'enroule sur elle-même pour retarder l'épilogue vers lequel elle se dirige inexorablement. Cette "mise en roue libre" structurelle n'est évidemment pas dépourvue d'effets sur les unités de temps et de lieu, qui, elles aussi, se disloquent pour passer sur un autre plan : peut-on encore parler de temporalité dans *Blasted*, dans laquelle l'espace se télescope pour passer de Leeds à un endroit qui ressemble à la Bosnie ? Dans *Cleansed*, dont l'espace, toujours le même, est sans arrêt recyclé ? Dans *Crave* ou *4.48 Psychosis*, dans lesquelles l'espace a totalement disparu ?

Puis c'est le tour du personnage - unité sémiotique de base du théâtre rarement remise en question - de perdre sa stabilité, pour finir par s'effranger totalement. Dans *Blasted*, l'apparition du Soldat relayée par le Bébé comme incarnation des situations représentées au moment où elles culminent, indique déjà une conception du personnage assez fluide. Dans *Cleansed*, les personnages se coulent les uns dans les autres en échangeant leurs vêtements, ou des organes qu'ils se greffent. De même, ainsi que dans la pièce suivante, *Crave*, ils superposent parfois leurs répliques respectives, ou donnent une même réplique simultanément, et se trouvent ainsi placés au même niveau dans l'économie sémiotique. Dans *Crave*, les personnages perdent non seulement leur corporalité,

mais également la caractéristique individualisante de leur nom, n'étant plus désignés que par des lettres suivant une séquence logique, symbolique, certes, mais par ailleurs dépersonnalisée : A, B, C, M. De plus, l'évocation des thèmes centraux, comme le dégoût de soi, la douleur de l'acte d'expression par le langage conceptuel, l'amour, la passation des fantômes à travers les générations est répartie sur les quatre voix, ce qui les unifie encore un peu plus. Dans *4.48 Psychosis*, enfin, il ne reste plus qu'un seul personnage, dont ni le nom ni la corporalité ne sont indiqués, les autres voix du texte semblant être des résonances à l'intérieur de sa conscience, de son imagination ou de sa mémoire. On trouve rarement "moins" de personnage que cela au théâtre.

Pour finir, la décomposition atteint, chez Sarah Kane, la couche la plus profonde du théâtre, celle du texte dramatique lui-même, qui se compacte jusqu'à l'effritement pour finir par n'être plus que l'essence de cet art, c'est-à-dire un verbe parlé, presque chanté, qui convoque ce qu'il invoque - en d'autres termes : de la poésie. Si les deux premières pièces de Sarah Kane sont plus expérimentales du point de vue de la dramaturgie que de celui du texte dramatique proprement dit, un pas dans la radicalité est franchi avec *Cleansed* et *Crave*, qui commencent à répartir leurs répliques sur plusieurs personnages. *Cleansed*, encore, élève les didascalies au niveau du texte parlé, puisqu'il y est indiqué qu'elles "fonctionnent comme des répliques"[7]. Elles s'y dissoudront complètement dans les deux pièces suivantes qui n'en montrent plus trace. Plus encore, dans *Cleansed* et dans *Crave*, (et l'on peut supposer qu'il en est de même pour *4.48 Psychosis*, bien que cela ne soit pas précisé) la ponctuation fait parfois défaut "pour indiquer une scansion"[8], un débit. Un des élément structurant du langage disparaît au profit d'un rythme, d'une musicalité, signifiants, certes, mais peu communs, et en tout cas plus subtils et plus fluides que le langage conceptuel. La transmutation du texte dramatique se trouve portée à son apogée dans *4.48 Psychosis*, dans laquelle texte et méta texte se rejoignent. Sarah Kane y pallie à la défaillance du pouvoir expressif de la langue pour évoquer la décomposition en y introduisant des éléments limite, comme les séries de chiffres, les répétitions, ou l'organisation typographique du texte imprimé elle-même (*4.48 Psychosis* foisonne de décrochements, d'alinéas, de disposition des répliques en escalier, etc.). Pour finir, ultime étape, c'est le silence - contre lequel, par nature, la parole se définit - qui vient envahir celle-ci de l'intérieur.

Dans son effort d'authenticité entre ce qu'elle voit et ce qu'elle exprime, et entre ce qu'elle exprime et la façon dont elle l'exprime, Sarah Kane a tiré son théâtre du côté de la poésie - voire du chant. Par là également se scelle sa filiation avec les romantiques. Percy Shelley, George Byron, Victor Hugo, Alexandre Dumas[9] ont tous éprouvé le besoin d'exprimer la vérité de ce qu'ils voyaient sous une forme dramatique dont la radicalité formelle les a plus

rapprochés du chant que du théâtre. Là où ils furent en symbiose avec les aspirations les plus nobles, Sarah Kane ne trouva à s'attacher qu'à la violence prédatrice institutionnalisée qui l'entoura, mais la démarche est identique.

The poet is physician to all men[10], écrivait John Keats. Quel regard choisirons-nous de porter sur les pièces de Sarah Kane ? Celui de l'admiration teintée de condescendance navrée qui les maintient à distance ? Ou accepterons-nous de nous y reconnaître à travers le portrait sans concession qu'elle y offre du monde qui est le nôtre ? Sommes nous encore capable d'entendre la lucidité poètes et des fous ?

Références :

Kane, Sarah *Blasted* & *Phaedra's Love* (London, Methuen, 1996)
_ *Cleansed* (London, Methuen, 1998)
_ *Crave* (London, Methuen, 1998)
_ *4.48 Psychosis* (London, Methuen, 2000)

Richard, Jean-Pierre : *Études sur le romantisme*, (Paris, Seuil 1999)
Saunders, Graham : *Love me or Kill me* (Manchester, Manchester University Press, 2002)
Hémain, Laure ed. : *LEXI/textes3*, (Paris, L'Arche, 1999)

Notes :

[1] Sarah Kane, citée dans : S'en tenir à la vérité : entretien entre Sarah Kane et Nils Tabert, LEXI/textes3, (Paris, L'Arche, 1999) p.206
La citation originale est : "... Probably all my characters are in some way completely Romantic. I think nihlism is the most extreme form of Romanticism. ... I think I'm a complete and utter romantic, in the tradition of Keats and Wilfred Owen." *Playspotting: Die Londoner Theaterszene der 90er* (Reinbeck, Rowholt Taschenbuch Verlag, 1998)

[2] Sur ce danger, voir l'entretien entre Graham Saunders et Mel Kenyon dans Saunders, Graham, *Love me or Kill me* (Manchester, Manchester University Press, 2002) pp143-153

[3] Kane, Sarah, interview with Dan Rebellato, citée dans Saunders, Graham, *Love me or kill me*, (Manchester, Manchester University Press, 2002) p39

[4] "In a lay-by on the motorway going out of the city, or maybe in, depending on which way you look, a small dark 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 though she cannot remember she cannot forget. / And has been hurtling away from that moment ever since." *Crave* (London, Methuen, 1998) pp5-6
Les citations en français sont extraites de l'édition française des pièces de Sarah Kane (Paris, L'Arche Éditeur), traduites par Evelyne Pieiler.

[5] *4.48 Psychosis* (London, Methuen, 2000) p.8."Dans mon esprit, c'est là trahison. Et c'est mon esprit le sujet de ces fragments troublés. Rien ne peut éteindre ma colère. Et rien ne peut restaurer ma foi. Ce n'est pas là un monde où je souhaite vivre."

[6] *Crave* (London, Methuen, 1998), p32. "J'écris la vérité et elle me tue."

[7] "Stage directions in brackets function as lines." *Author's note, Cleansed* (London, Methuen, 1998)

[8] "Where punctuation is missing, it is to indicate delivery." *Author's note* des deux pièces indiquées.

[9] Percy Shelley : *Prometheus Unbound*, *The Cenci* (reprise par Antonin Artaud, dont Sarah Kane a toujours souligné l'importance dans son développement artistique), *Oedipus Tyrannus* ; George Byron : *Cain* ; Victor Hugo : *Cromwell* ; Alexander Dumas : Christine. Pour ce qui est de John Keats, son intérêt pour le théâtre est documenté dans sa correspondance, bien qu'il n'ait pas eu le temps de pousser loin ses recherches dans ce domaine. Il est tout de même l'auteur de fragments d'opéra et d'un début de pièce : *Gripus*.

[10] *John Keats, Complete works*, (London, Penguin classics, 1988) p.545

Sarah Kane et le scandale du corps parlant

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

Les cinq pièces de Sarah Kane, *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) et *4.48 Psychosis* (2000) furent écrites dans les années 90, période de renouveau du théâtre britannique avec, notamment, le mouvement « In-Yer-Face »[1]. L'étiquette « In-Yer-Face », souvent associée à l'auteur, masque la complexité et la richesse d'une œuvre protéiforme. Les pièces de Kane s'inscrivent dans la lignée des théories d'Antonin Artaud[2] développées dans *Le Théâtre et son double* (1938), tant par la volonté affirmée de rejeter toute représentation naturaliste dès la première pièce *Blasted* que par le refus d'un théâtre psychologique et logo-centré. Le théâtre de Sarah Kane peut se concevoir comme un théâtre de la cruauté, dans la mesure où celle-ci est thématisée en tant que cruauté de la coupure : cette coupure est à la fois une blessure infligée au corps, un motif récurrent du texte, et un mode opératoire de l'écriture. Aussi ce concept de coupure est-il emblématique de la Cruauté pour Antonin Artaud :

> 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)

Selon Artaud, la Cruauté au théâtre apparaît comme cruauté du réel, « où la vie est tranchée à chaque minute » et tout « s'exerce contre notre état d'êtres constitués ». Dans ce sens, la Cruauté artaudienne trouve un écho singulier dans le théâtre de Sarah Kane qui représente cette cruauté de la coupure sous la forme de l'agression et du viol de l'intégrité du sujet. De cette thématisation découlent le sentiment d'une instabilité permanente et menaçante pour le spectateur ainsi que le fondement de l'écriture de la dramaturge.

Le choc de la violence physique de ce théâtre, qui a propulsé Sarah Kane sur le devant de la scène « In-Yer-Face » avec Mark Ravenhill ou Joe Penhall, a été amplement analysé dans d'autres articles. Rappelons cependant que de *Blasted* à *Cleansed*, la mutilation du corps sous forme de coupure est omniprésente sur scène. Dans *Cleansed*, les personnages, enfermés dans une université/ institution, subissent des mutilations dès qu'ils expriment leur amour : le corps est découpé, mutilé, torturé. Dans les deux dernières pièces, la corporalité disparaît de la scène mais investit la langue, qui devient le vecteur de cette thématique de la cruauté de la coupure. Cet article entend investiguer non pas

le scandale provoqué par ces corps découpés mais plutôt le scandale du corps parlant, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Shoshana Felman, c'est-à-dire « le scandale [...] du rapport incongru mais indissociable, entre le langage et le corps » (Felman, 13). Nous mettrons ici l'accent sur le scandale du corps parlant en tant qu'il représente, chez Kane, des modalités originales et subversives de représentation des rapports entre langage et corps. Nous nous distancierons donc de l'objet d'étude initial de Shoshana Felman qui est, plus spécifiquement, le scandale de la promesse d'amour chez Don Juan.

Le théâtre de Kane permet, d'une part, d'explorer le scandale sous un jour différent de celui du Don Juan de Molière, puisqu'il rend compte des ruptures qui ont affecté les rapports entre corps et langage au vingtième siècle. Les catastrophes qui ont rythmé tout le siècle ont modifié notre vision du corps[3] et altéré la langue. D'autre part, chez Kane, le corps est d'abord surexposé et le langage tend à disparaître, comme c'est le cas dans *Blasted*, *Phaedra's Love* et *Cleansed*. Puis, dans les dernières pièces, la corporalité des personnages est évacuée de la scène, se fait plus fantomatique, et les voix sont hantées par une langue fragmentée, miroir d'un sujet divisé et étranger à lui-même. L'œuvre de Kane aborde le scandale du corps parlant en éliminant soit le corps, soit le langage, afin de sonder les tréfonds de l'être.

A propos de son style, Sarah Kane expliquait, : « I don't like writing things you really don't need, and my favourite exercise is cutting – cut, cut, cut ! » (Saunders, 44). Cette formule est particulièrement éclairante tant elle souligne la tendance de Sarah Kane à aller de plus en plus à l'essentiel en ce qui concerne le langage, en le découpant comme le corps. La « dé-faite »[4] du corps semble entraîner la défaite du langage qui investit la place du corps dans *Crave* et *4.48 Psychosis*. La tension qui sous-tend l'œuvre, entre violence physique et silence[5], est un symptôme de la violence qui sape toute tentative de communiquer. On verra par ailleurs que le scandale du corps parlant chez Kane achoppe sur le scandale d'une corporalité qu'il est difficile de supprimer totalement de la scène. Affronter ce scandale est une tentative d'exploration de l'homme à jamais divisé entre corps et âme, entre les mots et le silence. Avant d'analyser les défaites parallèles du corps et du langage, il est important de replacer dans un contexte historique l'œuvre de Kane afin de définir les nouveaux enjeux du scandale du corps parlant. Ce dernier évolue désormais dans un univers post-catastrophique qui est aussi celui de « la retraite du mot » (Steiner, 30).

1- La retraite du mot

Pour le dire avec George Steiner, « Nous sommes ceux qui viennent après » (Steiner, 11). Les démocraties occidentales contemporaines sont celles qui viennent après les catastrophes que sont Auschwitz, Hiroshima et Nagasaki.

Dans la lignée d'Adorno, qui fait d'Auschwitz une ligne de partage des eaux historiques[6], il est remarquable d'observer, dès les années 50, une rupture importante dans la représentation du corps et dans l'écriture avec le Théâtre de l'Absurde. Celui-ci représente une humanité perdue dans un univers que l'on pourrait qualifier de post-catastrophique, où toute transcendance a disparu. Avec la disparition de Dieu, la validité des mots est remise en question. Dans L'Evangile selon Saint Jean, Dieu n'est-il pas présenté comme le garant du sens : « Au commencement était le verbe et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu. Il était au commencement avec Dieu » (I, 1) ? Au problème de la validité du sens s'ajoute celui de l'usure des mots : « Ce que l'homme a fait subir à l'homme, il y a si peu de temps, a altéré les matériaux mêmes dont use l'écrivain, la réserve inépuisable des comportements, inflige à l'intelligence un nouveau fardeau d'obscurité » (Steiner, 19). Cette remise en question des liens entre transcendance et logos se traduit au théâtre par la représentation d'un univers où les mots et le monde sont irrémédiablement séparés, où le gouffre entre signifiant et signifié s'est creusé. L'existence d'un langage pouvant dire le monde est remise en cause. *En Attendant Godot* de Samuel Beckett mais aussi *Fin de Partie* ne cessent de traiter ce thème. Rappelons la réplique de Hamm : « The bastard, he doesn't exist ! » (1986, 119). Ces deux pièces ont fortement influencé Kane. La réplique est d'ailleurs détournée dans *Blasted* : « Cate : /…/ God- Ian : The cunt » (Bl, 57).

Dans *Langage et Silence*, Steiner met en avant l'idée d'une « retraite du mot », conséquence directe du développement de nouveaux langages, tels les langages scientifiques. « le monde des mots s'est rétréci » (Steiner, 48), et l'écrivain, ou le dramaturge, tel Samuel Beckett, utilise de moins en moins de mots et semble tenté par le silence. Sarah Kane est l'héritière de Beckett, comme Edward Bond et Howard Barker avant elle. Tous deux dépeignent, avec une approche différente, une humanité en perte de repère dans un monde post-catastrophique, hanté par l'Holocauste et le silence. Le théâtre de Kane revisite ces thématiques[7] afin de dénoncer la passivité des sociétés occidentales devant les horreurs de la guerre. La répétition de ces actes de barbarie est d'autant plus insoutenable qu'ils semblent rejouer à l'infini des scènes qu'on ne pensait plus possible après l'horreur ultime de l'Holocauste. Sarah Kane est elle aussi tentée par le silence comme nous le démontrerons plus loin. Harold Pinter, autre référence pour Kane, décrit cette notion d'usure des mots lors d'une conférence en 1964 en évoquant une nausée :

> I have another strong feeling about words which amounts to nothing less than nausea. Such a weight of words confronts us day in, day out, words spoken in a context such as this, words written by me and by others, the bulk of it a stale dead terminology; ideas endlessly repeated and permutated become platitudinous, trite, meaningless. (Pinter, 13

Kane s'est débattue avec les mots et avec cette nausée qu'évoque Harold Pinter, comme on peut le lire dans *Crave* : « I don't have music Christ I wish I had music but all I have is words » (Cr, 172). Les mots ne sont pas suffisants pour exprimer ou s'avèrent le plus souvent inadéquats. Mais il ne reste qu'eux, et dans *Crave*, ils sont ce qui rattache un des personnages à la vie : « I hate these words that keep me alive I hate these words that won't let me die » (Cr, 184). La haine des mots n'existe que pour la voix suicidaire car les mots maintiennent en vie, donnent encore et toujours du sens et de la substance au sujet.

La thématique de la défaite du langage est souvent abordée dans les pièces, dans une réflexion métathéâtrale. Ainsi dans une scène de *Cleansed*, Grace donne une leçon à Robin pour lui apprendre à lire et à écrire au sein d'une université / institution qui n'est pas sans rappeler, par bien des aspects, un camp de concentration :

Robin: That letter don't look like it sounds
Grace: R
Robin: that one does / but that one don't.
Grace: O. you know what this word /says ?
Robin: Robin, I know it's my name because you told /me.
Grace: All right. I want you to write a word – (Cl, 123)

La leçon est ponctuée par le chevauchement des répliques : chaque personnage empiète sur la réplique de l'autre, ce qui est marqué par des barres obliques. Au début de chaque pièce, à l'exception de *4.48 Psychosis*, l'usage du signe (/) est toujours indiqué : « A stroke indicates the point of interruption in overlapping dialogue ». Ces chevauchements contribuent à créer un sens clandestin, puisque la fin et le début de chaque réplique sont brouillés. L'utilisation de ce brouillage est révélateur dans cette scène puisqu'il s'agit d'une leçon de lecture et d'écriture au cours de laquelle la structure et le sens du langage sont remis en question. Robin pose ici la question de l'arbitraire du signe et semble appeler de ses vœux un langage qui s'apparente à celui du *Cratyle* de Platon, c'est-à-dire un langage qui fait de la relation entre signe et référent une relation non-arbitraire, naturelle, dans laquelle le nom serait une icône de la chose. Plus tard, Tinker fait comprendre son erreur à Robin par la manière forte : en voulant écrire « Grace », Robin a dessiné une fleur car Grace lui rappelle le parfum d'une fleur. Tinker va brûler son dessin (Cl, 128-129), affirmation brutale de l'impossible relation entre le signifiant et le signifié mais aussi de tout fonctionnement poétique. Son acte souligne la crise qui touche le langage.

La surexposition du corps et de la violence dans les premières pièces participe des modalités de dénonciation d'un langage défaillant. On peut convoquer ici les propos d'Aleks Sierz à propos de *Saved* (1965) d'Edward Bond, pièce à

laquelle *Blasted* fut souvent comparée, notamment pour ses scènes de violence : « [it] showed how people who cannot express themselves resort to the physical » (Sierz, 19). La violence physique qui contamine les relations entre les personnages semble se substituer à l'*agon* qui « marque la relation conflictuelle entre les protagonistes. Ceux-ci s'opposent dans une dialectique de discours/réponse » (Pavis, 13). Cette substitution est le symptôme d'une humanité qui ne peut plus communiquer par les mots et qui ne s'exprime que par la violence physique.

Pourtant, il paraît nécessaire pour Kane de continuer à « user » le langage afin de le déconstruire. Dans la défaite peut jaillir un sens nouveau même si le langage a ses faiblesses. Une part importante du dynamisme littéraire de l'œuvre réside dans cette tension entre haine et amour des mots. Ce « modus operandi » est d'ailleurs quasiment explicité dans *4.48 Psychosis* : « I gnaw my tongue with which to hear I can never speak » (4.48, 218). Cette image de la langue qui peut se ronger souligne la problématique de la faillite du langage. Dans un mouvement parallèle à l'exploration de l'humanité par la défaite puis par l'effacement du corps, Sarah Kane tente, au moyen de l'écriture de la perte du sens, de produire un sens nouveau, rendu ici par « to hear I can never speak ». Elle est, en ce sens, plus optimiste que Beckett. C'est dans le cadre de cette démarche aporétique, qui utilise le langage pour mieux le déconstruire, que Kane aborde le scandale du corps parlant.

2- Du corps aux mots: « put words in my mouth » (Cr, 209)

La défaite du corps est indissociable de la défaite de la langue chez Kane. Attaquer le corps est souvent lié de façon contextuelle au problème du langage. On peut mieux comprendre ce fonctionnement grâce à une remarque d'Anne Ubersfeld : « un geste au théâtre, du fait qu'il est sur scène, est toujours un fait de communication ; il est à la fois et inséparablement un *faire* et un *dire* » (Ubersfeld II, 167). Ainsi, la déconstruction du corps est intrinsèquement le signe de la déconstruction du langage : elle dit la déconstruction du langage tout en y participant. Elle est, en en un sens, performative.

Le parallèle entre déconstruction du corps et déconstruction du langage est évident si l'on se penche sur le traitement de la bouche, lieu stratégique au carrefour de l'ingestion et de l'expression. Ce lieu médiateur entre le langage et le corps est à la fois organe de jouissance et d'appropriation, organe de la parole et de la séduction. Or la bouche est stigmatisée par des agressions nombreuses, comme dans *Cleansed* par exemple. Carl se fait couper la langue (Cl, 118) parce qu'il aime Rod. L'« animal prometteur » (Felman, 13) et séducteur est systématiquement puni, peut-être pour avoir la prétention de vouloir encore et toujours promettre « l'*intenable* », c'est-à-dire l'amour, avec un

langage qui ne fait plus sens. Robin est un garçon isolé car il ne sait ni lire, ni écrire, ni compter. Il est puni par Tinker, le bourreau de la pièce, qui le force à manger une boîte entière de chocolats destinée à Grace. Le personnage est incapable de s'ex-primer et il est obligé d'in-gérer dans une scène longue et insoutenable (Cl, 139-140). Dans *Blasted*, il est significatif qu'Ian agresse systématiquement sa petite amie Cate par l'intermédiaire de la bouche. Par la fellation : « Put your mouth on me » (Bl, 7) et, à la fin de l'acte, « She spits frantically trying to get every trace of him out of her mouth » (Bl, 31); par ses baisers: « He kisses her. She pulls away and wipes her mouth. Cate : Don't put your tongue in, I don't like it » (Bl, 12- 17). Ces exemples sont caractéristiques car Cate a des difficultés à s'exprimer, tout comme Robin : elle bégaie et fait parfois des crises durant lesquelles elle parle de façon incohérente. Ian, par la fellation et le baiser, contribue à parasiter sa bouche et à l'empêcher de parler.

Dans *Phaedra's Love*, réécriture de la tragédie de Sénèque, le personnage de Phèdre, qui ne peut dire l'amour tabou qu'elle éprouve pour son beau-fils Hippolytus, est frappé d'une forme d'aphasie après avoir consommé l'inceste par une fellation. Face à l'apathie d'Hippolytus, elle ouvre la bouche sans émettre aucun son :

> Phaedra: (Opens her mouth to speak. She can't.) [...] (Opens her mouth but is momentarily lost for words. Then) You're a heartless bastard. [...]
> Hippolytus: See a doctor. I've got gonorrhoea.
> Phaedra: (Opens her mouth. No sound comes out.)
> Hippolytus: Hate me now?
> Phaedra: (Tries to speak. A long silence. Eventually.) No. Why do you hate me? (Ph, 84-85)

Cette image de la bouche béante de Phèdre qui s'ouvre pour ne rien dire montre que la fellation a « vidé » le personnage de sa substance et qu'il ne peut plus s'exprimer. La scène souligne l'indicible du tabou de l'inceste et celui de l'inhumanité d'Hippolytus dans sa volonté délibérée de destruction de l'autre.

La bouche est souvent parasitée et ne peut remplir sa fonction d'organe du langage. Elle est encombrée de sang « Carl waves his arms, his mouth open, full of blood, no sound emerging » (Cl, 118) ; de larves, qui soulignent l'idée de putréfaction, de pourriture de la langue dans *Crave* « I open my mouth and I too am full of them, crawling down my throat » (Cr,175). Carl doit avaler la bague de Rod dans *Cleansed*. La langue d'Hippolytus est contaminée: « Green tongue. Fucking moss. Inch of pleurococcus on my tongue. Major halitosis » (Ph, 85). La bouche est pourrie, malade, abjecte. Autre image récurrente pertinente, celle de la langue sortie, avec la répétition de l'expression « tongue out ». Les personnages ne peuvent pas parler, leur langue se trouvant à l'extérieur de la bouche au lieu

d'être à l'intérieur dans une inversion signifiante. « Tongue out thought stalled » (4.48, 225) peut-on lire dans *4.48 Psychosis* : la langue sortie est associée à une sorte de point mort de la pensée, donc à l'impossibilité de communiquer. Cette image suggère aussi en filigrane le thème du suicide par pendaison, auquel il est souvent fait allusion. A la fin de *Blasted*, Ian tente de s'étrangler (Bl, 59), Phèdre se pend (Ph, 90) ainsi que Robin (Cl, 144)[8].

Malgré ces attaques répétées de la bouche comme lieu où s'origine le discours, les personnages continuent à s'efforcer de s'exprimer envers et contre tout, comme le montre le personnage de Carl dans *Cleansed* : il ne peut plus parler mais il danse pour Rod « Carl stands, wobbly. He begins to dance – a dance of love for Rod. The dance becomes frenzied, frantic, and Carl makes grunting noises, mingling with the child's singing » (Cl, 136). Il accompagne sa danse de grognements, derniers vestiges d'un langage qu'il ne peut plus utiliser. De même, après la phalloplastie opérée sur Grace, les didascalies indiquent que Carl pousse un cri d'horreur silencieux : « Grace stares at the mirror. Carl sits up in bed and opens his mouth. He looks at Grace. She looks at him. Carl lets out a silent scream » (Cl, 146). Carl incarne ici la réécriture du scandale du corps parlant par Kane. Malgré des agressions répétées, Carl parvient à exprimer l'inexprimable. Il ne peut pas être réduit au silence et son cri silencieux, qui fait écho au tableau de Munch, thématise l'inhumanité des tortures qui lui ont été infligées et que Grace a dû subir.

La peur du silence et, à travers elle, le spectre de la mort, touchent par moment les personnages fantômes de *Crave* : « If I lose my voice I'm through » (Cr,194), « If I lose my voice I'm fucked » (Cr, 195). Dans *4.48*, une voix dit « put words in my mouth » (4.48, 209), comme si la langue la nourrissait et lui permettait de subsister. Les personnages de *Crave* et la/les voix de *4.48* n'existent que par le langage. Ils sont conditionnés par la formule « Je parle, donc j'existe » et par conséquent condamnés à parler, à exprimer à la manière des protagonistes des dramaticules de Samuel Beckett. Dans les dernières pièces, la corporalité du personnage disparaît de la scène pour laisser place à une invasion du langage qui ne cesse de dire cette déconstruction du corps. Kane aborde alors le thème de la division entre corps et âme. Le corps est décrit comme étranger, mais il continue à hanter le texte comme si les mots recherchaient le corps. La division entre corps et âme est un leitmotiv de *Crave* et *4.48 Psychosis*: « Cured my body can't cure my soul » (Cr, 199), « thoughts unite in an instant of accord body no longer expellent » (4.48, 205) ou encore « Body and soul can never be married » (4.48, 212). Le langage semble faire le deuil du corps, élément étranger, tout en étant hanté par lui. Dans *4.48*, le moment décrivant les diagnostics des différents traitements subis par l'une des voix est très éloquent car il tente de rendre compte des souffrances endurées par le corps (223-225) : on peut noter les termes « not

eating », « rash », « cut her arms », «tremors », « dizziness », « fainting », « headaches », « vomit », etc. Le corps, lorsqu'il est effacé, investit la langue et la hante.

La déconstruction parallèle de la langue et du corps illustre les nouveaux enjeux du scandale du corps parlant tel qu'il apparaît chez Kane : le scandale est déplacé dans le déséquilibre introduit entre langage et corps. Il nous reste à présent à démonter les rouages de l'écriture de la défaite, celle du corps et du langage.

3- Une écriture de la défaite

Les techniques de déconstruction du langage adoptées par Sarah Kane sont à bien des égards très proches de celles de Samuel Beckett. Pour cette raison, il paraît pertinent de convoquer un texte écrit en 1937 dans lequel il développe sa vision du travail de la langue :

> As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another in it, until what lurks behind it -be it something or nothing- begins to seep through. I cannot imagine a higher goal for a writer today. (Beckett 1983, 172)

«To bore one hole after another in it », faire des trous dans la langue, telle est l'image employée par Beckett. Sarah Kane utilise ce principe pour écrire ses pièces, comme l'illustre une image forte de *Cleansed* :

> A long stream of automatic gunfire. Graham shields Grace's body with his own, and holds her head between his hands. The gunfire goes on and on. The wall is pitted with bullet marks, and as the gunfire continues, huge chunks of plaster and brick are blown from the wall. The wall is being shot to pieces and is splattered with blood (Cl, 133)

Les murs et les corps sont criblés de balles : la violence s'opère par des trouées (qui sont aussi dans une certaine mesure des coupures). L'image du trou est particulièrement signifiante dans *Blasted*, pièce au titre programmatique : « the hotel has been blasted by a mortar bomb. There is a large hole in one of the walls [...] » : le trou béant laissé par l'explosion préfigure l'entreprise de Kane concernant le théâtre naturaliste, qu'elle rejette complètement dès *Blasted*, particulièrement dans le domaine du langage. « Dislike dislocate disembody deconstruct » (4.48, 222) peut-on lire dans *4.48 Psychosis*, juxtaposition de mots qui thématise son projet. La déconstruction est mise en œuvre par ces trouées dans le langage que sont les silences et les pauses, véritables béances du texte. Elles apparaissent dans *Blasted* avec les crises de Cate et plus clairement à la fin de la pièce (Bl, 59-61), qui fait écho à Beckett et révèle la quintessence du style de Kane : le langage disparaît lorsque les derniers tableaux se succèdent et montrent Ian dans une situation extrême de solitude et de souffrance. Chaque

tableau est délimité par les indications scéniques « Darkness. Light. », le noir étant lié au silence et la lumière à un nouveau tableau. Après un long silence se joue le dernier dialogue entre Cate et Ian :

Cate : You're sitting under a hole.
Ian: I know.
Cate: Get wet.
Ian: Aye.
Cate: Stupid bastard. (Bl, 60)

Dans cet échange minimaliste se joue la disparition progressive des pronoms personnels sujet « You » et « I », avec « Aye » opérant comme une dernière variation sur « I ». Les didascalies finales sont empreintes de silence et d'obscurité : « Silence. It rains. Ian : Thank you. Blackout. » (Bl, 61). Le sujet disparaît dans le silence.

La pièce *Crave* est, elle aussi, ponctuée de silences et de pauses qui apparaissent à plusieurs reprises sous la forme de « A beat ». Cette pièce musicale, qui peut se lire comme une partition, joue avec ces silences pour tromper les attentes des spectateurs. L'immobilité des personnages réduit l'action aux mots qu'ils prononcent et dans l'exemple suivant : « B : Found her / A : Loved her /C : Lost her / M : End. A silence. » (Cr, 196), le spectateur est trompé par « end » suivi d'un silence qui semblent annoncer la fin de la pièce. Mais la pièce reprend. Sarah Kane joue aussi avec les répétitions pour donner l'impression que le langage s'emballe et ne fait plus sens. Ainsi, après une série de « yes/ no, yes/ no » peut-on lire :

A : Yes.
M : Yes.
C (Emits a short one syllable scream)
A beat.
C (Emits a short one syllable scream)
B (Emits a short one syllable scream)
M (Emits a short one syllable scream) [...]
C (Emits a short one syllable scream)
A beat.
M: If you won't talk I can't help you. (Cr, 186-187)

Progressivement, le langage semble atteindre une limite, la frontière de l'exprimable : il ne peut plus exprimer car il est réduit à un son presque inarticulé « a short one syllable scream », puis M reprend la parole pour relancer le flot de langage.

4.48 Psychosis est la pièce où la menace du silence pèse le plus, et ce dès la scène d'ouverture :

(A very long silence) –But you have friends. (A long silence) You have a lot of friends. What do you offer your friends to make them so supportive? (A long silence) What do you offer your friends to make them so supportive? (A long silence) What do you offer ? (Silence) (4.48, 205 et 236-237)

La pièce s'ouvre sous le signe d'un très long silence. Ce passage est répété à l'identique plus loin dans le texte et ce silence du début peut alors donner à penser que la pièce se termine, puis lors de la répétition, que celle-ci recommence. Ces très longs silences donnent le sentiment qu'il n'y a plus rien à dire, que la voix se tarit pour se taire. Cette invasion du silence est accompagnée d'un tarissement du langage, qui ne cesse de se répéter avec un lexique de plus en plus réduit. La répétition des mots entraîne une forme d'usure du sens et d'épuisement des différentes connotations possibles. Elle participe ainsi d'une désintégration du sens. De plus, le phénomène de répétition est opérant à différents niveaux : des mots ou groupes de mots se font écho (par exemple, « I feel nothing » dans *Crave* et *4.48*) et la pièce elle-même se répète, comme on vient de le voir pour *4.48*. Ces répétitions, qui apparaissent sous la forme de combinaisons et de permutations, rappellent fortement Beckett et ses procédés d'épuisement du langage, que Deleuze décrit sous le nom de « Langue I » : « Appelons Langue I cette langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires, les relations syntaxiques: une langue des noms » (Beckett 1992, 66). La langue utilisée par Sarah Kane rappelle cette Langue I, notamment lorsque des énumérations, des listes ou des suites de mots se répètent, en particulier dans *4.48 Psychosis* avec la séquence suivante :

Flash flicker slash burn wring press dab slash
Flash flicker punch burn float flicker dab flicker
Punch flicker flash burn dab press wring press
Punch flicker float burn flash flicker burn (4.48, 231)

Cette séquence de quatre lignes est répétée cinq fois d'affilée en permutant et en combinant chaque fois de façon nouvelle les neuf mots de la série, dans une forme très poussée et abstraite de polyptote. Il s'agit bien d'une « langue atomique, coupée, hachée » où permutations et combinaisons remplacent l'ordre du discours. Ces permutations ont pour conséquence de focaliser sur les qualités phoniques du langage plutôt que sur le sens et d'isoler le signifiant du signifié. Le langage semble bégayer, comme Cate dans *Blasted*, à la façon d'un disque rayé.

En suivant la chronologie des pièces, le langage devient plus fragmenté, de plus en plus éloigné d'un langage familier. Kane joue avec les limites du genre dans *Crave* et *4.48 Psychosis*. Dans ce théâtre poétique, la syntaxe devient quasi inexistante. Des asyndètes sont juxtaposées, sans verbe ni sujet : les mots

s'enchaînent par parataxe et la ponctuation disparaît. Le très long discours de A dans *Crave* (169-170) est emblématique. La ponctuation absente laisse place à des fragments de phrases qui ne sont plus reliés entre eux que par « and » :

> And I want to play hide-and-seek and give you my clothes and tell you I like your shoes and sit on the steps while you take a bath and massage your neck and kiss your feet and hold your hand and go for a meal and not mind when you eat my food [...]

« and » permet de relancer à chaque fois le langage de façon obsessionnelle, avec la répétition d'une structure qui met invariablement en scène « I » et « You ». Ce discours se transforme en une véritable logorrhée verbale, qui reprend un peu plus loin, cette fois-ci sur le mode de la haine (178). Ces logorrhées sont aussi présentes dans *4.48 Psychosis* (le discours sur les docteurs au début de la pièce par exemple). Elles contrastent fortement avec les moments de silence tout en révélant le caractère nauséeux de la langue, insupportable pour les autres personnages qui doivent eux aussi s'exprimer pour exister. Ainsi C nous avertit pendant le discours de A : « This has to stop », plus d'une dizaine de fois. Les personnages sont souvent amenés à dire une chose puis son contraire, comme s'il s'agissait juste de se renvoyer la balle à la manière de Vladimir et Estragon dans *En Attendant Godot*. Le sens des mots s'annule, disparaît dans la progression de la pièce. « M : Fear nothing. B : All or nothing. C: None of it, B: All of it, M: None. » (Cr, 195). Le langage oscille entre tout et rien, se réduit à un fragment verbal « Fear nothing » pour finir sur « none ». La quintessence de cette annulation du sens réside dans les séries de « yes/no » qui parcourent *Crave* en particulier. Ce phénomène d'annulation constante illustre l'aporie du langage, l'impossibilité de trouver un sens stable et cohérent : la pièce progresse par négation permanente de ce qui est dit.

L'utilisation récurrente des stichomythies est le meilleur outil de Kane pour provoquer ce sentiment d'une aporie du langage. Elles renforcent le sens de fragmentation de la langue et du sens dans un *agon* devenu minimaliste. Par exemple dans *Blasted* :

> Ian : Make me happy.
> Cate : I can't.
> Ian : Please.
> Cate: No.
> Ian: Why not?
> Cate : Can't.
> Ian : Can.
> Cate: How?
> Ian: You know.
> Cate : Don't.

Ian : Please.
Cate: No. » (Bl, 23).

Fragmentation et appauvrissement de la langue sont associés au phénomène de répétition dans l'enchaînement « Please/ No », qui contribue à accentuer l'impact de ces stichomythies. La fragmentation est poussée à l'extrême dans *Crave* où une réplique peut par exemple être divisée entre les personnages : « B : Let C : Me M : Go » (Cr, 189). Les propos de Gilles Deleuze à propos de Beckett sont ici encore éclairants. Mais, si l'on espère ainsi épuiser le possible avec des mots, il faut non moins avoir l'espoir d'utiliser les mots mêmes; d'où la nécessité d'un autre métalangage, d'une langue II, qui n'est plus celle des noms, mais celle des voix, qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables. Les voix sont des ondes ou des flux qui pilotent et distribuent les corpuscules linguistiques. Quand on épuise le possible avec des mots, on taille et on hache des atomes, et, quand on épuise les mots mêmes, on tarit les flux. (Beckett 1992, 66)

La Langue II s'observe surtout dans *Crave* et *4.48 Psychosis* : après avoir épuisé la langue par la langue I, il faut tarir les flux par la langue II. La déconstruction du langage apparaît enfin dans sa réduction finale à des lettres dans *Crave* et *4.48 Psychosis* : « QED » (Cr, 180), qui peut encore faire sens, de même que « RSVP ASAP » (4.48, 214). Que dire cependant de « MNO » (Cr, 184) ? Le langage est réduit à la succession de 3 lettres, dans l'ordre alphabétique, comme s'il s'agissait d'une tentative de restructuration du langage par la redécouverte de l'alphabet. A cette réduction du langage s'ajoute l'invasion du texte par les nombres, symptôme de la retraite du mot évoquée par George Steiner : ce processus commence dans *Cleansed* (143-144) lorsque Robin apprend à compter, et qu'il compte de 1 à 52, puis de 1 à 30. Les nombres sont toutefois encore écrits en lettres. Dans *Crave*, les chiffres apparaissent « 199714424 » (Cr, 188) sans faire sens. Dans *4.48 Psychosis*, des séries de chiffres, qui sont tout d'abord disposés de façon chaotique sur la page (208), puis en série ordonnée (232), remplacent la langue. Enfin, ils sont encore présents dans les doses de médicaments (223-225).

Dans les dernières pièces de Sarah Kane, le texte de théâtre devient poésie, une poésie que la qualité d'artefact visuel du texte rapproche de la poésie concrète : la déconstruction de la langue apparaît graphiquement sur la page, avec l'invasion des blancs et la disposition chaotique ou verticale des mots. Cette déconstruction du corps de la langue sur la page est le symptôme de la déconstruction du sujet. Chaque mot, lui-même fragment d'une langue en déliquescence, devient le spectre du sujet décomposé qui l'énonce et les voix, hantées par le corps, sont celles de fantômes : elles sont le signe de l'absence du

corps. Avec *4.48 Psychosis*, Sarah Kane tente d'évacuer le corps parlant du théâtre, poussant le genre dans ses derniers retranchements. Elle est celle par qui, après Beckett[9], le scandale arrive : elle provoque, à son tour, le scandale du corps absent.

Références :

Sources primaires

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

Sources secondaires

ADORNO Theodor. *Dialectique négative.* Trad. Coffin G., Masson J. Masson O. et alii. Paris : Payot, 1978.

ANGEL-PEREZ Élisabeth. Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane. Paris : Klincksieck, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double.* Paris : Gallimard, 1964

BECKETT, Samuel."Letter to Axel Kaun". Trad. Esslin, Martin. *Disjecta : Miscellaneous Writings and Dramatic Fragment.* Ed. Cohn, Ruby. London: Calder, 1983

_____ The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 1986

_____ Quad et autres pièces pour la télévision suivi de l'Epuisé de Gilles Deleuze. Paris : Minuit, 1992

BLATTES, Susan, et SIMARD, Jean-Pierre, eds. *« In-yer-face » : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique.* Coup de Théâtre, n° 18. 2002

BRAUNSCHWEIG, Stéphane, dir. *Sarah Kane.* Outre Scène, n°1. Strasbourg : Editions du Théâtre national de Strasbourg, 2003

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges. *Histoire du corps* (3 volumes). Paris : Seuil, 2006.

FELMAN, Shoshana. *Le Scandale du corps parlant.* Paris: Seuil, 1980

KRISTEVA Julia. *Pouvoirs de l'horreur.* Paris : Seuil, 1980.

PAVIS Patrice. *Dictionnaire du théâtre.* 1980. Paris : Dunod, 1996.

PLATON. *Cratyle.* Paris: Garnier Flammarion, 1999

SAUNDERS Graham. Love me or Kill me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester UP, 2002.

SIERZ Aleks. *In-Yer-Face Theatre.* London: Faber, 2001.

STEINER, George. *Langage et Silence.* 1969. Paris : Bibliothèque 10/18, 1999

TORTI-ALCAYAGA Agathe. « L'Œuvre de Sarah Kane: le théâtre de la défaite ». *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire, Cycnos* 18.1 (2001) : 51-62.

UBERSFELD Anne. *Lire le théâtre (I-II-III).* 1977. Paris : Belin, 1996.

URBAN, Kenneth. « An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane. » PAJ: A Journal of Performance and Art 69 (September 2002): 36-46.

Notes :

---

[1] Voir Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre.* London: Faber, 2001

[2] Kane admet ne l'avoir lu que tardivement. Voir Saunders, Graham. *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, 16

[3] Voir Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques et Vigarello Georges. *Histoire du corps.* Vol 3 « La mutation des regards ». Paris : Seuil, 2006.

[4] Voir à ce sujet l'article de Agathe Torti-Alcayaga, « L'Œuvre de Sarah Kane: le théâtre de la défaite ». *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire, Cycnos* n° 18.1 (2001): 51-62

[5] Cette tension est formulée de façon explicite dans *Crave* : « Silence or violence the choice is yours » (Cr, 187)

[6] Adorno, Theodor. *Dialectique négative.* Trad. Coffin G., Masson J. Masson O. et alii. Paris : Payot, 1978

[7] Voir Saunders, Graham. Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes, 126 et l'analyse d'Elisabeth Angel-Perez dans Voyage au bout du possible, 153-177

[8] Le thème de la pendaison est aussi lié chez Kane au suicide de Ian Curtis, chanteur de Joy Division. On trouve de nombreuses références aux chansons du groupe dans les pièces, en particulier dans *4.48 Psychosis.*

[9] Beckett avait toujours affirmé vouloir écrire une pièce sans acteur et sans corps, ce qu'il fit avec *Breath* (1969).

Introduction

Les articles réunis dans ce dossier sont fondés sur les communications prononcées au sein de l'atelier « théâtre » qui s'est tenu à l'occasion du congrès de la SAES à Orléans en mai 2008. Le thème de ce congrès, la résurgence, a inspiré des regards nouveaux sur des dramaturges britanniques et américains canoniques du XXe siècle tels T.S. Eliot, Tennessee Williams, Harold Pinter ou encore Sam Shepard et a contribué à souligner l'importance d'écrivains en marge de la culture anglophone hégémonique tels Brian Friel ou Iain MacLeod.

La notion de résurgence évoque la réapparition de pratiques culturelles tombées en désuétude tels certains mythes oubliés et certaines langues supprimées, ou la découverte de certaines transgressions cachées ou refoulées. Elle implique de ce fait une tension entre l'absence et la présence, le passé et le présent, la surface et la profondeur, la latence et la manifestation. Cette tension, qui dans certains cas peut s'avérer violente voire destructrice (on pense, par exemple, à la révision de l'histoire coloniale), est la qualité essentielle de la résurgence, qualité qui se lit aussi à travers l'étymologie de ce mot qui suggère la force d'un courant d'eau ou d'une houle que l'on ne parvient plus à contenir.

Une tension comparable nous semble traverser le langage théâtral. Celui-ci aussi s'organise autour de ce qui est présent ou manifeste sur scène et de ce qui y est absent. C'est en effet cette tension qui donne corps à l'intrigue. Elle est à l'origine, par exemple, de l'ironie dramatique. Elle se fait sentir dans le mouvement de l'intrigue qui rappelle dans certains cas – les « grandes » tragédies de Shakespeare, les pièces en vers de T.S. Eliot, les mises en scène de Peter Brook – les racines du théâtre dans les rites sacrés. Elle est enfin inscrite dans le dialogue dramatique lui-même qui prend tout son sens à travers la relation entre contenu manifeste et contenu latent des mots et de leur expression par la voix, le geste et le mouvement. Le concept de résurgence comme nous venons de le décrire s'applique donc particulièrement bien à la communication théâtrale, et ce, à tous les niveaux de cette forme de communication, de l'organisation de l'intrigue à la scénographie.

Cette parenté entre le théâtre et la résurgence a clairement inspiré les articles regroupés dans ce dossier. Sans exception, leurs auteurs se sont attachés à démontrer qu'approcher la thématique de la résurgence dans la critique théâtrale nous mène inévitablement à une analyse formelle.

Cette analyse peut se situer au niveau de la structure : celle, textuelle, qui tient l'intrigue d'une pièce mais aussi celle, intertextuelle, qui donne forme à l'œuvre ou à une partie de l'œuvre d'un dramaturge. Ainsi, Marie-Hélène Deville-Vernerie démontre comment, dans certaines pièces de Tennessee Williams, un lieu quasi-mythique, Moon Lake, représente un traumatisme de jeunesse qui continue à influer sur le présent des personnages et dont la trace se lit dans les histoires qui s'accumulent autour de ce lieu. Souria Sahli-Grandi s'intéresse à Harold Pinter qui emploie à travers plusieurs pièces le même personnage, celui de Kullus, toujours à l'origine du même jeu de pouvoir, jeu de soumission et de domination. La figure de Kullus incarne une forme de théâtre fondée sur un rite de prise de pouvoir. Ainsi, chez ces deux dramaturges, la résurgence devient structurante et, plus largement, métaphore d'une certaine approche de l'art dramatique.

Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller ou encore Sam Shepard ont tous écrit des pièces sur le thème de l'inceste et sur les effets psychologiques de cette expérience traumatisante. Jean-Marc Peiffer et Aloysia Calleux analysent les effets de cette transgression profonde sur les comportements langagiers des personnages. Ainsi Calleux décrypte dans *Buried Child* de Shepard ce qu'elle appelle « une rhétorique de l'enfouissement », qui traduit au niveau formel de cette pièce, et notamment dans la structure des dialogues, la volonté de cacher le crime d'un infanticide qui a suivi l'inceste. Là encore la notion de résurgence permet un travail d'analyse approfondie sur le langage théâtral.

Chez Friel et MacLeod, écrivains de la marge de la culture anglophone dominante, la résurgence décrit la survie des langues celtes en Irlande et en Ecosse revendiquée au nom d'une identité culturelle indépendante. Dans les articles que Virginie Roche-Tiengo et Samuel Cuisinier-Delorme ont consacrés à ces dramaturges, les analyses pointent encore le lien indissociable entre le niveau thématique et le niveau formel. En effet, chez ces dramaturges, la mise en exergue de la politique linguistique se répercute dans les dialogues comme une mise en cause de la communication même. Chez Friel notamment, la résurgence du gaëlique donne ainsi lieu à un questionnement méta dramatique.

Chez T.S. Eliot aussi on peut parler d'une réflexion méta dramatique. Elle concerne dans son théâtre poétique les sources rituelles de la tragédie et leur résurgence dans des formes de spectacle modernes et populaires comme le « music-hall » et le « whodunit ». Julie Vatain, dans son analyse de *Murder in the Cathedral*, montre comment cette réflexion a amené le poète dramaturge à développer un théâtre en vers, un langage poétique pour la scène, suffisamment flexible pour intégrer les univers apparemment opposés du rite

sacré et du spectacle commercial : « If the audience gets its strip-tease it will swallow the poetry. » À la fin de son article, Vatain se penche également sur la traduction française de la pièce et procède ainsi à une micro-analyse de la « résurgence poétique » chez Eliot.

En somme, tous les articles ici réunis démontrent que dans l'analyse du discours théâtral la notion de résurgence dépasse le simple cadre thématique. Elle se constitue, pourrait-on dire, en objet théorique et invite de ce fait à poursuivre le chemin tracé dans ce dossier.

Thomas Pughe

Professeur, Université d'Orléans

Programme de l'atelier 15 **théâtre SAES 2008, La Résurgence, Université d'Orléans :** sous la présidence de Jean-Pierre SIMARD RADAC & Tom PUGHE Université d'Orléans

Retenues par les orgnisateurs, ces communications ainsi validées ont été présentées à la satisfaction de l'atelier, et ont donné lieu à discussion approfondie, même si , eu égard aux contraintes d'espace, certaines ne sont pas publiées ci-après.

VENDREDI 16 MAI **Résurgences gaëliques :**
séance présidée par Claude COULON, président d'honneur du RADAC

14h30-14h45 : Ouverture de l'atelier théâtre par Jean-Pierre SIMARD

14h45-15h10 : Julie VATAIN (doctorante, Université de Paris IV) : « TS Eliot et la résurgence d'une légende ».

15h10-15h35 : Virginie ROCHE-TIENGO (Université de Paris XIII) : « Résurgence du gaëlique dans l'oeuvre théâtrale de Brian Friel ».

15h35-16h00 : Discussion

16h00-16h30 : Pause café

16h30-16h55 : Samuel CUISINIER DELORME (doctorant, Université de Clermont II) : « L'opaque résurgence dans Homers de Iain F. MacLeod ».

16h55-17h20 : Jean-Pierre SIMARD (Université de Saint-Etienne) : « Résurgence des voix féminines dans un théâtre de la nation en Ecosse ».

17h20-17h45 : Discussion

SAMEDI 17 MAI **Résurgences américaines,**
séance présidée par Jean-Pierre SIMARD, RADAC

9h00-9h25 : Jean-Marc PEIFFER (Université de Nancy II) : « Refoulement et résurgence de l'inceste dans le théâtre américain contemporain : O'Neil, Miller, Williams, Shepard ».

9h25-9h50 : Aloysia CALLEUX (doctorante, Université de Paris IV) : « Résurgence et occultation du secret dans Buried Child de Sam Shepard ».

9h50-10h15 : Claude COULON (Université de Paris IV) : « Résurgences chez Miller : Danger - Memories ».

10h15-10h30 : Discussion

10h30-11h00 : Pause café

11h00-11h25 : Marie Hélène VERNERIE (Université de Dijon) : « Disparition et résurgence de Moon Lake dans le théâtre de Tennessee Williams ».

11h25-11h50 : Brigitte GABBAI (Université de Paris VII) : « Résurgence : fous, folles, folie dans le théâtre de Tennessee Williams, crises et rémissions ».

11h50-12h15 : Discussion.

DIMANCHE 18 MAI **Résurgences classiques d'hier et d'aujourd'hui**
séance présidée par Tom PUGHE, Université d'Orléans

9h00-9h25 : Soraya GRANDI (doctorante, Université de Saint-Etienne) :
« Palimpsestes et résurgences poétiques dans le théâtre de Pinter ».

9h25-9h50 : Helen COLE-KING (Université d'Angers) : "Making the play ring out from its depths: figures of sound in Peter Brook's theatre."

9h50-10h15 : Discussion

10h15-10h30 : Pause café

10h30-10h55 : Magali DE BLOCK (doctorante, Université Paris IV) :
« Résurgence de la forme classique dans la tragédie contemporaine : M. Crimp, H. Barker ».

10h55 -11h20 : Estelle RIVIER (Université du Mans) : « Diaporama et analyse : la reprise du recyclage, de l'adaptation, du transcodage et des formes de l'intertextualité, de l'interspectacularité ou de la citation : Shakespeare à la Comédie Française ».

11h20-11h45 : Mario AVELAR (Président EAAS, Universidade Aberta) :
« Prospero's Books ».

11h45-12h00 : Discussion et conclusions.

Ont été retenus les articles qui suivent parmi ceux qui nous ont été soumis. Certains auteurs ont cédé leur place sans publier leur texte. D'autres ont souhaité attendre la livraison suivante.

1- Résurgences classiques d'hier et d'aujourd'hui :

T. S. Eliot et la résurgence poétique d'une légende
Étude et traduction d'un face à face (*Murder in the Cathedral*)

Julie Vatain (doctorante, Université Paris-IV Sorbonne)

Dès son entrée en scène dans la première partie de *Murder in the Cathedral*, le protagoniste Thomas Becket se fait Prologue de sa propre histoire, et annonce les étapes de son martyre à venir :

> Meanwhile the substance of our first act
> Will be shadows, and the strife with shadows.
> Heavier the interval than the consummation.
> All things prepare the event.Watch. (MC, p.18)

Il semble difficile de déterminer à quelle tradition ces vers de 1935 se rattachent le plus. Leur aspect méta-théâtral reflète certes un plaisir moderne à jouer avec l'illusion, réaction moderniste aux tendances du romantisme et du réalisme, mais renvoie aussi à des pratiques plus anciennes, notamment élisabéthaines. L'ambivalence du terme *"shadows"*, qui désigne à la fois dans leur irréalité les fantômes du passé de Thomas, ces tentateurs qui s'apprêtent à défiler face à lui sur la scène, et les acteurs dans leur mensonge théâtral, évoque les réflexions shakespeariennes confondant vie et représentation chez Macbeth, Jacques le mélancolique ou Prospero.

L'image des « ombres » contre lesquelles Thomas doit lutter porte en outre une puissante signification morale et chrétienne impliquant la vanité des quatre tentations imminentes ; et dans ses aspects rituels qui frôlent parfois la litanie, la pièce d'Eliot évoque la liturgie catholique. Le face à face, matérialisé sur scène, entre un homme à la veille du jugement et ses démons personnels s'inspire directement de la moralité médiévale, ce dont Eliot ne se cache pas, puisqu'il avoue même s'inspirer de sa versification. Malgré sa grande admiration pour les dramaturges élisabéthains, Eliot n'a pas recours, pour rythmer son théâtre poétique, au pentamètre iambique, qu'il juge corrompu par le XIX[e]. *"The next form of drama will have to be verse drama but in new verse forms"*, écrivait-il une dizaine d'années avant de se tourner vers le théâtre (Eliot, 1926, in Hinchliffe, p.21). Et c'est dans l'alliance d'un parler moderne avec des modèles encore plus anciens qu'il cherche cette versification nouvelle d'une dramaturgie efficace. Ajoutons que cette injonction initiale, *« Watch »*, s'adresse à la fois au public et au chœur,

qu'Eliot emprunte à la tragédie grecque. Images shakespeariennes, versification médiévale, chœur antique, évocations liturgiques... un foule d'influences se dessine donc d'emblée dans ces quelques vers. La dramaturgie d'Eliot s'annonce tout entière *infiltrée* par des modèles et styles divers, qui refont surface en un siècle où on les attendait peu, car la prose et le profane y dominent la scène anglophone. La création théâtrale d'Eliot intervient après sa conversion à l'Anglicanisme, entre deux époques de sa composition poétique : entre les vers désillusionnés de ses débuts, comme *The Waste Land* ou *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, et le parcours plus mystique de ses poèmes tardifs réunis sous le titre de *Four Quartets* ; mais tout au long de sa carrière poétique et dramatique il s'offre comme écrivain de la résurgence, qui retourne à l'Angleterre de ses ancêtres, déclare avoir trouvé dans la lecture des symbolistes français la clé de son expression poétique en anglais, et cherche sans cesse dans différentes couches du passé littéraire l'expression de la modernité et de l'individualité.

Meurtre dans la cathédrale met en scène l'un des principaux saints anglicans, l'archevêque Thomas Becket, de son retour en Angleterre le 2 décembre 1170 à son assassinat par quatre chevaliers du roi quelques jours après Noël. Eliot ressuscite ici un personnage historique devenu légendaire, ainsi qu'un ensemble de traditions théâtrales tenues en retrait depuis plusieurs siècles. Pour raviver la pratique d'un théâtre poétique et spirituel, l'auteur nourrit à la fois son esthétique de citations bibliques et d'allusions proverbiales, des rythmes de la messe et de ceux du music-hall. Cet article se propose donc, dans un premier temps, d'interroger le rôle et la portée des résurgences poétiques et formelles grâce auxquelles T. S. Eliot façonne sa dramaturgie poétique. Ensuite, changeant de point de vue et par un effet de mise en abyme, on pourra envisager le texte de la pièce lui-même comme élément résurgent, enfoui puis renouvelé, dans ces formes de recréation différentes que sont le jeu du comédien et la traduction. Afin de pouvoir mener une étude formelle précise, nous concentrerons la majorité des remarques sur une scène en particulier, celle du face à face entre Thomas et le démon de sa jeunesse vouée aux plaisirs, qui le premier cherche à le détourner de son martyre, au début de la pièce. Dans cette scène de tentation, qui ne manque pas de modèles, de la Bible au Docteur Faust, la résurgence mériterait également d'être analysée comme thématique philosophique et littéraire, au sein d'une réflexion sur le poids éternel de l'action passée ; cependant, dans le cadre de cet article, c'est avant tout en termes de composition théâtrale que nous envisagerons la question de la réinvention, du retour et du renouvellement.

Représenter le martyre au théâtre

Lorsqu'il s'agit de lui assigner une patrie littéraire ou de qualifier sa filiation envers les traditions poétiques qui le précèdent, Eliot s'avère difficile à situer.

Son écriture très érudite le présente en effet comme le champion de traditions littéraires séculaires ; mais il se fait aussi l'initiateur auto-proclamé de son propre courant moderne, qui tantôt emprunte et tantôt rejette ce qui le précède, comme le signale Louis Menand : *"It is often impossible to tell which direction he is pointing in ; he seems at some moments to be the conservator of a certain tradition of literary values and at others to be the analyst of their exhaustion—a confusion exacerbated by his habit of portraying himself in his poetry as history's victim and then prescribing his own cure in his criticism"* (Menand, p.4). Cette dialectique entre individualité et retour aux modèles, entre tradition et surprise, se trouve au cœur de sa première grande œuvre dramatique, et ce dès le choix du titre, qui annonce une lutte spirituelle sous les apparences d'une pièce policière digne du West End.

Lors de la présentation du film *Murder in the Cathedral* à Venise, une partie du public, qui s'était méprise sur le titre, fut en effet cruellement déçue. Aux autres choix envisagés, comme *"Fear in the Way"*, d'inspiration biblique, ou *"The Archbishop Murder Case"*, qui semble lui aussi annoncer un *"whodunit"*, Eliot a préféré le titre suggéré par son metteur en scène E. Martin Browne, ce qui distingue d'emblée sa pièce des autres traitements scéniques de la même histoire. On pense ici aux deux pièces en vers du XIX^{e}, celle du poète irlandais George Darley (*Thomas à Becket,* 1840), et celle d'Alfred Lord Tennyson (*Becket,* 1884), ou encore à la version plus tardive, en prose et contemporaine d'Eliot, de Jean Anouilh (*Becket ou l'honneur de Dieu,* 1959). Cette dernière, traduite et rendue célèbre à Broadway avec Laurence Olivier puis à l'écran grâce au film de Peter Glenville, prouve l'attrait persistant de la légende de Thomas Beckett pour le public du XX^{e} siècle. Comme les deux pièces du siècle précédent, elle revendique dès le titre la tradition de l'hagiographie, ou du moins de l'histoire, en prenant pour nom celui de son protagoniste.

Eliot, quant à lui, peut-être parce qu'il écrit sa pièce à la demande de l'évêque de Chichester et la destine au contexte ouvertement religieux du festival de Canterbury, s'autorise un titre énigmatique, que l'alliance imprévue des connotations policières et sacrées dote d'une certaine force poétique. On reconnaît là le dramaturge qui attribue à *Sweeney Agonistes*, fragment de pièce composée sur les rythmes du jazz, la qualification oxymoronique d'*"Aristophanic melodrama"*, et qui plus tard intitulera sa réécriture d'une tragédie d'Euripide de façon trompeusement badine : *The Cocktail Party.* Le refus de donner à *Murder in the Cathedral* le nom du personnage historique reflète également le glissement qu'opère le dramaturge entre présentation d'une célèbre légende dans son déroulement, et mise en scène d'une épiphanie spirituelle. Quoiqu'il respecte les détails historiques rapportés dans les chroniques de l'époque, comme la date du meurtre, les noms des assassins, et même certains mots de l'archevêque, Eliot semble s'intéresser moins à la narration d'une histoire qu'à l'analyse d'un

état d'esprit, et moins à l'enchaînement des actions qu'à la puissance poétique de l'expression. Loin des intrigues à rebondissements de Tennyson ou d'Anouilh qui font intervenir Henri II ou Fair Rosamund, la pièce d'Eliot se déploie pratiquement sans intrigue, puisque Thomas est assassiné dès le titre, avec une simplicité et une symétrie toutes symboliques. Hormis quelques messagers, les personnages se divisent en quatre groupes distincts : les hommes de Dieu (au nombre de quatre, trois prêtres et Thomas), les hommes du roi (quatre chevaliers venus assassiner l'archevêque), les tentateurs (toujours au nombre de quatre, représentant les dangers de l'orgueil à chaque étape de sa vie) et un dernier groupe plus nombreux, le chœur des femmes de Canterbury, qui ouvre et ferme la pièce : voix de la vie quotidienne, de la terre et de l'humanité, et symbole des âmes que Thomas doit protéger et édifier par son martyre.

La limpidité de cette distribution des rôles fait écho à celle de la composition symétrique en deux parties, qui permet d'ailleurs de faire jouer les tentateurs et les chevaliers par les mêmes comédiens. La première partie, en vers, comprend le retour de Thomas et son combat victorieux contre les tentateurs. Suit un interlude en prose : le sermon que prononce Thomas dans la cathédrale le matin de Noël, au cours duquel les spectateurs, devenus fidèles, sont ouvertement sollicités. La deuxième partie comprend le martyre, en vers, avant d'introduire un second épisode en prose, inattendu, qui change le théâtre en salle de tribunal et le public en jury. Les quatre assassins viennent se justifier de leur crime et faire appel au sentiment de justice du public : *"You are Englishmen, and therefore will not judge anybody without hearing both sides of the case"*(*MC*, p.48). Là où les autres dramaturges s'efforcent d'engager l'attention et la sympathie des spectateurs en étoffant le côté humain du personnage, en explorant sa relation au pouvoir (Tennyson) ou son amitié avec le roi (Anouilh), Eliot choisit la voie opposée, et situe sa dramaturgie sur un plan philosophique, épuré, qui provoque le questionnement, et cherche la profondeur du sentiment dans une expression ouvertement musicale et non réaliste. Avec très peu d'action, la pièce développe une réflexion sur l'humanité et la sainteté ; sur ces conflits humains qui constituent pour Eliot le coeur de la matière dramatique :

> In the desire to emphasise those essentials of drama which have tended to be forgotten—the permanent struggles and conflicts of human beings—we wish to remind the audience that what they are seeing is a play, and not a photograph (Eliot, 1936, in Hinchliffe, p.23)

Ce petit manifeste dramatique accorde la supériorité théâtrale à l'expression de dilemmes éternels. Inutile dès lors de chercher à dissimuler l'artifice au profit d'un naturalisme qui n'égalera jamais, comme l'auteur aime à le rappeler, celui du cinéma. Eliot rejette l'idée selon laquelle la versification restreindrait

l'expression vraie du sentiment. Bien au contraire, l'adoption d'une diction poétique approfondit et révèle :

> A verse play is not a play done into verse, but a different kind of play; in a way more realistic than "naturalistic" drama, because, instead of clothing nature in poetry, it should remove the surface of things, expose the underneath, or the inside, of the natural surface appearance. (Eliot, 1944, in Hinchliffe, p.25)

Inventer la versification d'un théâtre moderne

T.S Eliot y insiste à maintes reprises, la poésie sur scène ne se veut pas ornement, mais moyen d'expression pleinement assumé de la dramaturgie : *"If you write a play in verse, then the verse ought to be a medium to look THROUGH and not a pretty decoration to look AT"* (Eliot, 1938, in Hinchliffe, p.23) Le choix de la versification doit être justifié par le sujet de la pièce, le rythme doit agir de manière inconsciente et ne pas se dresser en obstacle à la participation du public. Aussi Eliot délaisse-t-il le vers blanc des élisabéthains et de leurs émules, car selon lui le pentamètre iambique a perdu de son efficacité, et se déclame trop aisément comme de la mauvaise prose. Il s'inspire alors de la versification extrêmement irrégulière, mais vivifiante et allitérative, de la moralité du XV[e] siècle *Everyman.* Le vers d'Eliot varie en longueur de 2 à 7 accents, parfois plus : ceci empêche l'oreille du public de s'habituer à un rythme régulier et confère au dialogue une souplesse qui évoque la prose dans son instabilité vigoureuse, tout en gardant des effets d'accentuation, de jeux sur les rimes internes et les parallélismes qui signalent une théâtralisation du langage poétique. Outre la variété des mètres, la versification médiévale encourage Eliot à multiplier les enjambements et les allitérations. Prenons un exemple d'enjambement dans *Everyman : Eueryman, stande styll ! Wyther arte thou goynge / Thus gayly ? Hast thou thy Maker forgete ?*(*Everyman,* p.3)

Eliot multiplie ce procédé, par exemple dans la première réplique du Tentateur, dont la rhétorique déborde de vers en vers :

> Spring has come in winter. Snow in the branches
> Shall float as sweet as blossoms. Ice along the ditches
> Mirror the sunlight. Love in the orchard
> Send the sap shooting. Mirth matches melancholy. (MC, p.19)

En termes de sonorités, la versification des mystères et des miracles a ceci de marquant que les vers semblent progresser tout entiers selon des logiques d'allitérations et de rimes internes. Ainsi dans *Everyman* : *"Alas, I may well wepe with syghes depe!"*(*Everyman,* p.6) ou bien : *"In welth and woe we wyll with you holde"* (*Everyman,* p.10). De façon encore plus frappante, dans les premiers vers du

Cycle de York, l'allitération relie les mots qui tombent sous l'accent et souligne la structure des vers en même temps que le passage inattendu d'un mètre à l'autre, ici du tétramètre au trimètre :

I am gracyus and grete, god withoutyn begynnyng,
I am maker unmade, all mighte es in me,...
My blyssyng o ble sall be blendyng,
And heldand fro harm to be hydande. (York, p.1)

Cette conjonction entre l'accent du vers et l'allitération se retrouve chez Eliot dans la réplique du Tentateur citée plus haut : *"Mirth matches melancholy"*, ou encore à la fin de la réponse que lui fait Thomas :

Only
The fool, fixed in his folly, may think
He can turn the wheel on which he turns. (MC p.19)

Chaque vers de la scène mériterait une analyse approfondie, mais ces quelques exemples suffisent déjà à indiquer que l'influence des modèles médiévaux inspire à Eliot une versification capricieuse, parfois soudainement emphatique, et qui s'écarte des vers beaucoup plus classiques, par exemple, de Tennyson. La poésie dramatique de ce dernier procède davantage par balancements réguliers, et met en valeur la structure du pentamètre iambique, comme dans le dernier des quatre vers suivants, qui revient plusieurs fois dans la bouche de son Thomas Beckett :

'I have been a lover of wines, and delicate meats, ...
Of dogs and hawks, and apes, and lions, and lynxes
Am I the man?' And the Lord answer'd me,
'Thou art the man, and all the more the man.' (Tennyson, p.27)

Bien sûr, ceci ne signifie pas pour autant qu'Eliot effectue un retour à la parole médiévale ; son langage ne recherche pas l'archaïsme et se tisse d'un réseau d'allusions qui rend les personnages difficiles à situer, dans le temps comme dans le degré d'érudition. On peut ainsi lire dans l'affirmation de Thomas face au Tentateur *"from generation to generation / The same things happens again and again"* une allusion au premier livre de *l'Ecclésiaste* : *"One generation comes, and another generation goes, but the earth abides forever"*. Au sein de la même réplique, l'affirmation *"The fool, fixed in his folly, may think / He can turn the wheel on which he turns"*, nous offre une image cette fois baroque de la roue de la Fortune ; et partout dans la scène les répliques s'émaillent de bribes de proverbes impossibles à dater : *"a nod is as good as a wink"*, *"leave well alone"*, *"cooking somebody's goose"*... Le dialogue mêle ainsi des images de registre élevé ou quotidien, comique ou tragique, et tisse des correspondances avec des formes poétiques d'époques diverses. Si notre sujet nous conduit à insister ici sur les

parallèles avec le Moyen Age, on pourrait également bien sûr souligner les échos avec des textes plus récents. Malcom Cowley compare ainsi la malédiction qui frappe les chevaliers après l'assassinat à l'anathème jeté sur Hyppolite et Delphine dans les *Femmes Damnées* de Baudelaire. Autre influence, n'oublions pas l'attention que T. S. Eliot porte aux spectacles de music-hall, qui allient son intérêt pour le rythme et la musique à son goût pour la farce et le facétieux. Les thèmes de *Murder in the Cathedral* n'appellent pas, il est vrai, une esthétique inspirée de ces formes de théâtre populaire, mais on trouve dans les répliques narquoises du Tentateur des traces de cette tendance parodique et burlesque aux répétitions à l'identique, aux rimes moqueuses et aux rythmes ironiques, qui se faisait sentir plus clairement dans les premiers essais dramaturgiques d'Eliot, notamment *Sweeney Agonistes* :

Doris : You wouldn't eat me !
Sweeney : Yes I'd eat you !

In a nice little, white little, soft little, tender little,
Juicy little, right little, missionary stew.
You see this egg
You see this egg
Well that's life on a crocodile isle. (Sweeney, p.130)

De même, face au phrasé sobre et décidé de Thomas, l'ironie du Tentateur introduit sur le plateau de *Murder in the Cathedral* une tonalité gaie inattendue. L'insistance des rimes ainsi que les mètres qui s'allongent et se raccourcissent insufflent au texte l'énergie de la pirouette :

Farewell, my Lord, I do not wait upon ceremony,
I leave as I came, forgetting all acrimony,
Hoping that your present gravity
Will find excuse for my humble levity.
If you will remember me, my Lord, at your prayers,
I'll remember you at kissing-time below the stairs.

C'est de ce mélange, riche de résurgences multiples mais impossibles à classer ou identifier absolument, que naît l'état poétique. Trop variée pour être analysée par le spectateur dans l'immédiateté de la représentation, mais suffisamment nourrie pour susciter une foule d'évocations, la poésie dramatique d'Eliot se *signale,* tout autant par ses rythmes et ses rimes que par ses images—mais ne se laisse pas *saisir.* En ravivant des cadences anciennes sous du vocabulaire moderne, Eliot atteint une forme d'atemporalité qui permet d'ancrer pleinement l'expression poétique dans le présent de la représentation. Loin de tirer le texte vers le passé, les résurgences accroissent la

force du présent théâtral en amplifiant la résonance de ses thèmes, dont elles soulignent l'éternité. Comme Eliot l'écrira l'année suivante dans *Burnt Norton :*

> Time past and time future
> What might have been and what has been
> Point to one end, which is always present (Eliot, 1963, p.190)

Participation au texte et recréation dans le jeu et la traduction

La question de la représentation mérite elle aussi d'être analysée sous l'angle de la résurgence, car dans le travail de l'acteur lui-même le texte se voit enfoui, digéré, avant de resurgir, chargé d'émotions personnelles et d'une sensibilité particulière. Stanislavski n'est pas le seul à théoriser le personnage, cette suite de répliques auxquelles il faut donner vie, s'abreuve au plus profond de la personne du comédien :

> I was happy because I had realized how to live another person's life, what it meant to immerse myself in a characterization. ... Yet can I really say that that creature is not a part of me? I derived him from my own nature. I divided myself, as it were, into two personalities. ... Strangely enough this duality not only did not impede, it actually promoted my creative work. (Stanislavski, p.21)

Le jeune apprenti découvre ici la dualité fondamentale de l'acteur et de chaque étape de la création théâtrale, qui dans son essence tient du partage, de la recréation sans cesse renouvelée. On peut se demander alors comment la représentation, précédée par la répétition et prolongée par la réception du public, maintient et enrichit la puissance de l'instant présent que contient le texte d'Eliot.

Murder in the Cathedral a été créée dans la salle du chapitre de la cathédrale de Canterbury, cadre qui correspond à la réalité historique tout en soulignant une continuité entre présent et passé, la permanence des murs allant de pair avec celle de l'Eglise et suscitant une sorte d'émotion atemporelle du sacré au sein de laquelle assister à la pièce devient un pèlerinage. Les photos de l'époque montrent les comédiens dans des attitudes dignes de statues : on voit par exemple Robert Speaight dans le rôle de Thomas, le bras étendu en geste de bénédiction, se tenant en position surélevée par rapport au chœur des femmes qui forme tout un tableau d'attitudes priantes, les mains jointes, debout ou à genoux. Une telle composition, symbolique dans sa simplicité, rappelle les représentations de Becket dans les vitraux de nombreuses églises anglicanes. On y trouve cependant une touche de modernité inattendue dans les costumes, qui ont certes des lignes et des coupes médiévales, mais ne se veulent pas naturalistes : Thomas n'est pas chargé de tous les attributs archiépiscopaux, il porte seulement son manteau et parfois une croix, et les habits du chœur sont

imprimés de curieux motifs géométriques qui n'ont rien d'historique. Cette sobriété et cette étrange modernité sauvent la représentation du pittoresque, et correspondent à la volonté d'Eliot d'offrir non une chronique historique mais une réflexion sur le martyre.

C'est la capacité de la pièce à s'abstraire de l'histoire pour s'élever en portrait des conflits et de la persévérance humaine qui la rend également fascinante pour d'autres publics que le public anglais, et que le public religieux. En France, le rôle de Thomas a été repris plusieurs fois par Jean Vilar, dans la traduction d'Henri Fluchère créée au Vieux-Colombier en 1945, puis par Alain Cuny et Laurent Terzieff. Le succès de la pièce d'Anouilh n'a pas entravé celui de *Meurtre dans la cathédrale.* Paradoxalement même, il se peut que la pièce d'Eliot, moins encombrée de personnages secondaires, demeure plus facile à comprendre pour le public français, qui connaît moins bien la source historique de l'intrigue. La transplantation sur une scène étrangère ne dessert pas le plan symbolique et poétique auquel Eliot situe sa dramaturgie. Dans la mise en scène de (et avec) Laurent Terzieff, au théâtre de l'Atelier en 1995, la scénographie particulièrement épurée soulignait le combat moral, cette dualité centrale sur laquelle le dialogue insiste à plusieurs reprises entre "*action and suffering*". Sur un grand plateau noir dépouillé, l'habit clair de Thomas prenait toute la lumière et concentrait sur lui par un effet de clair obscur tout le poids du dilemme entre temporel et spirituel, damnation et rédemption.

Reste, bien entendu, la question de la langue et de la diction poétique en français. La traduction d'Henri Fluchère parvient semble-t-il à refléter le mélange des influences dans la langue d'Eliot, en mêlant elle aussi les époques et les correspondances. Le traducteur emploie parfois des archaïsmes français comme « jà » pour « déjà », le verbe « guerroyer », ou l'antéposition de la négation avec « point ne vous oublierai », ainsi qu'un certain nombre d'inversions ou d'omissions du sujet ; mais il incorpore aussi à cette facture littéraire des changements de registre inattendus, avec « le ronron du léopard », « le vent qui fourgonne à ta porte », ou un choix d'expressions heureuses pour traduire les proverbes parfois farcesques dont s'inspire Eliot, par exemple pour *"Your goose will be cooked and eaten to the bone"(MC* p.19), « Sinon du poulet cuit tu n'auras que les os ! » (Fluchère, p.21). Si le recours à l'archaïsme se voit souvent condamné pour son artificialité lorsqu'il s'agit de traduire les auteurs anciens, l'invention d'une langue qui mélange les époques semble ici justifiée par le fait qu'Eliot lui-même joue sur les registres et les influences. Pour ce qui est du rythme, Henri Fluchère transforme les vers de T.S Eliot en versets : il va à la ligne aux mêmes endroits, cadence certains segments de phrase comme des hémistiches d'alexandrins ou des octosyllabes, mais sans effort de régularité et sans reculer devant quelques lignes beaucoup trop longues pour être des vers.

Les alinéas paraissent essentiel pour transmettre au comédien le souffle du texte, notamment la respiration des enchaînements par enjambements, qu'une traduction en prose aplatirait. Fluchère recrée aussi les allitérations, pas exemple « L'amour dans les vergers / Fera fuser la sève. Joyeuseté jettera bas mélancolie ! » (Fluchère, p.20). Dans cette traduction qui réussit à créer sa propre cohérence poétique en puisant cette fois aux sources du français, on peut seulement regretter l'absence de certaines rimes, qui soulignent chez Eliot la tension de la confrontation, ou le côté moqueur du Tentateur qui fait narquoisement rimer *"prayers"* avec *"below the stairs"*. Fluchère traduit ainsi : « Si vous voulez bien vous souvenir de moi dans vos prières / Point ne vous oublierai, au moment d'embrasser les servantes ! ». On pourrait préférer garder la rime, qui renforce l'ironie de ces derniers mots : « Si vous daignez vous souvenir de moi, Seigneur, dans vos prières / Je me ressouviendrai de vous en embrassant les chambrières ». Ceci mis à part, le succès du texte de Fluchère en scène prouve la possibilité d'une traduction poétique, où la subjectivité du traducteur, comme celle du comédien, nourrit le texte d'échos autres et personnels.

En guise de conclusion à ces remarques sur la dramaturgie d'Eliot et ses recréations, relisons un extrait de sa lettre à Ezra Pound intitulée *"Five points on dramatic writing"*, où l'on voit qu'il ne formule pas toujours ses manifestes littéraires en termes châtiés :

> But IF you can keep the bloody audience's attention engaged, then you can perform any monkey tricks you like when they ain't looking, and it's what you do behind the audience's back so to speak that makes your play IMMORTAL for a while. If the audience gets its strip-tease it will swallow the poetry. (Eliot, 1938, in Hinchliffe, p.23)

Par ces images comiques, l'auteur révèle son utilisation du théâtre comme moyen de faire parvenir la poésie au grand public. A travers la tragédie et la quête spirituelle de Thomas personnage, Thomas l'auteur cherche à réveiller sur scène une diction poétique, et insiste sur la puissance de l'instant de la représentation, où le langage atteint à l'immortalité. Il se montre ainsi en accord avec Jean Giraudoux, autre dramaturge de la langue littéraire, lorsqu'il écrit : « C'est une heure d'éternité, l'heure théâtrale ! »

Références :

Œuvres dramatiques :

ANOUILH, Jean. *Becket ou l'honneur de Dieu* (1959). Paris : Livre de Poche, 1966.
ELIOT, Thomas Stearns. *Murder in the Cathedral* (1935), *Collected Plays.* London : Faber & Faber, 1962.
—. *Meurtre dans la cathédrale.* Traduction Henri Fluchère (1945). Paris : Seuil, 1998.
—. *Collected Poems 1909-1962.* London : Faber & Faber, 1963.
Everyman, A.C. Cawley, ed., Manchester : Manchester University Press, 1961.
TENNYSON, Alfred. *Becket* (1884). *Becket and Other Plays.* London : Macmillan, 1908.
York Mystery Plays, Lucy Toulmin Smith (ed.) Oxford : Clarendon Press, 1885.

Ouvrages critiques :

ACKROYD, Peter. *T. S. Eliot.* London : Hamish Hamilton, 1984.
ELIOT, Thomas Stearns. "The Need for Poetic Drama", *Listener* (25 novembre 1936). Reproduit dans la section initiale de l'ouvrage de HINCHLIFFE.
—. Introduction à l'ouvrage de S. L. Bethell *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (London, 1944). Reproduite le même ouvrage.
—. Lettre à Ezra Pound publiée sous le titre "Five Points on Dramatic Writing", *Townsman,* (juillet 1938). Reproduite le même ouvrage.
—. Introduction à l'ouvrage de Charlotte Eliot *Savonarola: A Dramatic Poem* (London, 1926). Reproduite dans le même ouvrage.
HINCHLIFFE, Arnold P. *T.S. Eliot : Plays.* London: Macmillan, 1985.
MENAND, Louis. *Discovering Modernism: T. S. Eliot and his Context.* 2e éd. Oxford: Oxford University Press, 2007.
SMITH, Grover Jr. *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A study in Sources and Meaning.* Chicago: University of Chicago Press, 1956.
STANISLAVSKI, Constantin. *Building a Character*, translated by Elisabeth Reynolds Hapgood. London : Eyre Methuen, 1968.

« Palimpsestes et résurgences dans l'œuvre de Pinter »

Souria Grandi, doctorante, Université de Saint-Etienne

> Les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est plus libre que dans le geste du choix, mais déjà plus dans la durée.
> (Barthes, Roland. Le Degré zéro de l'écriture, Paris : Seuil, 1972, p.16)

Dans son ouvrage consacré à l'œuvre et à la biographie d'Harold Pinter, Michael Billington, dès la première page du chapitre deux intitulé « Romantic Ireland », cite G.K. Chesterton (*in* Billington, 1996, p. 26) qui affirme :

> There is at the back of every artist's mind something like a pattern or type of architecture. It is a thing like the landscape of his dreams; the sort of world he would wish to make or in which he would wish to wander; the strange flora and fauna of his own secret planet

Si l'on en croit Chesterton, chaque auteur aurait un modèle de production, une structure sur laquelle s'effectue l'ensemble de sa production littéraire lui permettant ainsi de se réécrire et de se réinventer chaque fois que celui-ci en éprouve le désir tout en gardant la trace d'une écriture antérieure, l'empreinte qui permet son identification. C'est pourquoi nous reprenons aujourd'hui cette citation à notre compte, pour nous interroger sur le modèle pinterien, lequel non seulement aurait permis une récurrence thématique perceptible à différente période de sa création artistique, mais aurait aussi permis la transposition d'un certain nombre de ses poèmes au théâtre et inversement, ce qui nous permettra ainsi de constater la résurrection de l'un de ses personnages clé à travers toute son œuvre.

Si Chesterton semble décrire un paysage onirique à l'image d'une vie rêvée par l'auteur, en examinant l'œuvre de Pinter on se rend compte assez rapidement que son paysage à lui prend des allures cauchemardesques et ce dès ses premiers écrits. L'un de ses écrits de jeunesse des plus frappants est *Kullus* (1949) pour l'importance qu'il va prendre au sein de toute une œuvre à venir. Ce texte hybride qui se présente à première vue comme une pièce de théâtre échappe à toute catégorisation. Divisé en trois parties, il nous est présenté sous forme de dialogues exclusivement rapportés par un narrateur qui s'énonce par 'I'. On ne sait absolument rien de lui, mais il est clair, dès le début, qu'il fut le maître des lieux avant l'arrivée de Kullus :

I let him in by the back door. There was a brisk moon.
- Come in. *He stepped inside, slapping his hands, into the room.*
- Go on Kullus. Go to the fire. (Pinter, 1996, p. 63)

Dans cette première partie, le narrateur qui jouissait d'une solitude sécurisante, va vite se rendre compte que son invité, Kullus[1] donc, est un intrus qui cherche à prendre sa place pour ainsi le déloger. La première phrase que prononce Kullus annonce ses intentions peu pacifiques, pour ensuite lui adresser d'acerbes critiques afin de le détruire psychologiquement et s'assurer ainsi l'absence de toute objection ou résistance face à ce qui va suivre :

- You do not welcome warmth, Said Kullus. [...]
You are biased towards cold. But you shut out cold and do not acknowledge warmth. This can on no account be named a fire. It is merely another aspect of light and shade in this room. It is not committed to its ordained activity...You live an avoidance of both elements
- Sit down Kullus. Take a seat. (p.63)

Les attaques proférées à l'encontre de notre narrateur vont le mener à une totale aliénation au point de le réduire à l'état de voyeur obéissant aux ordres de Kullus qui lui impose la présence d'une inconnue :

At the door, Kullus called. Soon a girl was in the room, shawled. I nodded. She nodded. She bent at the grate, remained, rose, looked at Kullus.
- Here, said Kullus.
She went to him. They climbed into my bed. I placed a coat over the lamp, and watched the ceiling hustle to the floor. Then the room moved to the flame in the grate. I shifted my stool and sat by the flame in the grate. (p. 63-64)

Et c'est avec cette scène où Kullus prend possession du lit de son hôte que se clôt la première partie. Au réveil, au cours de la deuxième partie, on constate que l'ordre est complètement inversé, Kullus devient le maître absolu de la chambre, il décide des moments où les rideaux doivent être ouverts ou fermés. Non seulement il impose sa loi sur celui qui un jour fut maître de lui-même, mais il défie la nature en voulant lui imposer un nouvel ordre, en voulant faire la pluie et le beau temps, la nuit et le jour :

Kullus took a room. The window was closed, if it was warm, and open, if it was cold. The curtains were open, if it was night, and closed, if it was day.
Why closed? Why open?
- I have my night,
said Kullus.
I have my day [...]
- I know cold, said Kullus.

I know its neighbour. Sit down. You are alone.
And so I sat down on the stool, which he placed for me. (p. 64)

La deuxième partie représente l'avènement d'une dictature instaurée par Kullus qui s'achève lorsque 'the shawled girl' prend le contrôle à son tour au cours de la troisième partie, pour devenir celle qui donne les ordres, celle qui domine, celle qui décide quand ouvrir les rideaux et quand les fermer :

The curtains were closed, I crouched far from the fire.
- What has happened to Kullus?
I asked.
He has changed.
In HER room I crouched far from the fire.[2] [...]
- Why are you shawled?
asked the girl, and opened the curtains.

A ce stade, l'invasion est totale et notre narrateur est complètement dépouillé de son identité. Mais quelles seraient les causes de ce désastre ? Selon Derrida, cela relèverait de notre propre comportement : « Cet étrange comportement du vivant qui, de façon quasiment suicidaire, s'emploie à détruire lui-même ses propres protections »[3]. Cette idée est clairement formalisée dans un premier temps dans *Foi et savoir* (1996). Elle nous semble avoir été confirmée par la suite après les attentats du 11 septembre). Le théâtre de Pinter, ainsi que sa poésie, témoignent de la responsabilité de l'individu dans sa propre destruction. Lui-même confie à Michael Billington : « We welcome over the threshold the agents of our own destruction ». « *I let him in by the back door* » nous rapporte l'instance narrative de *Kullus*, dans une sorte de narration rétrospective après s'être fait déloger par Kullus. En effet si l'on regarde de plus près la composition de ce texte, on remarquera que le temps de la narration est le passé mais que le narrateur reproduit les dialogues au présent. Cela ne serait-il pas le fruit de l'imagination d'un individu qui craint d'être envahi par une force extérieure ? Impossible de vérifier. Cependant, on ne sait absolument pas ce qui est arrivé à Kullus : 'what has happened to Kullus ?' est la question que pose deux fois le narrateur, l'ex-maître des lieux, à 'the shawled girl', sans obtenir de réponse.

L'objection que l'on pourrait nous faire à propos de cette étude sur *Kullus* est : « pourquoi s'être autant attardé sur ce texte et quelle relation a-t-il avec le titre de la communication et la thématique du Congrès ? » La réponse est que pour nous, tout part de ce texte dans le sens où toute l'œuvre de Pinter va porter la trace de Kullus l'envahisseur, Kullus l'agresseur, Kullus le destructeur. Au-delà du personnage nous allons tenter de voir comment le texte *Kullus* aurait subi deux transpositions la première en 1954, la deuxième en 1967, ainsi qu'une transmodalisation en 1955.

En 1955 Pinter écrit *The Examination,* une nouvelle où Kullus (personnage) est ressuscité ainsi que cette même instance narrative qui s'exprime à la première personne dans *Kullus* en 1949, et qui nous raconte la même histoire (discours), à quelques détails près, six ans plus tard. Avant de nous intéresser au contenu de cet hypertexte[4], nous voudrions avant tout faire quelques commentaires comparatifs concernant la forme de ces deux textes. Nous avions mentionné auparavant que *Kullus* est un texte en prose dans lequel nous notons l'existence d'un narrateur intradiégétique qui ne fait que décrire, au passé, les faits et gestes de chacun des personnages (lui compris), comme s'il s'agissait de didascalies dans une pièce de théâtre. Il se déchargerait de la responsabilité de ce qu'ils disent en les faisant intervenir directement. Cependant, en ce qui concerne *The Examination*, la nouvelle ne contient aucune trace de dialogue, la narration est à la première personne et les verbes sont tous au passé. Kullus et l'instance narrative sont les seuls personnages de la nouvelle, nous noterons donc l'absence de « the shawled girl » dans l'espace clos de *The Examination.*

L'histoire se répète ! Comme *Kullus*, *The Examination* ouvre sur une phrase qui renvoie directement aux causes du désastre dans le texte primitif : « When we began, I allowed him intervals. » L'énonciateur « I » semble avoir le contrôle total de la situation, il est modulateur d'une sorte d'audition ou d'un examen, il est le seul à décider du découpage du temps concernant la durée des différentes sessions d'examen ainsi que des temps de pause :

> And so I took it upon myself to adjudge their allotment and duration. They were not consistent, but took alteration with what I must call the progress of our talks. With a chalk I kept I marked the proposed times upon the blackboard, before the beginning of a session… (Pinter, 2005, p. 88)

Après une parfaite maitrise de la situation, « I » commence à être troublé par la non-protestation de Kullus, par le fait qu'il ne profère aucune critique à son encontre, mais surtout par son silence, un silence dont il n'arrive pas à percer le mystère et dont il n'essaie pas de saisir le sens, jusqu'à ce que cela finisse par semer le doute dans son esprit :

> Frequently his disposition would be such that little could be achieved by insistence, or by persuasion…When Kullus was disposed to silence I invariably acquiesced…But I did not regard these silences as intervals, for they were not…And so the nature of our silence within the frame of our examination, and the nature of our silence outside the frame of our examination, were entirely opposed. Upon my announcement of an interval Kullus would change, or act in such a manner as would suggest change. His behaviour, on these occasions, was not consistent, nor, I am convinced, was it initiated by motives of resentment or enmity, although I suspect Kullus

> was aware of my watchfulness…I was obliged to remark, and if possible, to verify, any ostensible change in his manner, whether it was outside the frame of our examination or not. (p. 88-89)

Mais que craignait-il au juste pour ne pas avoir tenté de pénétrer le monde de Kullus ? « …To enter into someone else's life is too frightening » affirme Pinter (2005, p. 25). Le « I » narrateur perd toute confiance en lui-même après avoir été maître de la situation et nous le fait savoir en employant des expressions telle que « I am convinced ; I am certain ; I think ; I took it to be… » permettant ainsi à Kullus de le faire vivre dans un climat d'insécurité. Le silence de Kullus lui interdit l'accès à ses pensées et le fait presque délirer puisque la confusion est nettement perceptible dans ses propos ce qui n'était pas le cas de la narration de 1949 où la certitude du narrateur était sensible. L'effet que produit l'intrusion de Kullus est celle décrite par Harold Pinter dans sa lettre à l'éditeur de *The Play's the Thing* en 1958 « A man in a room who receives a visit is likely to be illuminated or horrified by it. […] Where this is going to occur it will occur shockingly. It may induce paralysis. From paralysis to paralysis. Or from delusion to delusion. » (Pinter, 2005, p.17-18). « I » est paralysé, dérouté ; sous l'emprise de cette arme redoutable qu'est le silence. Il permet ainsi à Kullus del'exclure et de prendre le contrôle de la situation :

> For he journeyed from silence to silence, and I had no course but to follow. Kullus's silence, where he was entitled to silence, was compounded of numerous characteristics, the which I duly noted. But I could not always follow his courses, and where I could not follow, I was no longer his dominant[5]. (p. 89)

Pinter accorde une très grande importance à la dimension du silence qui annonce le désastre et la destruction, et ce dès ses débuts poétiques notamment avec le dernier vers du poème *At the Palace of the Emperor at Dawn* (1949) : « All bloom at the start./ And now we hear the distress of silence » (Pinter, 2005, p. 117), pour en suite en faire une arme redoutable, un stratagème capable de faire perdre la raison à son adversaire, Tel est le cas par exemple dans *A Slight Ache*, pièce de théâtre écrite en 1959. Edward, un intellectuel qui écrit des essais philosophique sur l'espace et le temps, fait rentrer l'intrus chez lui « the matchseller » pour prouver à sa femme qu'il est capable de le vaincre et de le chasser définitivement de devant sa porte sans l'aide de quiconque : « I'll invitite him in here. Into my study. Then we'll…get to the bottom of it » (Pinter, 1990, p. 179). Malheureusement pour lui, celui qu'il considère comme son ennemi refuse de lui adresser la parole et garde le silence pendant qu'Edward pose des questions tout en racontant sa vie. Son premier et son deuxième discours s'étalent sur environ cinq pages sans que chacun obtienne la moindre information. A la fin de la pièce Edward s'effondre complètement : « *He falls to*

the floor» et se voit remplacer par son adversaire puisque sa femme décide de le mettre à la porte et de garder auprès d'elle le clochard introduit par son mari.

Pour revenir aux deux oeuvres *The Examination* et *Kullus* dont nous avons entrepris l'étude, les similitudes observées entre elles prouvent que les deux textes se font écho. Au-delà : il ne s'agit pas d'une simple résurgence textuelle mais plutôt d'une continuité, d'une suite donnée par l'auteur au texte « primitif » pour décrire un va et vient continuel entre prise de contrôle : domination et anéantissement :

> Neither was Kullus's predilection for windows a deviation from former times. I had myself suffered under his preoccupation upon previous occasions, when the order of his room had been maintained by particular arrangement of window and curtain, according to day and to night, and seldom to my taste or my comfort. But NOW he maintained no such order and did not determine their opening and closing. For we were no longer in Kullus's room[6]
> And the window was always open, and the curtains were always open. (p.89)

A travers ce passage, « I » revient sur la domination, l'oppression et l'humiliation que lui aurait fait subir Kullus une première fois, puisqu'il fait référence à des événements antérieurs, en occurrence ceux que l'on retrouve dans le texte de 1949. A la fin de ce même passage, « I » reprend le dessus sur son adversaire et nous informe que maintenant « *now* » c'est lui qui décide du jour et de la nuit, il est à nouveau maitre de la situation. Antérieurement, nous nous sommes interrogés sur ce qui a bien pu arriver à Kullus lorsqu'il a été détrôné par « the shawled girl ». Il semblerait que « I » soit resté sous l'emprise de Kullus plusieurs années puisque le « I » narratif s'est transformé en un « I » poétique dans *The Task*, poème écrit par Pinter en 1954 où Kullus (toujours ce même personnage) est chassé par « I » qui a osé désobéir à ses ordres et se libérer de sa tutelle :

> The last time Kullus, seen,
> Within a distant call,
> Arrived at the house of bells,
> The leaf obeyed the bud,
> I closed the open night
> And tailormade the room. [...]
> The last time Kullus saw
> The flower begin to fail,
> He made a distant call,
> The bud became a bell,
> I disobeyed that cry
> And pacified the room
> (Pinter, 1996, p. 26-27)

Le premier couplet annonce l'intrusion de Kullus dans l'univers de « I » qui ne fait qu'accomplir des tâches sous ses ordres afin de réorganiser l'espace selon

les désirs du nouveau maître des lieux, ce qui nous renvoie encore une fois au texte *Kullus* de 1949, sauf que dans le dernier couplet du poème « I » fait preuve de résistance et de non-résignation pour reprendre le contrôle de sa vie. Alors pourquoi « I » a-t-il laissé Kullus, cet ennemi juré, réinvestir son espace ? Un individu peut-il commettre deux fois la même erreur? Le narrateur de ces trois textes serait-il hanté par le spectre « derridéen » ? Après avoir pacifié son espace vital, il y introduit à nouveau celui qui a causé sa perte. Est-ce la solitude et l'ennui qui l'ont poussé à agir de la sorte ? Selon Derrida, la vie ne vaut la peine d'être vécue que parce que l'omniprésence de la mort la menace :

> Communauté comme com-mune auto-immunité: nulle communauté qui n'entretienne sa propre auto-immunité, un principe d'autodestruction sacrificiel ruinant le principe de protection de soi (du maintien de l'intégrité intacte de soi), et cela en vue de quelque sur-vie invisible et spectrale. Cette attestation autocontestatrice tient la communauté auto-immune en vie, c'est-à-dire ouverte à autre chose et plus qu'elle-même: l'autre, l'avenir, la mort, la liberté, la venue ou l'amour de l'autre, l'espace et le temps d'une messianicité spectralisante au-delà de tout messianisme. (Derrida, 1996, p. 76)

Le concept biologique d'auto-immunité[7] est repris par Derrida pour rendre compte du comportement humain, et Pinter matérialise ce comportement à travers une grande partie de son œuvre.

Qu'il soit question d'auto-destruction ou d'invasion, nous noterons tout de même que dans *The Examination* « I » ne baisse pas aussi facilement les bras que dans *Kullus*. Au contraire, après avoir perdu la première manche il domine à nouveau son adversaire. Cette détermination absolue et ce refus de se rendre seraient constamment perceptibles, selon Michael Billington, dans le tout premier ouvrage autobiographique de Pinter *The Queen of all the Fairies,* un écrit de jeunesse qui n'aurait jamais été publié.En outre il nous est possible de retrouver dans ses poèmes de jeunesse la trace d'un esprit hanté par l'image d'un monde aliénant dont il essaie de se défaire par tous les moyens. C'est le cas dans *Chandeliers and Shadows* (1950) :

> Worlds dying, suns in delirium,
> Catch the sleek counsellor,
> Hold the crystal elixir of muffs.
> Enwrapped in this crust, this crumpled mosaic
> Camphor and rosefall stifle the years,
> Yet I, lunatic from lunatic spheres,
> Shall run crazy with lepers,[...]
> And on Twelfth Night the long betrayed monster
> Shall gobble their gilded gondolas
> (Pinter, 2005, p. 123-124)

Le sujet qui s'énonce par le pronom « I » est un fou, un 'destinerrant' qui décrit un monde de lépreux en pleine désintégration puis menace de se venger à la fin du poème. Il refuse donc de se laisser consumer par le monde qui l'entoure. Ce même fou refuse encore une fois de ce laisser abattre dans un autre poème écrit en 1951 intitulé *I Shall Tear off My Terrible Cap* :

I in my straight jacket swung in the sun,
In a hostile pause in a no man's time.
The spring his green anchor had flung.
Around me only the walking brains,
And the plack of their onelegged dreams
As I hung.
I tell them this –
Only the deaf can hear and the blind understand
The miles I gabble.
Through these my dances of dunce and devil,
It's only the dumb can speak through the rubble. /.../
O despite their dark drugs and the digs that they rib me,
I'll tear off my terrible cap.
(Pinter ,2005 , p. 126)

Dans ce poème plus que dans le précédent, le désespoir, la détresse et la désintégration sont les caractéristiques majeures du monde qui entoure « I », l'énonciateur anonyme. *I Shall Tear off My Terrible Cap* est un champ de supplices où le temps s'arrête « hostile pause in a no man's time », mais c'est également le lieu où l'on retrouve les prémisses de *No Man's Land* (1975) qui décrit un espace froid où le temps se fige et où tout espoir est impossible :

Spooner. No. You are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows older, but which remains forever, icy and silent.
(Pinter, 1997, p. 399)

Cependant, si dans les deux poèmes (et ce ne sont guère les seuls) l'espoir d'une probable délivrance est ce qui permet de se rattacher à la vie, dans la pièce de théâtre l'espoir disparaît. Il s'efface devant une profonde indifférence et cède la place à un pessimisme qui va caractériser l'ensemble de l'œuvre (prose, poésie et théâtre) à partir de 1955. C'est la date à laquelle *The Examination* fut composé. « I » s'incline définitivement et finit par céder à une totale résignation à la fin de la nouvelle où l'ordre est à nouveau inversé :

And when Kullus remarked the absence of a flame in the grate, I was bound to acknowledge this. And when he remarked the presence of the stool, I was equally bound. And when he removed the blackboard, I offered no criticism. And when he closed the curtains I did not object. For we were now in kullus's room. (p. 93)

Et cela même si plus de vingt ans plus tard « I » se demande dans *Lola*, texte composé en 1977, s'il va pouvoir en supporter davantage :

> All this took place miles away, long before you embarked
> on your trip to this room.
> Can I much longer tolerate the insults to which he subjects me?
> (Pinter, 2005, p. 104)

L'ordre inversé « *only the deaf can hear and the blind understand* » et l'anéantissement de toute attente susceptible d'être comblée « *onelegged dreams* », se cristallisent dans la figure résurgente du fou qui peuple une bonne partie du théâtre ou des poèmes de jeunesse de Pinter. C'est probablement la raison pour laquelle Ann Lecercle affirme que cette poésie représente « la face nocturne » de son théâtre pour y avoir « laissé de traces profondes et méconnues sur l'ensemble de son œuvre. » (Lecercle, 2006, p. 93).

Le fou destinerrant qui prend conscience d'une réalité aliénante et qui agit en conséquence pour tenter de se délivrer semble, dans son délire, détenir une vérité dont seul lui est conscient « [madmen are] the only people who appear to tell the truth » (Russel Taylor, 1969, p. 346) nous dit John Russel Taylor en commentant les pièces de Pinter dans *The Angry Theatre*. Tel est le cas de Len dans *The Dwarfs* (1960), la pièce de théâtre et non le roman, dont le discours à travers ses soliloques révèle un esprit hanté la présence d'une force mystérieuse, en occurrence les nains (the dwarfs) qui deviennent ses alliés au cours d'une probable bataille. Len mène une réflexion philosophique sur l'existence, mais se retrouve dans un hôpital psychiatrique vers la fin de la pièce. De même, Aston est dépeint par Pinter dans *The Caretaker* comme une victime du système, un marginal, un indésirable, un asocial qu'il faut enfermer, un fou qu'il faut lobotomiser pour ne plus l'entendre dire ce qui dérange son entourage et pour qu'il devienne une copie conforme à l'ensemble de la communauté à laquelle il appartient :

> [...] I used to talk to them. I talked too much. That was my mistake...I used to... talk about things. And these men, they used to listen, whenever I...had anything to say. It was all right. The trouble was, I used to have kind of hallucinations. They weren't hallucinations, they...I used to get the feeling I could see things...very clearly...everything...was so clear...everything used...everything used to get very quiet...everything got very quiet...all this... quiet...and...this clear sight...it was...but maybe I was wrong. Anyway, someone must have said something...And... some kind of lie must have got around. And this lie went round [...] I couldn't understand it. Then one day they took me to a hospital, right outside London. [...] They used to come round with these... I don't know what they were...they

> looked like big pincers, with wires on, the wires were attached to the little machine. It was electric. They used to hold the man down, and this chief...the chief doctor, used to fit the pincers, something like earphones, he used to fit them on either side of the man's skull.. There was a man holding the machine, you see, and he'd...turn it on, and the chief would just press these pincers on either side of the skull and keep them there. [...] So I did get out. I got out of the place...but I couldn't think at all...I couldn't...get...my thoughts...together...uuuhh...I could... never quite get it...together. The trouble was, I couldn't hear what people were saying. I couldn't look to the right or the left, I had to look straight in front of me, because if I turned my head round...I couldn't keep...upright. And I had these headaches...(Pinter, 1990, p.63-66)

Aston est comme McMurphy dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest.* L'institution psychiatrique où se déroulent les événements est représentée comme un espace clos, régi par le panoptisme[8] de Miss Ratched. Elle est censée représenter le pouvoir absolu. Elle se venge de McMurphy, le fauteur de trouble, en ordonnant sa lobotomisation. Elle le fait taire à jamais. Dans ce film[9] il s'agit d'une vengeance mimétique[10] qui enferme le protagoniste dans un cercle vicieux qui finit par le détruire. Les flammes de la lutte sont éteintes et tout espoir d'un revirement de situation est anéanti.

Selon Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (1982), la transmodalisation serait « une transformation portant sur le mode de représentation d'une œuvre de fiction : narratif ou dramatique » (p. 396). C'est exactement ce que fait Pinter au sein de son œuvre dans les textes que nous avons choisis sans que cela engendre de transformation thématique, d'autant plus que l'auteur affirme clairement ne guère faire de différence entre pièces de théâtre, poèmes et sketches : « The theatre is a large, energetic, public activity, a poem or a play, no difference. These facts are not easy to reconcile. [...] What I write has no obligation to anything other than to itself."(2005, p.21). A une autre occasion il ajoute : "As far as I am concerned there is no difference between my sketches and my plays" (Russel Taylor, 1969, 335). Ce qui justifie probablement l'existence de la pièce de théâtre *The Basement* (1967) selon la même structure que celle du texte primitif *Kullus* ainsi que de ses autres dérivés *The Examination* et *The Task* comme nous allons tenter de le démontrer.

The Basement est une pièce en un seul acte (comme une grande partie des pièces de Pinter) dont l'ouverture est identique à celle de *Kullus.* On apprend par les indications de l'auteur que dans un premier temps les événements se déroulent par une nuit pluvieuse en hiver. Un homme, Law, est à l'intérieur. On suppose qu'il est en train de lire le kamasoutra au coin du feu « *He is reading a Persian love manual,with illustrations* » (Pinter, 1997, 144), tandis qu'un autre homme, Stott, se

trouve à l'extérieur avec une femme, Jane, qui dans cette pièce a un imperméable plutôt qu'un châle :

> Exterior. Front area of a basement flat. Winter. Night. Rain falling. [...]
> Sott's face. Behind him, by the wall, a girl, Jane. She is huddled by the wall.
> She wears a rainhat, clasps her raincoat to her. [...]
> Interior. Small hall.
> Law approaches the front door. He opens it. [...]
> Law (with great pleasure). Stott!
> Stott (smiling). Hullo, Tim.
> Law. Good God. Come in !
> Law laughs. Come in[11] !
> Stott enters. (p.143-144)

L'homme serait-il condamné à revivre inlassablement la même situation comme dans le mythe de Sisyphe ? Ou plutôt se condamnerait-il lui-même à la revivre ? Pourtant, si dans *Kullus* la relation entre Kullus et « I » qui n'avait pas de nom n'était pas très claire, dans *The Basement*, c'est tout le contraire, Law est ravi de revoir l'un de ses meilleurs amis après plusieurs années, il lui choisit une douce serviette avec des motifs floraux, prend de ses nouvelles, l'invite à passer la nuit chez lui à cause de l'heure, va lui chercher des chaussons et un pyjama, et lui sert à boire. Law fait preuve d'une grande hospitalité lorsqu'il apprend que son ami cherche un endroit pour vivre en l'invitant à rester autant qu'il le désire :

> Law: Stay here ! Stay here as long as you like. I've got another bed I can fit up. I've got a camp bed I can fit up. (p.146)

Law est loin de se douter qu'il vient de signer sa propre condamnation. Une fois que Stott s'est assuré de la générosité de Law et du besoin de ce dernier d'avoir de la compagnie, il en profite pour introduire Jane qui attend encore sous la pluie. Law accepte de la recevoir chez lui et lui réserve le même accueil. Ainsi va commencer l'invasion des lieux et leur prise de possession :

> Jane. What a splendid room.
> Stott. Isn't it ? A little bright, perhaps. [...]
> Stott turns a lamp off. [...]
> Jane begins to take her clothes off.
> In the background Stott moves about the room, turning off the lamps.
> Law stands still.
> Stott turns off all the lamps but one, by the fireside.
> Jane, naked, gets into the bed. [...]
> Stott takes his clothes off and, naked, gets into the bed. [...]
> A long sigh from Jane.
> Law reads. (p.147-149)

Kullus, Stott si vous préférez, agit comme s'il était chez lui. Il ne tient guère compte de celui qui, il n'y a pas si longtemps, était encore le maître des lieux. Il profère quelques critiques à propos de l'éclairage, même si elles sont moins acerbes que dans le texte source, elles ont pour but de désarmer l'adversaire. Le fait que « the shawled girl » ou Jane dans *The Basement* soit une parfaite inconnue se confirme dans la pièce de théâtre, lorsque l'été suivant Law lui parle de la vie antérieure de Stott qui, selon lui serait un aristocrate qui parle Français et a étudié le Sanskrit et qui possèderait trois châteaux et des yachts.

Contrairement au texte *Kullus*, la pièce nous offre de plus amples détails quant au déroulement des événements, et les repères temporels sont marqués par le passage des saisons tandis que dans *Kullus,* ou même dans *The Examination,* nous n'avons aucune idée du temps qu'aurait pris l'invasion totale de l'espace. Dans *The Basement,* l'occupation pour l'un, la perte de la possession et la perte de soi pour l'autre, se fait progressivement. Au cours de la première année, Stott se permet de retirer les tableaux des murs, remettant ainsi en cause la décoration intérieure décidée par Law. Ici aussi, cela se déroule à la fin de l'été et le début de la pièce se situait en hiver :

Exterior. Cliff-top. Day. Summer. [...]
Interior. Room. Day.
Stott lifts a painting from the wall, looks at it.
Stott: No.
Law: No, you're quite right. I've never liked it
Stott walks across room to a second picture, looks at it. He turns to look at
Law: No.
Stott takes it down and turns to look at the other paintings.
All of them. All of them. You're right. They're terrible.
Take them down. (p.149-151)

Ainsi, lorsqu'il veut refaire l'intérieur de son hôte, Kullus entend tout contrôler. Ne pouvons-nous donc qualifier cette pièce de prémisses, métaphore, symbole presque, de la lutte que va entreprendre Pinter à l'orée des années quatre-vingt contre l'ingérence politique des « grandes » puissances dans les affaires des différents états souverains ? Pour obtenir confirmation, il suffit de lire des pièces telles que *One For the Road* (1985), *Mountain Language* (1988), *The New World Order* (1991) ou des poèmes comme *The Old Days* (1996), *War* et *American Football* (2003), ou se contenter d'écouter son discours à Stockholm en 2005 à l'occasion de la remise du Prix Nobel, pour comprendre ses inclinations politiques.

Mais, revenons à *The Basement.* Au cours du deuxième été que les personnages passent ensemble, un autre aspect du théâtre pintérien est mis en avant : le triangle amoureux. Cette thématique résurgente est présente dès ses premiers

écrits, notamment avec *Kullus* (1949) ainsi que dans ses poèmes tels que *Episode* (1951) et *Poem* (1971). Elle marque particulièrement son théâtre avec *A Slight Ache* (1958), *The Collection* (1961) *The Lover* (1962), *The Homecoming* (1965), *Tea Party* (1967), *Betrayal* (1978). Jane y séduit Law et réussit à le mettre dans son lit. Au bout de trois ans d'occupation, l'invasion est totale, Law perd complètement le contrôle de la situation, il n'est plus maître chez lui :

> Interior. Room. Day. Summer. [...]
> The room is unrecognizable. The furnishing has changed. [...] A new hi-fi cabinet, ect. Fireplace blocked...
> Stott is at the window, closing the curtains. He turns. (p.153)

Stott veut lui aussi contrôler la nature comme Kullus dans *Kullus* et *The Examination* avec son jeu d'ombre et de lumière symbolisé par l'ouverture et la fermeture des fenêtres et des rideaux. La résistance que l'on pouvait percevoir dans les écrits de jeunesse de Pinter est belle et bien anéantie et l'espoir est définitivement enterré[12] puisqu'au terme de la sixième année l'ordre est à nouveau inversé, Law est à l'extérieur portant l'imperméable de Stott tandis que Stott est au coin du feu en train de lire un livre. La pièce s'achève sur les mêmes répliques que celles du début mais avec les rôles inversés.

Selon Gérard Genette, un palimpseste serait « un parchemin dont on a gratté la première inscription pour tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. » (Genette, 1982), opération que l'on peut perpétuer à l'infini sans ne jamais perdre la trace du premier texte, sans ne jamais perdre la trace de la structure fondatrice. L'axe thématique autour duquel gravite toute l'œuvre de Pinter est contenu dans le texte primitif *Kullus*, *The Basement* en serait la forme la plus accomplie en terme de résurgence textuelle, mais cela n'exclut en aucun cas la survivance de Kullus comme schéma essentiel à la créativité pinterienne menant à l'aboutissement de cette œuvre complexe.

Références :

L'œuvre de Pinter

Pinter Harold: *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, 1990

--- : *Plays Two* (Introduction : 'Writing for Myself' ; The Caretaker; The Dwarfs ; The Collection ; The Lover ; Night School ; Revue Sketches : Trouble in the Works ; The Black and White ; Request Stop ; Last to Go ; Special Offer) , New York: Grove Press, 1990

--- : *Plays Three* (The Homecoming ; Tea Party ; The Basement ; Landscape ; Silence ; Night ; That's Your Trouble ; That's All ; Applicant ; Interview ; Dialogue for Three ; Tea Party (short story) ; Old Times ; No Man's Land), London : Faber and Faber, 1997

---- : *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, 1998 (1993)

---- : *Various Voices:* Prose, Poetry, Politics 1948-2005, London: Faber and Faber, 2005 (1998)

--- : *Collected Poems and Prose*, New York: Grove Press, 1996

--- : *Episode* (1951), disponible sur le site www. poertyarchive.org

Textes critiques de Pinter

« Blowing up the medias », article sur la censure datant de 1992 ; repris dans Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998* ; disponible sur le site officiel de l'auteur : www.haroldpinter.org

« Art, vérité et politique », discours de réception du Prix Nobel de Littérature 2005 à Stockholm, publié dans *Le monde*, 9 décembre 2005.

Pinter et la critique théâtrale

Billington, Michael. *The Life and Work of Harold Pinter*, London : Faber and Faber, 1996.

Esslin, Martin. *The Peopled Wound*, London : Methuen, 1970

Gussow, Mel. *Conversations avec Harold Pinter*, trad. Isabelle Philippe, Paris: Denoël, 1998.

Lecercle, Ann. *Le théâtre d'Harold Pinter* , Klincksieck, 2006

Raby, Peter (ed.). *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001

Le théâtre et la critique

Berton Danièle, Simard Jean-Pierre. (eds.). *Expression contemporaine et représentation(s) dans le théâtre anglophone*, collection « Coup de théâtre », Université Jean Monnet de Saint Etienne : RADAC, octobre 2005, N° 20

Boireau, Nicole. *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000

Critique littéraire

Derrida, Jacques. *Genèses, généalogies, genres et génie.* Paris : Galilée, 2003

Derrida Jacques, *La Pharmacie de Platon*, Paris : Flammarion, 1997 (1972)

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982

Notes :

---

[1] Ann Lecercle dans *Le théâtre d'Harold Pinter*, Langres : Klincksieck, 2006, p. 121, tente d'éclairer le grand mystère qu'est Kullus : « Dans *Kullus*, le titre même est la clef de clef de l'œuvre : le processus de réécriture porte un nom : en allemand, *Entstellung*, en français, déformation-distorsion, chez Pinter, *Kullus. Kullos*, en grec, est en effet l'épithète qui désigne le dieu Héphaistos : Héphaistos *kullopodion*, au pied « déformé, tordu »- dieu en l'honneur de qui on dansait en boitant, en spirale… ».

[2] Nous soulignons.

[3] Derrida, Jacques cité dans le glossaire accompagnant l'article intitulé « La Philosophie comme acte de résistance », Patrice Vermeren *Le Monde*, 12 octobre 2004

[4] Terme utilisé par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (p. 16). Il donne la définition suivante : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple…ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*. »

[5] Nous soulignons.

[6] Nous soulignons.

[7] L'auto-immunité est la destruction des défenses de soi, elle est donc affaiblisse-ment du même au profit de l'autre : les médicaments anti-rejets, dans le cas de greffes, ont donc un fonctionnement auto-immune : ils affaiblissent l'organisme pour lui permettre de tolérer l'autre. Lors d'une maladie auto-immune, le système immunitaire s'attaque à certains constituants de son propre hôte (le soi) comme s'ils étaient des substances étrangères, il produit alors des anticorps dirigés contre soi (auto-anticorps). Il s'agit en quelque sorte d'une autodestruction partielle.

[8] Terme utilisé par Michel Foucault dans *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Le panoptisme est ce qui assure au pouvoir l'omnipotence et l'omniprésence qui lui permettent de se maintenir. Ce procédé permet de « rendre l'obéissance du peuple plus prompte, et l'autorité des magistrats plus absolue… », p. 229.

[9] Ce film est une adaptation cinématographique par Milos Forman (1975) du roman de Ken Kesey.

[10] McMurphy se venge d'une société qui le marginalise ; l'institution judiciaire se venge de lui en l'enfermant. Il se venge en s'en prenant à ses camarades de cellule ; les autorités se vengent en l'envoyant en hôpital psychiatrique. Il se venge de la maltraitance que ses

camarades et lui subissent en désobéissant, Miss Ratched se venge de lui en ordonnant sa lobotomisation et fait de lui un « légume » : " ... This is what it's like to be dead. I guess this is what it's like to be a Vegetable ; you lose yourself in the fog. You don't move. They feed your body till it finally stops eating; then they burn it...", Kesey, Ken. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Penguin Books, 1976 (1962), p. 131.

[11] Nous soulignons.

[12] En 1995, Pinter a écrit un poème qui s'intitule *Poem*, en voici les cinq premiers vers : Don't look, / The world's about to break / Don't look, / The world's about to chuck out all its light / And stuff us in the chokpit of its dark,

2-résurgences celtiques

Résurgence du gaëlique dans l'œuvre théâtrale de Brian Friel.

Virginie Roche-Tiengo (Université Paris 13)

Le gaëlique dans l'œuvre de Brian Friel est une rivière souterraine qui plonge dans les profondeurs mnésiques du dramaturge et qui s'associe aussi à une double problématique, celle de l'intime et du public, du métaphysique et du politique. Le principe de résurgence présuppose l'existence d'un trajet souterrain qui conduit vers un point d'émergence; la tension entre profondeur et surface, disparition et réapparition, latence et manifestation est présente dans toute l'œuvre théâtrale de Friel. Mais nous centrerons notre approche sur *Translations*, la première production de Field Day, écrite par Brian Friel, *Three Sisters*, *The Fredom of the City*, *Volunteers*, *The Enemy Within*, *Philadelphia, Here I Come* et *The Loves of Cass McGuire*. Ainsi nous analyserons au travers des permanences, des écarts et des métamorphoses qui se font jour ou se dissimulent dans ces différentes pièces, la résurgence du gaëlique. Nous verrons dans quelle mesure le gaëlique ré-émerge dans le théâtre de Friel. Cette langue éradiquée par la colonisation et la famine réapparaît des profondeurs de la psyché d'un dramaturge qui est né à la frontière de l'Ulster et de l'Irlande. En langue, ce qui disparaît peut toujours revenir : à la faveur des variations dans le temps et l'espace, formes et contenus se réactivent dans la parole. L'hiberno-anglais, c'est à dire l'anglais parlé en Irlande, issu de l'interaction entre l'anglais et du gaëlique, voit ainsi ré-émerger des formes anciennes ou des traits sémantiques inaperçus, recyclant ses structures latentes (en syntaxe comme en phonétique), sources de possibles enfouis. Les méandres du discours de Friel en hiberno-anglais sont alors le lieu propice des résurgences permanentes et sinueuses du gaëlique. Chez Friel, elles conjuguent les thèmes de la mémoire et de l'oubli, du visible et de l'invisible, de la suppression et de la persistance. Le langage dans le théâtre de Friel est du ressort du tacite et du non-dit, de l'accidentel et du choix réfléchi. Il est occultation et résurrection, survivance et rupture, retour et renaissance. Nous analyserons comment, en ce qui concerne l'aspect politique, la résurgence du gaëlique permet la réécriture ou la reconstruction du passé, son affleurement ou son effacement, ainsi que les phénomènes de censure, de déni, d'exclusion ou d'intériorisation, qu'ils soient collectifs ou individuels. Les lieux dans le théâtre de Friel et plus précisément le mythique Ballybeg seront interrogés dans leur capacité à poser des questions

identitaires, avec leurs prolongements idéologiques et religieux souterrains ou manifestes. Et enfin nous analyserons à partir d'exemples comment la résurgence du gaëlique chez Friel s'articule autour de la reprise, du recyclage, de l'adaptation, des formes de l'intertextualité et de la citation.

Résurgence et mémoire, Le gaëlique comme langue mnésique et mythifiée

- Le gaëlique : Le gaëlique (Gaelic or Irish) est une langue celtique qui appartient à la famille indo-européenne des langues. Le gaëlique est parlé depuis environ 2300 à 2500 ans. Les autres langues celtiques sont le Gallois, le Breton, le Gaëlique d'écosse et le mannois. Nous nous attacherons au gaëlique d'Irlande du Nord et à sa résurgence dans l'hiberno-anglais employé par Friel. En Irlande du Nord, parler gaëlique est souvent associé à un acte politique, à un engagement nationaliste de la communauté catholique. Brian Friel n'écrit pas en gaëlique mais en hiberno-anglais. L'anglais de Friel est pigmenté par le gaëlique, sorte de rivière souterraine, de lave nourricière qui construit son discours et qui surgit non pour diviser mais pour unir et enrichir. Friel nous confie sa quête d'unité lors d'un entretien avec Fintan O'Toole .

> Brian Friel : I think (...) there is a possibility of a cultural whole available to us – w-h-o-l-e, we're living in the other one (hole). How to achieve that and how to contribute to that is pounded by the division of the island. [1]

Le théâtre de Friel est lié au théâtre post-colonial, dans sa résistance contre la destruction d'une culture, d'une mémoire, d'une identité et d'une oralité. Mais avant tout le gaëlique est résurgence car c'est la langue du souvenir, de l'intime et du mythe familiale. D'après Friel:

> The whole issue of language is a very problematic one for us all on this island. I had grandparents who were native Irish speakers and also two of the four grandparents were illiterate. It's very close, you know. I actually remember two of them. And to be so close to illiteracy and to a different kind of language is a curious experience. And in some way I don't think we've resolved it. We haven't resolved it on this island for ourselves. We flirt with the English language, but we haven't absorbed it and we haven't regurgitated it in some kind of way. It's accepted outside the island, you see, as our great facility with the English language" – Tynan said we used it as drunken sailors, you know that kind of image – that's all rubbish. A language is much more profound than that. It is not something we produce for the entertainment of outsiders.[2]

- Friel le dramaturge et son double : Brian Friel a une double identité et son nom même porte la trace de la résurgence du gaëlique. Il est né à Killyclogher, près d'Omagh dans le comté Tyrone le 9 janvier 1929 (selon le registre paroissial de l'église catholique de Knockmoyle et se nomme Brian

Patrick O'Friel alors que pour l'état civil britannique, il est né le 10 janvier 1929 et se nomme Bernard Patrick Friel). Une division linguistique et culturelle semble avoir enveloppé Brian Friel dés sa naissance. « Maybe I'm twins »[3] s'exclame le dramaturge à propos de ce détail biographique.

> Friel's self-identification conforms neither to the parish register nor to the Belfast register but to a hybrid of the two. Friel has always celebrated his birthday on the January 9, and he uses the Christian name of the parish register, which inscribes him with the Gaelic heritage, and the surname of the Belfast public register, which inscribes him in a British context...Friel's identity of record, then, is a fictional construct inscribed within two conflicting authoritative discourses, much as in the "Wandering Rocks" episode of Joyce's Ulysses the daily existence of Dubliners is inscribed between the discourses of church and state. [4]

L'union de son prénom irlandais et de son nom britannique est la preuve de son identité divisée. L'oppression coloniale se porte sur l'acte même de nommer. Friel en porte la trace et la fait resurgir dans son œuvre dramatique.

A travers Columba dans *The Enemy Within*, Friel met en lumière le conflit qui existe entre le personnage public, politique – celui qui fait partie de la cité et qui la sert – et le personnage privé. Cette dichotomie est directement liée chez Friel à son implication politique en Irlande du Nord, qui s'oppose à sa recherche artistique, à sa création dramatique faite dans l'ombre, loin des feux de la rampe.

> The problem is the conflict between the public self, the social self and the artistic self, and the artistic self demands privacy, demands secrecy, it demands introversion. The public self demands effort, engagement; it demands things like the cause of patria and this is a constant conflict that I think no Northerners can resolve properly.[5]

Ce conflit semble se résoudre pour Friel dans la mise en scène théâtrale. Le dramaturge est à la fois prêcheur et politicien.

> But the dramatist functions through the group; not a personal conversation but a public address. His technique is the technique of the preacher and the politician. Every time a curtain rises, a dramatist begins, 'Ladies and gentlemen...' Of course his concern is to communicate with every individual in the audience, but he can do that only through the collective mind. [6]

Le théâtre post-colonial de Friel est lié à son nationalisme et à son catholicisme.

> Nationalism and Catholicism shape Friel the playwright... "A priest or a politician- Which?" Columba is asked in Friel's first full length stage play *The Enemy Within*, and clearly both alternatives were real ones for Friel, with his Maynooth training and his nationalist politician father. His answer to the

> question has been neither and both. He became neither politician nor priest but has sought in his work to evoke both an alternative politics and an alternative priesthood.[7]

C'est donc de l'écriture post-coloniale de Friel et de la schizophrénie irlandaise que le rôle du dramaturge dans la société irlandaise est mis en lumière : il lui appartient de transcender les divisions politiques linguistique et religieuses.« I see no reason why Ireland should not be ruled by its poets and dramatists. »[8] C'est avec son « gift of the gab », sa verve, que Friel s'élève contre la dichotomie Nord-Sud et sa représentation coloniale, la ligne de démarcation, la frontière qui sépare l'Ulster de l'Eire, ce qu'on appelle en Irlande, « The Border ».

> The Border has never been relevant to me. It has been an irritation, but I've never intellectually or emotionally accepted it. We had a cottage in West Donegal, so we've moved our permanent home into Donegal.[9]

Friel se réapproprie le mythe de Cathleen Ni Houlihan car il se trouve dans une position hybride pour reprendre les termes de F.C. McGrath.

> Friel's hybridity extends well beyond his name. As a member of the minority Northern nationalist community who has moved across the border into the Republic of Ireland without relinquishing his ties to the North, Friel, like Seamus Heaney and other Northern writers, is part of both the postcolonial environment of the Republic and the still colonized situation of the Northern nationalist community. This hybrid quality becomes crucial to understanding the significance of Friel's work (...) in relation to the culture he inherited. [10]

Cette qualité hybride prend toute sa force dans le langage dramatique de Friel. Dans *The Freedom of the City et Volunteers*, oppression et schizophrénie resurgissent dans le langage des victimes du colonialisme. Le fait de détruire une langue et d'en imposer une autre est l'un des moyens pour l'autorité coloniale d'imposer sa domination.

> Language is one of the most important markers of colonial authority. In The Tempest, Caliban's claim, " You taught me language and my profit on't/ Is, I know how to curse." (Iii 363-4) confirms both Prospero's role as a teacher and Caliban's ability to subvert this role. Forbidding people to speak their own tongues is the first step in the destruction of a culture. [11]

Skinner, Lily et Michael dans *The Freedom of the City*, Manus, Owen-Roland, Hugh et Maire dans *Translations* sont des victimes du langage colonial qui leur est imposé. « The loss of language leads to the possibility of a loss of names, of oral history, and of a connection to the land». [12] Friel construit des personnages qui, de victimes du langage se transforment en volontaires qui vont exhumer

de leur psyché, en partie détruite par la colonisation, une langue prométhéenne. Selon la tradition eschyléenne, Prométhée ne se vantait-il pas d'avoir donné aux hommes « la science des lettres assemblées, mémoire de toute chose, labeur qui enfante les arts », et n'est-il pas celui qui « pense qu'on peut libérer en même temps les corps et les âmes ? ».[13] Prométhée n'est-il pas celui qui pense qu'on « ne sert rien de l'homme si on ne le sert tout entier »[14] ? Friel est aussi ce voleur de feu, en trouvant une langue, il crée une nouvelle écriture dramatique.

- Field Day et la résurgence politique du gaélique : D'après Friel: « I think one of the functions of Field Day enterprises is in some way to 'decolonise' the imagination…»[15].

Field Day, compagnie théâtrale fondée par Brian Friel et Stephen Rea en 1980 est un projet politico-culturel qui s'est construit autour de tournées théâtrales dans toute l'Irlande, au nord comme au sud. Field Day est la « cinquième province » de l'imagination, c'est un espace mythique qui cherche à transcender toute dichotomie en Irlande : qu'elle soit d'ordre géographique (l'opposition Nord /Sud), religieuse (Catholiques / Protestants), culturelle ou politique.

> The aim of Field Day Theatre company are to create a shared context which might make possible communication across Ireland's border; to give all Irishmen an artistic "fifth province" rising above and covering the whole island, an hypothetical province which would neither accept the North/ South division, nor ignore the separate traditional strengths of those on either side. [16]

A travers Field Day, le théâtre permet de mettre en valeur les mythes d'une société divisée.

> Theatre is the place where the life of a society is shown in public to that society, where that society's assumptions are exhibited and tested, its values are scrutinised, its myths are validated and its traumas become emblems of its reality…It is a public event, and it is about matters of public concern. [17]

Ainsi l'un des thèmes essentiels que Friel explore dans *Translations* (qui est la première production de Field Day) est la relation entre le théâtre post-colonial et l'imagination présente dans le langage hybride issu de la colonisation. Le Gaélique n'est employé que par petites touches dans *Translations.* Il resurgit dans le travail de traduction d'Owen et de Yolland. L'anglisisation du topos irlandais se fait de deux façons, soit en changeant le nom des lieux gaéliques avec leur équivalent phonétique anglais ou en le traduisant littéralement en anglais.« For example, a gaelic name like Cnoc Ban could become Knockban or – directly translated – Fair Hill. »[18] En cherchant à traduire les noms de localités et de villages irlandais avec l'aide de l'Irlandais Owen-Roland, Yolland,

le lieutenant britannique viole un tabou linguistique, car toute langue est un outil de dissimulation, une arme secrète qui protège des envahisseurs. S'inspirant de Steiner, Brian Friel reprend l'idée d'hermétisme d'une langue.

> Yolland: ... Poteen...Even if I did speak Irish I'd always be an outsider here, wouldn't I ? I may learn the password but the language of the tribe will always elude me, won't it ? The private core will always be...hermetic, won't it ?
>
> Owen: You can learn to decode us. [19]

Yolland va essayer de décoder le gaélique, en cherchant à traduire des noms de lieux, il s'approprie un pays au nom de l'état britannique.

> Linguistic exogamy comes later, under compulsion of hostile and collaborative contact with other small groups... We turn only gradually to the outsider, and we do so with every safeguard of obliqueness, of reservation, of conventional flatness or outright misguidance. Streaming outward, (the zone of familial and totemic immediacy, language) thins, losing energy and pressure as it reaches an alien speaker. [20]

Manus refuse de communiquer avec Yolland, alors qu'Owen initie ce dernier au gaélique à travers les noms de lieux qu'ils traduisent. Dans la scène d'amour qui unit Maire à Yolland, ces derniers cherchent une union au travers d'une osmose linguistique. Ils s'offrent leur amour en échangeant des noms de villes, de pays, de comté.

> Maire: ...George, 'In Norfolk we besport ourselves around the maypoll.'
>
> Yolland: Good God, do you? That's where my mother comes from Norfolk. Norwich actually. Not exactly Norwich town but a small village called little Walsingham close beside it. But in our own village of Winfarthing we have a maypole too and every year on the first of May...
>
> Maire...Maire Chatach...Bun na hAbhann ?
>
> (He says the name softly, almost privately, very tentatively, as if he were searching for a sound she might respond to. He tries again.) Druim Dubh ?
>
> ...Lis na nGall.
>
> Maire : Lis na nGradh.
>
> (They are now facing each other and begin moving -- almost imperceptibly -- towards one another.) Maire : Carraig an Phoill.
>
> Yolland : Carraig na Ri. Loch na nRan.
>
> Maire : Loch an Iubhair. Mochaire Buidhe.
>
> Yolland : Machaire Mor. Cnoc na Mona. [21]

L'échange de Yolland avec Maire s'apparente à un chant orphique dans son mystère et sa musicalité, à un poème hermétique. « Language is 'a perpetual Orphic song', precisely because the hermetic and the creative aspects in it are dominant. » [2] Sorte de mélopée symboliste, les noms de lieux se succèdent les

uns aux autres, unissant les deux amants plus intimement. Ce qui compte, ce n'est plus la force sémantique des mots mais leur musicalité. C'est la résurgence d'une poésie transcendante.

La deuxième pièce de Friel pour Field Day est *Three Sisters*. Ce classique russe, retraduit par Friel en hiberno-anglais est associé à *Translations*, où Friel s'était aussi posé le problème de la traduction en tant que lutte contre la mort et pour la liberté. Des termes hiberno-anglais, tels « spude », « thicks », « Oh Christ » (*Three Sisters*, p.45) s'égrènent dans la pièce. Tout en luttant contre l'hégémonie de l'anglais britannique, Friel a aussi voulu revisiter un grand classique russe, ce qu'il qualifie d'acte d'amour, pour approfondir sa réflexion sur la mémoire mythifiée en faisant ressortir une cadence, un rythme hiberno-anglais.

> Natasha : Sweet mother of God, I'm late – They're at the dinner already ! (*Quick look in the mirror. She adjusts her hair.*) It'll have to do now. (*She sees Irina and goes to her. Her accent becomes slightly posh.*) Irina darling, many, many happy returns. (*She gives Irina a vigorous and prolonged kiss.*) And look at the crowd of guests! Goodness gracious I could never face in there! Baron, how d'you do.[22]

Dans *The Freedom of the City,* au travers du mythe revisité de Cathleen Ni Houlihan, Brian Friel explore la psyché irlandaise divisée culturellement, linguistiquement et religieusement par la colonisation britannique. Il invite à une réflexion sur le langage et rejette toute idéologie extrémiste qui divise et creuse un fossé entre les communautés. Dans *Volunteers*, ce sont les membres de l'IRA, les cinq volontaires emprisonnés qui creusent leur propre tombe en prenant part à des fouilles archéologiques. Les excavations de la psyché irlandaise mettent à jour souffrance et contradiction. L'oppresseur n'est pas toujours celui que l'on croit. Cathleen Ni Houlihan ne doit pas se transformer en mère patrie destructrice et oppressive, à l'image des colonisateurs. Le théâtre de Friel donne naissance à une poétique du mythe où l'homme n'a plus peur de se retrouver face à ses contradictions et de creuser dans les couloirs obscurs de sa psyché pour fuir l'exil linguistique imposé. Friel est un émigré intérieur. Son théâtre est constitué de signes verbaux et scéniques qui traduisent l'expérience intérieure d'une conscience supérieure et spiritualisée, torturée par l'exil et la division linguistique, géographique et politique présente en Irlande du Nord.

> There is certainly a sense of rootlessness and impermanence. It may well be the inheritance of being a member of the Northern minority. That could be one of the reasons, where you are certainly at home but in some sense exile is imposed upon you… We don't think that exile is practical. We think that exile is miserable in fact. And that's constantly offered to us, particularly in the North, and this is one of the problems for us is that we are constantly

being offered the English home, we have been educated by the English home and we have been pigmented by the English Home.[23]

Le thème de l'exil est profondément ancré dans la psyché irlandaise et dans le théâtre irlandais. Le théâtre de Friel s'inscrit dans la lignée de celui de Synge, O'Casey, Beckett et Yeats et a permis d'ouvrir la voix à la nouvelle génération de dramaturges irlandais tels Thomas Murphy, Frank McGuinness ou John Boyd.

Résurgence et exploration cathartique du topos et du logos

- Ballybeg (Baile Beag), entre résurgence d'un lieu archétypal et exil : La résurgence d'un lieu archétypal tel que Ballybeg (Baile : town, home Beag : small) dans l'œuvre théâtrale de Friel met en lumière une recherche identitaire avec des prolongements idéologiques linguistiques et religieux souterrains. Il est fait allusion à Ballybeg dans 12 des pièces de Brian Friel sur les 28 publiées à ce jour, ouvertement dans *Philadelphia, Here I Come!* , *Aristocrats, Translations, The Communication Cord, Dancing at Lughnasa, Give Me Your Answer Do!* et *The Home Place* ou implicitement dans *Living Quarters, Faith Healer* et *Wonderful Tennessee.* Pour fuir l'exil géographique et psychique qui l'habite, Friel a créé Ballybeg, ce microcosme de l'Irlande, cette petite ville qui appartient à l'imaginaire :

> Heaney compares it to William Faulkner's Yoknapatawpha County. Ballybeg, as Friel's poet friend Tom Paulin puts it, could be "Ballyanywhere". But its location is unmistakably western Donegal. It is a bleak, architectural landscape where the Irish is the first language and where many Celtic customs and traditions are preserved. Friel chose to base his characters on the people there, whom he once found "completely untouched by present-day hysteria and hypocrisy", though he now admits that that is too romantic a notion. [24]

L'appropriation linguistique des lieux, c'est-à-dire le fait de renommer un lieu dans la langue coloniale est la destruction d'une identité et d'une certaine appréhension de la réalité comme le font les soldats britanniques à Bael Beag (Ballybeg) dans *Translations.*

> The naming and interpretative functions of the imperial language exacerbate the disempowerment of indigenous people/ culture. To name people and place in English replacing any earlier constructions of location and identity is to establish at least partial control over reality, geography, history and subjectivity.[25]

L'affiche de *Translations* de 1996 insiste, elle sur l'union entre 'logos' et 'Topos' mais en appuyant plus sur la disparition des noms de lieux irlandais. « Baile Beag » est barré, remplacé par son équivalent anglais « Ballybeg » ainsi que « Translations » et « Brian Friel ». Si Brian Friel ne prône pas un retour au

Gaélique, il souhaite néanmoins que les Irlandais s'approprient l'anglais. Seamus Deane explique très justement la situation de l'anglais en Irlande.

> We write English, but we write it haunted by the ghost of a lost language. When you are writing in English or in Irish, you are, in fact involving yourself in some kind of political statement. The linkage between language and politics is more incestuously close in such a situation than it is in a more settled society. (1987, 29-30)[26]

- Logos : L'unité perdue tant psychique, linguistique que géographique que Friel explore à travers son œuvre dramatique, est liée au « topos », c'est-à-dire l'Irlande du Nord et au « Logos », l'hiberno-anglais. Friel développe cette idée dans un article de Michael Sheridan pour le *Irish Press*, datant de 1986 :

> The first difficulty is to negotiate between fealty to the tribe and responsibility to creative imagination, between a kind of loyalty to all those beliefs and loves and enthusiasms and tradition that have helped to form us and at the same time to be faithful to one's own personal mythos, to the secret, the private, the unspoken, the inchoate. (...) The second difficulty is language, because the Northern situation is so spoken out, it is almost spoken out, so spoken out, that the very language you employ to feel your way into it, to rediscover it, to give it article coherence, is knackered, worked to death. [27]

Le gaëlique est une source souterraine qui alimente la langue de Friel, au niveau lexical (nom de lieux, par exemple Ballybeg, noms de famille, Mac : fils de, O' : petit fils de , Ni : fille de, prénoms, Maire, Manus...) mais aussi au niveau syntaxique (suppression du plus-que-parfait remplacé par « After » car le plus-que-parfait n'existe pas en gaëlique), insertion du pronom « the » car le pronom indéfini n'existe pas en gaëlique et le pronom défini est beaucoup plus largement utilisé. Au-delà de la résurgence linguistique et phonétique, on assiste à un jaillissement culturel, à une autre appréhension du réel où le temps, les liens sociaux et familiaux se définissent comme autant de possible que le dramaturge explore dans une mémoire faite d'ombre et de lumière. La résurgence du gaëlique dans l'œuvre théâtrale de Friel se fait en chiaro-scuro et s'articule autour de l'adaptation, des formes de l'intertextualité et de la citation dans une exploration sémantique et étymologique.

En conclusion, on pourrait appliquer à la résurgence du gaëlique chez Friel ce que Brunel dit d'Aimé Césaire, on assiste bien chez Friel « à l'irruption des forces profondes, des forces dans les profondeurs de l'être qui remont(ent) à la face du monde exactement comme une éruption volcanique ».[28] A travers « Field Day » et le concept de « Fifth Province », espace mythique et cinquième province, celle de l'imaginaire et de la création artistique réunificatrice, Friel réitère son désir de voir renaître ce temps mythique de la fusion tant linguistique que culturelle.

Pierre Brunel pense que « non seulement le récit mythique réitère fortement certaines formules, certaines séquences, certains rapports, mais encore il a le pouvoir de produire d'autres récits issus de lui par la reprise de ces éléments constitutifs (ce que Lévi-Strauss appelle les « mythèmes »). »[29] Le gaëlique acquiert une valeur mythique dans le théâtre de Friel. Ainsi « Le mythe est le rien qui est le tout. (...) réduit à un *oxymoron*, le mythe est candidat à la fonction d'élément structurant dans le texte. Sa double nature (il est une illusion évanescente, mais aussi une réalité plus vraie que le vrai) fait un peu penser à cet Ulysse qui se fait appeler *Outis* (« Personne ») par le Cyclope, et qui « fut (...) sans avoir existé...»[30]. La résurgence du gaëlique dans l'hiberno-anglais de Friel est, fut sans avoir existé et conduit le spectateur à scruter l'infini d'une langue inconnue, évanescente et cryptique en acceptant de rester sur sa nuit, en deçà ou au-deçà d'une vision métaphorique et métalinguistique.

Références :

Sources primaires: œuvres de Brian Friel :

Philadelphia, Here I Come !. London : Faber and Faber, 1965.
The Lovers Cass McGuire. London : Faber and Faber, 1967. Dublin : Gallery Press : 1984.
Lovers. London : Faber and Faber, 1968. Dublin : Gallery Press, 1984.
Crystal and Fox. London : Faber and Faber, 1970. Dublin : Gallery Press, 1984.
and Fox and The Mundy Scheme. New York : Farrar, StrausAnd Giroux, 1970.
The Gentle Island. London : Davis Poynter, 1973 Loughcrew : Gallery Press, 1992.
The Freedom of the City. London : Faber & Faber, 1974. Loughcrew : Gallery Press, 1992.
Living Quarters. London : Faber and Faber, 1978. Loughcrew : Gallery Press, 1992.
The Enemy Within. Journal of Irish Literature, vol.4, n°2 (May 1975), p.3-64, et Dublin : Gallery Press, 1979.
Volunteers. London : Faber and Faber, 1979, Loughcrew : Gallery Press, 1989.
Faith Healer. London : Faber and Faber, 1980, Loughcrew : Gallery Press, 1992.
Aristocrats. Dublin : Gallery Press, 1980.
Translations. London : Faber and Faber, 1981.
Three Sisters (adaptation de Tchekhov). Dublin : Gallery Press, 1981.
The Communication Cord. London : Faber and Faber, 1981.
Selected Plays. London : Faber and Faber, 1984.
Fathers and Sons (d'après Tourgeniev). London : Faber and Faber, 1987.
Making History. London : Faber and Faber, 1989.
Dancing at Lughnasa. London : Faber and Faber, 1990.
The London Vertigo (adapté de *The True Born Irishman* ou *the Irish Fine Lady* de Charles Macklin). Loughcrew : Gallery Press, 1990.
A Month in the Country (d'après Tourgeniev). Loughcrew : Gallery Press, 1992.

Wonderful Tennessee. Loughcrew : Gallery Press, 1993.
Molly Sweeney. Loughcrew : Gallery Press, 1994.
Plays One. London: Faber & Faber, 1996. (Philadelphia, Here I Come! The Freedom of the City, Living Quarters, Aristocrats, Faith Healer, Translations.)
Give Me Your Answer, do ! Loughcrew : Gallery Press, 1997.
Uncle Vanya (d'après Tchekhov). Loughcrew : Gallery Press, 1998.
Brian Friel's Dancing at Lughnasa: Screenplay. Adapté par Frank McGuinness. London/ Faber &Faber, 1998.
Plays Two. London: Faber & Faber, 1999. (Dancing at Lughnasa, Fathers and Sons, Making History, Wonderful Tennessee, Molly Sweeney.)
The Yalta Game. Loughcrew: Gallery Press, 2001.
Three Plays After (The Yalta Game, The Bear, Afterplay.) Lougcrew: Gallery Press, 2002.
Performances. Lougcrew: Gallery Press, 2003.
The Home Place. Lougcrew: Gallery Press, 2005.

Sources secondaires consacrées à l'œuvre de Brian Friel :

ANDREWS Elmer, *The Art of Brian Friel : Neither Reality Nor Dreams.* New York: St Martin's Press, 1994; London: MacMillan, 1995.
DANTANUS Ulf, *Brian Friel: A Study.* Londres: Faber and Faber, 1988.
------ Brian Friel:The Growth of an Irish Dramatist. Götebog: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1995.
DELANEY Paul, Ed., *Brian Friel in Conversation.* University of Michigan Press, 2000.
MAXWELL D.E.S., *Brian Friel.* Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press, 1973.
McGRATH F.C., Brian Friel (Post)Colonial Drama. Language, Illusion and Politics. New York: Syracuse University Press, 1999.
MURRAY Christopher, Ed., *Brian Friel : Essays, Diaries, Interviews: 1964-1999.* Londres: Faber & Faber, 1999.
O'BRIEN George, *Brian Friel.* Dublin: Gill & Macmillan, 1989.
O'CONNOR Ulick, Brian Friel : Crisis and Commitment. The Writer and Northern Ireland. Dublin: ELO Publications, 1989.
PEACOCK Alan (Ed.), *The Achievement of Brian Friel.* Ulster Editions and Monographs, n°4. Gerrard Cross: Colin Smythe, 1993.
PELLETIER Martine, *Le Théâtre de Brian Friel: histoire et histoires.* Villeneuve d'Asques: Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
PINE Richard, *Brian Friel and Ireland's Drama.* Londres: Routledge, 1990. Deuxiéme edition. Dublin: UCD Press, 1999, sous le titre *The Diviner: The Art of Brian Friel.*

Notes :

[1] Fintan O'Toole, *The Man from God Knows Where*, 1982, in Delaney 2000, 21.
[2] Fintan O'Toole, *The Man from God Knows Where*, 1982, in Delaney 2000, 21.

[3] Richard Pine, 1990. 14.
[4] McGrath, F.C., 1999, 15.
[5] « In Interview with Laurence Finnegan », in Murray, 1999, 124.
[6] « In Interview with Des Hickey and Gus Smith». In Murray, 1999, 46.
[7] Fintan O'Toole, A supplement to the Irish Times, Saturday, January 7th, 1989.
[8] « In Interview with Desmond Rushe». In Murray, 1999, 28.
[9] « In Interview with Desmond Rushe». In Murray, 1999, 28.
[10] F.C. McGrath, 1999,16.
[11] Helen Gilbert, Joanne Tompkins. *Post-Colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. 164.
[12] *id; ibid.*
[13] Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*. Paris : P. U. F, 1992, 215-218.
[14] *ibid,* p.218.
[15] Delaney, éd., U.S.A., 2000, 150-151.
[16] John P. Harrington, ed., *Modern Irish Drama*. 554-555.
[17] Pelletier, Martine, 1997, 250.
[18] Brian Friel, «Translations », in *Selected Plays,* London, Faber and Faber, 1984, 409.
[19] *ibid,* p. 416.
[20] George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, 1975, 31.
[21] Brian Friel, «Translations », in *Selected Plays*. London, Faber and Faber, 1984, 428.
[22] *Three Sisters*, traduction que l'on peut comparer à celle de l'édition Penguin Classics: « Natasha : They've gone in to lunch already… I'm late… (*Glances at herself in the mirror, adjust her dress.*) My hair seems to be all right ... (*Catches sight of Irina.*) My dear Irina Serghyeevna, congratulations! (*Gives a vigorous and prolonged kiss.*) You've such a lot of visitors... I feel quite shy... How do you do, Baron?" Anton Chekhov, *Three Sisters,* in *Plays*, London, Penguin Classics, Translated by Elisaveta Fen, 2002, p.220.
[23] Delaney (168).
[24] Delaney (223).
[25] McGrath, p.204.
[26] *ibid.*
[27] « Irish Times», 1 October 1986, *in* Delaney, ed. 195-196.
[28] Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*. Paris : P.U.F, 1992, 26.
[29] Brunel, 31.
[30] Brunel, 63.

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).[1]

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 Crusoé*) 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 stylise 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 extra-linguistique. 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 signifiance 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 ? A 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 transparaît 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'écoutent 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 :

[1] Toutes les références à la pièce *Homers* sont mentionnées par l'abréviation H dans les citations.

3- résurgences américaines :

Occultations et résurgences du secret dans *Buried Child* de Sam Shepard

Aloysia Calleux – Doctorante, Université Paris IV Sorbonne

« C'est parce qu'il se trouve confronté soudainement à ce qu'il supposait avoir définitivement effacé de sa vie pour l'avoir rendu inoffensif et invisible que l'homme s'angoisse devant cette résurgence de l'inquiétude » (Bégout 310). Cette citation du philosophe Bruce Bégout s'applique parfaitement à la pièce de Sam Shepard, *Buried Child.* Shelly, l'étrangère, fait irruption dans la maison de Dodge et Halie et parvient à faire ressurgir le terrible secret pourtant soigneusement refoulé par l'ensemble de la famille depuis bien longtemps : Dodge aurait enterré un nouveau né, fruit d'un amour incestueux entre Halie et son fils Tilden, dans le jardin de la maison. Mais le secret de l'infanticide dans *Buried Child* ne s'inscrit pas tant dans une temporalité diachronique de l'enfouissement et de la réapparition que dans une temporalité cyclique de la menace, menace éternelle d'un éventuel surgissement : occultations et résurgences multiples structurent la pièce de Sam Shepard. Les personnages ne sont pas emportés dans une inexorable chute vers la misère, selon la définition que donne Aristote de la tragédie. La menace n'est pas imminente mais au contraire passée, déjà là lorsque s'ouvre la pièce. Pas de descente aux enfers donc, mais un temps cyclique qui enferme les personnages dans une perpétuelle misère. Le caractère inquiétant de la pièce ne naît pas de l'éventualité d'un événement tragique mais plus précisément de son inéluctable retour. Le secret est ce qui refait surface, ce qui ressurgit inexorablement.

La temporalité résurgente du secret

Cette temporalité cyclique se manifeste notamment à travers le phénomène de régression qui touche bon nombre de personnages. Le nécessaire vieillissement de tout individu est ici inversé dans une entreprise de rajeunissement. Les personnages qui évoluent sur scène sont en effet semblables à des enfants enfermés dans un corps d'adulte. Halie se voit obligé de rappeler à son mari la vulnérabilité de leur fils aîné Tilden : « You've gotta watch out for him. It's our responsibility. He can't look after himself anymore, so we have to do it » (*Buried Child* 72). L'utilisation de l'adverbe « anymore » suggère une maturité, une responsabilité passée, révolue, qui a laissé place à

l'immaturité actuelle de Tilden. Celui-ci n'est pas le seul membre de la famille à être atteint par ce phénomène régressif. Le patriarche lui-même semble se métamorphoser en enfant craintif lorsque sa femme regagne le domicile familial accompagnée du Père Dewis, prêtre de la paroisse. Dodge se cache en effet sous son manteau, comme l'indiquent les didascalies : « *As they enter the porch through the screen door,* DODGE *pulls the rabbit fur coat over his head and hides* » (*BC* 113). Ce phénomène régressif se reflète dans la structure même de la pièce qui met en avant l'idée d'un mal cyclique. Le dénouement de *Buried Child* obéit à cette structure répétitive. Vince, assis sur le canapé, reproduit la posture initiale de son grand-père, soulignant l'inéluctable transmission de la déchéance familiale. Halie reprend le discours sur la pluie qu'elle tenait au début de la pièce, comme si rien ne s'était passé, effaçant en un instant les trois actes auxquels viennent d'assister les spectateurs.

Menace passée et future à la fois : ce poison qui coule dans les veines est transmis de génération en génération. Ainsi Shelly, l'étrangère, n'est pas celle qui apporte avec elle la menace extérieure, mais au contraire celle qui déstabilise un « équilibre hostile », selon l'expression de Stephen J. Bottoms[1]. L'étranger, dans *Buried Child* ne fait que jouer un rôle de catalyseur, voire simplement de témoin. Tout comme le spectateur, l'intrus pose un regard externe sur les événements et pénètre un espace où règne depuis longtemps une atmosphère menaçante[2]. *Buried Child* se structure autour d'une inversion du dedans et du dehors, la maison devenant le lieu de tous les dangers.

L'espace du secret : lorsque le familier se fait menaçant

Si la maison, dans *Buried Child*, apparaît bien comme étant « la topographie de notre être intime », selon l'expression de Bachelard (17), celle-ci ne reflète pas un « espace heureux », comme l'affirme le philosophe (18), mais bien au contraire une espace néfaste, infecté par le secret. La pièce s'ouvre sur un décor d'emblée présenté comme décrépit. L'adjectif « old » est répété trois fois dès les premières didascalies pour qualifier les éléments principaux de l'espace scénique que sont les escaliers, le canapé et la télévision. Le spectateur assiste à un processus de délabrement total auquel n'échappe aucun élément du décor, la déchéance allant jusqu'à se propager dans la texture même des indications scéniques par le biais d'assonances et d'allitérations. La fricative /f/ (« flickering », « form », etc.) ainsi que la voyelle /eɪ/ (« frayed », « faded », « shade », etc.) s'infiltrent dans les brèches du texte tels des termites s'insinuant dans le bois de la maison. Le domicile devient le lieu perméable par excellence, ce qu'a choisi de souligner Matthew Warchus en accompagnant sa mise en scène de *Buried Child* au National Theatre à Londres en 2004 de bruits de pluies violentes qui semblent se déverser à l'intérieur de la maison. Face à cette menace interne, les personnages

cherchent à se réfugier à l'extérieur du domicile, le dehors devenant synonyme de chaleur et de protection, selon une symbolique maternelle inversée. Si la porte est bien synonyme de naissance, celle-ci ne se fait pas de l'intérieur vers l'extérieur mais plutôt du dehors au dedans, comme en témoigne le trou que découpe Vince dans la moustiquaire afin d'entrer dans la maison : « VINCE *pulls out a big folding hunting knife and pulls open the blade. He jabs the blade into the screen and starts cutting a hole big enough to climb through* » (*BC* 127).

Ce brouillage des frontières invalide la signification même du mot étranger. Le barbare est d'autant plus menaçant qu'il se situe au sein du groupe, au cœur même de la famille. *Buried Child* met en scène des individus désunis. Les liens familiaux, amicaux ou amoureux ne sont mis en avant que pour être déconstruits, dénoncés comme artificiels. La famille, le groupe devient le lieu de la solitude et du danger par excellence. Le secret n'est autre qu'un danger en puissance qui risque à tout moment d'éclater. La pièce se caractérise ainsi par un mouvement ascendant des profondeurs vers la surface. Le danger ne vient jamais de l'extérieur, la sémiotique horizontale du dehors vers le dedans étant remplacée par une sémiotique verticale de la résurgence. Les membres de la famille, les occupants de l'espace scénique, ne sont pas unis face à un mal externe mais au contraire rongés par une déchéance interne qui les amène à se méfier les un des autres. Les liens de sang ne sont en aucun cas garants d'amour et de soutien, si bien qu'on ne sait plus ce que le mot famille signifie. Le théâtre de Shepard déconstruit l'image du foyer tel qu'il est représenté dans les tableaux de Norman Rockwell et tel que Shelly le perçoit au début de l'Acte II : « It's like a Norman Rockwell cover or something » (*BC* 83). La maison est bien semblable à une couverture de magazine mais le lecteur spectateur sait que cet aspect plaisant est en contradiction avec l'intérieur menaçant. Les membres de la famille se révèlent être les véritables étrangers à qui l'on reproche de ne pas appartenir au même cercle. Aucun des enfants de Dodge n'est épargné par cette dynamique de désaveu généralisé. Vince doit faire face à l'indifférence de son grand-père qui ne daigne même pas le reconnaître tandis que Bradley est dépeint par son père comme étant l'incarnation du mal qui n'a pas sa place dans le domicile familial : « He was born in a goddam hog wallow! That's where he was born and that's where he belongs! He doesn't belong in this house!» (*BC* 76). Tilden n'échappe pas à cette ire paternelle et est lui aussi rejeté hors du cercle familial : « Jesus God, you come into the house outa the middle of nowhere, haven't heard or seen you in twenty years and suddenly you're making accusations » (*BC* 71). Ces propos désignent Tilden comme étant le barbare, celui qui n'est pas le bienvenu et qui ne vient de nulle part, qui est sans origine. La maison apparaît comme étant un lieu éminemment hostile où le secret peut

à tout moment ressurgir. Les membres de la famille adoptent ainsi différentes stratégies d'occultation pour tenter de taire le secret, d'apprivoiser la menace.

Surface et profondeur : les stratégies d'occultation du secret

C'est avant tout une fiction temporelle que construisent les personnages de *Buried Child*. Ceux-ci font en effet appel à une temporalité mythique, fictive, afin de contrer la temporalité du secret. Les protagonistes adoptent un discours nostalgique qui vient contredire le temps de l'émergence dans lequel s'inscrit le secret. Malgré la déchéance du monde rural, ses habitants y restent attachés, vivant comme Halie, dans la nostalgie d'une époque prospère et perdue à jamais. Les Etats du sud et de l'ouest des Etats-Unis, ces *sunshine states* que sont la Californie et la Floride, sont dépeints comme étant de véritables paradis perdus, comme en témoigne ce souvenir d'une course de chevaux avec un mystérieux inconnu :

> Yes! It might've been Florida. Or California! One of those two. [...] Wonderful! Absolutely wonderful! The sun was just gleaming. Flamingos. Bougainvilleas. Palm trees. [...] Everything was dancing with life! (*BC* 66)

La nature hyperbolique des propos de Halie ainsi que son incertitude quant à la localisation exacte de la course nous invite à douter de la véracité de son récit. Ce lieu magnifique dans lequel le soleil brille et les plantes poussent à profusion ressemble davantage à une utopie créée de toute pièce qu'à un lieu réel. En outre, Halie décrit son fils décédé Ansel comme une sorte de quasi-dieu, élément essentiel à la production mythique. Ansel fait bien figure d'être surnaturel et surhumain dans la bouche de Halie qui le décrit par un recours constant aux superlatifs tels que « he was the smartest » (*BC* 73), « Ansel could have been a great man. One of the greatest » (*BC* 73) ou « Ansel was a great basketball player. One of the greatest » (*BC* 117). Ansel est d'abord dépeint comme un athlète puis comme un véritable héros, « a genuine hero » (*BC* 73), héros qui a cependant eu la mauvaise idée de mourir dans la chambre d'un hôtel miteux : « I only regret that he didn't die in action. It's not fitting for a man like that to die in a motel room », déplore Halie (*BC* 73). Ce n'est pas « convenable » de la part d'Ansel de mourir d'une manière si banale et qui ne correspond en aucun cas à la fin glorieuse imaginée par sa mère qui consistait à mourir sur le champ de bataille. Cet aspect surnaturel du mythe intervient également dans le discours de Dodge lorsqu'il raconte à Shelly l'histoire de la famille :

> See, we were a well established family once. Well established. All the boys were grown. The farm was producing enough milk to fill Lake Michigan twice over. (123)

Cette production miraculeuse de lait fait de la ferme familiale une sorte de paradis perdu. Le recours au complément circonstanciel de temps « once » inscrit cet Eden dans un passé lointain et féérique, faisant écho à l'expression « once upon a time » qui ouvre les contes de fées.

Ainsi le langage dans *Buried Child* n'est jamais transparent mais fait au contraire toujours office de masque. Les mots forment un écran, un voile plus ou moins opaque qui vient recouvrir le secret. Le langage est toujours double, pouvant à la fois révéler la vérité et la dissimuler, comme l'illustre la polysémie du verbe « tell » dans le passage suivant :

TILDEN: You mean you can't tell me anything?
SHELLY: I can tell you some things. I mean we can have a conversation.
/.../
TILDEN: But there's certain things you can't tell me, right?
SHELLY: Right.
TILDEN: There's certain things I can't tell you either. (*BC* 101)

L'utilisation du verbe « to tell » est ici éminemment paradoxale, signifiant à la fois une chose et son contraire. Raconter, c'est à la fois révéler une vérité et la taire, parler pour ne rien dire. Shelly et Tilden peuvent avoir une conversation triviale, échanger des banalités, mais certaines informations doivent rester enfouies sous cette strate langagière protectrice. La suite du dialogue entre Tilden et Shelly est toujours placée sous le signe de cette ambiguïté discursive. Le meurtre du bébé, le secret qui hante les personnages de *Buried Child*, est préservé grâce à l'utilisation de la modalisation :

TILDEN: There's certain things I can't tell you either.
SHELLY: How come?
TILDEN: I don't know. Nobody's supposed to hear it.
SHELLY: Well you can tell me anything you want to.
TILDEN: I can?
SHELLY: Sure.
TILDEN: It might not be very nice. (*BC* 101)

Le recours au quantifieur indéfini « certain », au pronom anaphorique « it » et au modal épistémique « might » permet de maintenir l'ambiguïté quant à la nature du secret, le mot « baby » n'apparaissant pour la première fois qu'à la fin de l'Acte II. Dodge et Tilden ont recours à ce même discours ambivalent, volontairement vague, dans le premier acte de la pièce. Il est fait allusion au séjour de Tilden au Mexique :

TILDEN: You shoulda worried about me then.
DODGE: Why's that? You didn't do anything down there, did you?
TILDEN: I didn't do anything. (*BC* 71)

Dans cet exemple, l'utilisation que fait Tilden du mot « anything » vise à rassurer son père : ce qui est connoté dans « je n'ai rien fait » est « je n'ai rien fait de mal ». Mais cette connotation est immédiatement invalidée par la réponse de Dodge lorsque Tilden lui demande du whisky : « What whiskey? I haven't got any whiskey. [...] I haven't got anything under the sofa » (*BC* 71). A ce moment de la pièce, le lecteur-spectateur a déjà été averti de la présence d'une bouteille de whisky sous le canapé et sait que Dodge ment effrontément à son fils. Le signifiant « anything » se dote d'un signifié multiple puisqu'il semble vouloir dire à la fois une chose (rien) et son contraire (quelque chose), nous invitant à revenir sur l'assertion précédente de Tilden et à douter de l'authenticité de ses paroles. Le langage, dans *Buried Child*, est toujours un outil de dissimulation que les protagonistes manient avec dextérité. Les personnages adoptent ainsi une posture tautologique, telle que la définit Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Dans cet ouvrage, le critique appelle à un dépassement des deux attitudes habituelles du spectateur face à l'œuvre d'art que sont la croyance et la tautologie, l'une consistant à aller chercher la signification de l'objet dans une vérité au-delà, l'autre à s'en tenir au simple volume de l'objet. Didi-Huberman définit la tautologie comme suit :

> Une vérité plate [...] avancée comme l'écran d'une vérité plus souterraine et bien plus redoutable [...]. L'écran de la tautologie : une esquive en forme de mauvais truisme ou de lapalissade. Une victoire maniaque et misérable du langage sur le regard, dans l'affirmation figée, close comme une palissade, qu'il n'y a là *rien qu'un volume*, et que ce volume n'est rien d'autre que lui-même. (Didi-Huberman 19)

Les personnages de *Buried Child* envisagent le déroulement même de leur existence tel un écran parfaitement lisse, lui refusant toute profondeur. Les nombreuses occurrences dans la pièce de l'adverbe restrictif *just* sont tout à fait révélatrices d'un tel déni de profondeur. Rappelons en effet que *just* a pour fonction de minimiser les éléments sur lesquels il porte, d'en limiter l'application. Le recours à cet adverbe restrictif est ainsi en totale adéquation avec l'attitude tautologique, qui est « une volonté d'en rester à tout prix à ce que nous voyons » (Didi-Huberman 19). La posture tautologique n'est pas uniquement adoptée par les personnages face à des événements ponctuels, il s'agit plus largement d'une philosophie de vie, comme le rappelle Dodge à son fils Tilden :

> There's nothing to figure out. You just forge ahead. What's there to figure out? (*BC* 78)

La vie n'est que surface selon Dodge, qui adopte une fois de plus une attitude typiquement tautologique :

> Pas d'intériorité donc. Pas de latence. [...] Pas de retrait, donc pas de mystère. Pas d'aura. Rien ici ne « s'exprime », puisque rien ne sort de rien, puisqu'il n'y a pas de lieu ou de latence – un hypothétique gisement de sens – où quelque chose pourrait se cacher pour en ressortir, pour en ressurgir à quelque moment. (Didi-Huberman 35)

Il s'agit bien pour Dodge et les autres membres de la famille de nier toute profondeur à l'existence, de concevoir la vie comme une surface plane dépourvue de tout caractère menaçant. Il convient cependant de s'interroger sur l'efficacité et la permanence d'une telle démarche. Les personnages parviennent-ils à préserver la stabilité et l'hermétisme de ce mur linguistique ? Halie, de retour de son escapade avec le père Dewis, s'émerveille de la délicieuse odeur des roses qui lui ont été offertes :

> The most incredible things, roses! They almost cover the stench of sin in this house. Just magnificent! The smell. We'll have to put some at the foot of Ansel's statue. On the day of the unveiling. (*BC* 116)

La présence des deux termes opposés que sont « cover » et « unveiling » n'est pas innocente dans la bouche de Halie qui cherche à tout prix à ce que le secret de l'infanticide ne soit pas dévoilé aux yeux du monde. Le recours à l'adjectif « almost » souligne cependant un échec : l'attitude tautologique des personnages est semblable au parfum des roses qui ne couvre que partiellement la puanteur du péché. Shelly, l'étrangère, parvient ainsi à percer le secret des membres de la famille, comme le souligne Dodge en ayant recours au champ lexical de la profondeur : « she's going to get it out of us », « she's going to uncover the truth of the matter », « she's gonna suddenly bring everything out into the open », « she wants to get to the bottom of it [...] right down to the bedrock » (*BC* 122). Dodge décide en effet de se livrer à Shelly peu après et de lui révéler le secret pourtant enterré depuis bien longtemps.

Si la parole se montre impuissante à se faire superficielle, quelle solution reste-t-il aux personnages pour empêcher l'émergence du secret si ce n'est le silence ? Le théâtre de Shepard ne met pas en scène des individus muets, qui refusent toute communication, mais plutôt des hommes et des femmes qui s'efforcent d'effacer, de taire le passé afin de mieux le réécrire.

Cet appel au silence est bien au cœur de la dramaturgie de *Buried Child*, comme en témoignent les nombreuses occurrences de l'expression « shut up » dans la pièce. Taire le passé ou le nier, telle est l'attitude adoptée par Dodge dont le discours se caractérise par un recours constant à la négation. Dodge n'entame jamais le dialogue mais est au contraire toujours celui qui y met fin en contestant la validité des propos des autres protagonistes, plus particulièrement ceux de sa femme Halie :

HALIE'S VOICE: They used to race on New Year's! I remember that.
DODGE: They never raced on New Year's!
HALIE'S VOICE: Sometimes they did.
DODGE: They never did! (*BC* 65)

Dodge vient contredire toutes les références au passé de ses interlocuteurs et refuse également la possibilité d'un moi antérieur. Lorsque Shelly lui dit avoir vu dans la chambre de Halie des photographies de quelqu'un qui lui ressemble, celui-ci lui répond :

That isn't me! That never was me! This is me. Right here. This is it. The whole shootin' match, sittin right in front of you. (*BC* 111)

Dodge se définit ici comme un être éphémère, immédiat, en dehors de toute temporalité. Il refuse de faire face à cet autre qui l'habite et qu'il considère comme un étranger, cet autre qui « n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui, pour la vie psychique, est familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement » (Freud 246). Celui-ci s'affranchit de cette manière de tout remords éventuel comme le souligne Shelly : « So the past never happened as far as you're concerned? » (*BC* 111).

Cette attitude traduit un refus de parler de la part des protagonistes, mais aussi un refus d'entendre. Faire taire l'autre c'est mettre fin à un discours parfois insupportable, comme l'illustre ce dialogue entre Tilden et Shelly :

TILDEN: We had a baby. (*motioning to* DODGE) He did. Dodge did. Could pick it up with one hand. Put it in the other. Little baby. Dodge killed it. [...] Dodge drowned it.
SHELLY: Don't tell me anymore! Okay? (*BC* 103)

L'intervention de Shelly confirme le proverbe selon lequel : « ignorance is bliss ». Celle-ci refuse en effet d'en savoir davantage, tant le discours sur le meurtre du bébé qui lui est donné à entendre lui est insoutenable. Exiger le silence est un moyen de se préserver pour les étrangers qui, comme Shelly, ne sont pas encore contaminés par le secret. Pour les autres, il s'agit avant tout d'imposer une vérité univoque et par là même de refuser toute parole divergente.

Faire taire les autres et prôner le silence, telle est la démarche adoptée par bon nombre de personnages pour prévenir la résurgence du secret, démarche pourtant vouée à l'échec, comme le rappelle Tilden à son père :

DODGE: I don't want to talk about anything! I don't want to talk about troubles or what happened fifty years ago or thirty years ago or the race track or Florida or the last time I seeded the corn! I don't want to talk!
TILDEN: You don't wanna die do you?

DODGE: No, I don't wanna die either.
TILDEN: Well, you gotta talk or you'll die. (*BC* 78)

Le silence, selon Tilden, est semblable à la mort, car il plonge l'homme dans la solitude la plus totale. De plus, l'efficacité de cette posture silencieuse adoptée par les personnages est érodée par l'intrusion d'un autre langage, le langage du regard, qui vient se substituer à l'échange verbal. Ainsi Halie peut lire dans les yeux de sa belle fille le meurtre de son fils : « She told me with her eyes that she'd murder him in his bed » (*BC* 74). Le langage scopique laisse transparaître une vérité profonde, comme le souligne Ann Lecercle dans son analyse du théâtre de Pinter : « Le dialogue "scopique" est, à l'intérieur de ce que l'on appelle vaguement le non-dit, ce qui parle souvent avec le plus d'éloquence » (Lecercle 18). Aucun mot, aucune parole rassurante, ne peut masquer cette menace scopique. Le regard parvient à abattre le mur linguistique derrière lequel se réfugient les personnages. L'œil, contrairement à la bouche, est le lieu de la signification et de la vérité. Mais ce qui fait sens à travers le regard n'est autre que la perte, comme le souligne Georges Didi-Huberman : « l'acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue » (Didi-Huberman 11). C'est pourquoi de nombreux personnages, dans le théâtre de Shepard, ont le regard fuyant. *Buried Child* s'achève sur cette évasion scopique. Vince feint de ne pas voir Tilden tenant le cadavre du bébé dans ses bras :

As HALIE keeps talking off stage, TILDEN appears from stage left, dripping with mud from the knees down. His arms and hands are covered with mud. In his hands he carries the corpse of a small child at chest level, staring down at it. The corpse mainly consists of bones wrapped in muddy, rotten cloth. He moves slowly downstage toward the staircase, ignoring VINCE on the sofa. VINCE keeps staring at the ceiling as though TILDEN wasn't here. (BC 132)

Shepard a choisi de terminer sa pièce sur cette image à la fois extrêmement violente et poétique de la résurgence, au sens propre comme figuré, du secret ; image quasi-insoutenable que Vince refuse de voir, et de ce fait d'accepter, mais dont le spectateur ne peut détourner le regard, tout comme Tilden qui décide lui aussi d'ouvrir les yeux :

As HALIE'S VOICE continues, TILDEN slowly makes his way up the stairs. His eyes never leave the corpse of the child. (BC 132)

Références :

Shepard, Sam. *Buried Child.* 1979. *Plays Two.* Londres : Faber and Faber, 1997.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace.* Paris : PUF, 1957.
Bégout, Bruce. *La Découverte du quotidien.* Paris : Éditions Allia, 2005.
Bottoms, Stephen J. "The Theatre of Sam Shepard, States of Crisis". *The Cambridge Companion to Sam Shepard.* Matthew Roudané (Ed.) Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.
Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais.* Paris : Éditions Gallimard, 1985. Trad. Bertrand Féron.
Lecercle, Ann. Le Théâtre d'Harold Pinter. Stratégies de l'indicible : regard, parole, image. Paris : Klincksieck, 2006.

Notes :

[1] : « the arrivals disrupt the hostile equilibrium existing among the family members at the plays'outsets » (Bottoms 159).
[2] Voir Alfred Schütz à ce sujet : « L'étranger discerne, souvent avec une vue claire et attristée, la venue prochaine d'une crise qui peut menacer toute la fondation de la conception relativement naturelle du monde, tandis que les membres du groupe, se reposant sur la continuité de leur manière coutumière de vivre, n'en perçoivent pas même les symptômes » (cité par Bégout 69).

Résurgences et disparition de Moon Lake dans le théâtre de Tennessee Williams

Marie-Hélène DEBILLE-VERNERIE, Université de Bourgogne

Dans l'œuvre du dramaturge Tennessee Williams, il est des eaux qui resurgissent dans plusieurs pièces entre 1940 à 1948, avec une résurgence tardive en 1957. Elles disparaissent définitivement de l'œuvre par la suite. Ces eaux sont celles du lac de Moon Lake.

Un bref rappel historique d'abord. Tennessee Williams naquit à Columbus dans le Mississippi en 1911. Il vécut ensuite, de 1915 à 1918, à Clarksdale au nord de Columbus dans la maison de ses grands- parents maternels. C'est avec son grand-père le Révérend Walter E. Dakin qu'il alla souvent sur les bords du lac de Moon Lake au nord de Clarksdale. On sait qu'il y eut un casino à Moon Lake jusque dans les années 30, qui fut fermé par la suite pour des raisons financières. Tom Williams (de son vrai nom), aurait accompagné son grand-père à Moon Lake Casino lors de ses tournées paroissiales. Le terme de « casino » qui vient à l'origine d'un mot italien signifiant « pleasure house » ou maison close, désignait à l'époque un « club », un lieu de rencontre où l'on pouvait boire, danser, dormir. La notion de jeu (« gambling ») est une dénotation plus récente, que l'on voit mentionnée dans la pièce de 1948, *Summer and Smoke* [1] (« the gambling casino on Moon Lake »). Moon Lake (et son Casino) signifie donc pour Williams un lieu de l'enfance correspondant aux belles années passées chez ses grands-parents jusqu'en 1918. Cette année là, les Williams emménagent à Saint Louis dans le Missouri, « a tragic move » d'après les termes de Williams, d'où l'attrait de l'auteur pour Moon Lake, symbole d'un passé heureux. Rien donc d'étonnant à ce que Moon Lake resurgisse dès sa première pièce d'envergure, présentée à Boston en 1940, *Battle of Angels*[2]. Moon Lake est un espace « hors-scène » dans cette œuvre, phénomène qui sera réitéré dans les autres pièces, comme si cet espace du souvenir de l'auteur ne devait pas s'intégrer à l'ici-maintenant de ses pièces de théâtre, mais devait rester – comme il l'a été pour Williams – un « ailleurs ». Ce paradoxe de l'altérité au sein d'une itération a retenu toute mon attention.

Dans « Moon Lake », l'association des deux termes « Moon » et « lake » permet un jeu connotatif riche de sens. La lune est un astre changeant, qui disparaît et qui réapparaît, dont les phases suivent l'axe des temps. La lune a donc des affinités avec cette notion de résurgence dans ce jeu du visible/invisible assujetti à la temporalité. Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves* note la fluidité de la lune, il note également son influence néfaste sur l'eau : « l'eau longtemps exposée aux rayons lunaires reste une eau empoisonnée». (pp.103-106) On verra que si

Moon Lake apparaît comme un espace de fête dans le théâtre williamsien, celle-ci se transforme vite en oraison funèbre[3]. Enfin, Moon Lake est un espace essentiellement féminin, ce qui est en accord avec l'iconographie lunaire habituelle. Moon Lake concerne toujours le protagoniste féminin, et détermine un point de rupture, une discontinuité, qui participe à la construction de son histoire, et affecte directement son action sur scène.

Lake - et ses reflets lunaires - agit dans les pièces de Williams tel un miroir, un révélateur où les vérités surgissent. C'est le lieu des règlements de comptes où les illusions meurent et la réalité tranche, le lieu des extrêmes, qu'il s'agisse du plaisir, de la violence ou de la mort. Quand on passe à Moon Lake on change d'univers : parler de Moon Lake c'est évoquer un autre lieu, un autre temps, un autre « Moi ». Moon Lake, s'il est un espace toujours invisible pour le spectateur, est néanmoins un espace « spec(ta)culaire » car spéculaire, et reflète un autre spectacle, passé ou futur, loin ou proche, à l'aune duquel se joue l'ici-maintenant de la pièce. Quand on dit autre c'est aussi l'Autre, dans le sens lacanien, car chez Williams (comme chez Eugene O'Neill avant lui), la sphère de l'intime et du psychologique est capitale. J'examinerai la façon dont ressurgit Moon Lake et l'évolution de ce *topos* dans diverses pièces,cinq en tout. La plus connue de l'auteur, et la plus largement analysée, *A Streetcar Named Desire* sera seulement mentionnée, mon but étant davantage de noter la naissance, les résurgences et la mort de Moon Lake dans le théâtre de Williams que d'en voir toutes les résonances à l'intérieur d'une même pièce. Les pièces moins connues de l'auteur permettent d'entrevoir le terrain d'où a pu naître le lac au bord duquel se suicide le jeune mari homosexuel de Blanche DuBois. Moon Lake est évoqué, par ordre chronologique dans : *Battle of Angels* (1940), *The Glass Menagerie* (1945)[4], *A Streetcar Named Desire* (1947), *Summer and Smoke* (1948), *Orpheus Descending* (1957)[5], qui est une version tardive de *Battle of Angels* (1940). L'émergence de Moon Lake est similaire dans les trois premières pièces : cet espace appartient au passé de la pièce, il est perçu comme spatialement éloigné du protagoniste féminin. *Summer and Smoke* rompt avec ce schéma car Moon Lake est un lieu de référence présent et futur, proche spatialement du protagoniste féminin. Quant à la résurgence de Moon Lake dans *Orpheus Descending*, elle revient sur le schéma d'origine, d'un espace de référence passé, mais donne lieu à un spectacle collectif, et non plus seulement individuel.

Résumons *Battle of Angels* (1940) : Myra, le personnage féminin principal, tient un magasin dans une petite ville du Sud des Etats-Unis, et vit un mariage sans amour avec un homme âgé, malade, du nom de Jabe. Moon Lake émerge en plusieurs points de la pièce ; il a deux extensions, le verger, « the orchard across from Moon Lake», et le Casino de Moon Lake. Le Casino est présenté comme un espace de débauche : « Get drunk they said, raise hell at Moon Lake Casina,

do bumps and wriggle your fanny », (*BA,* p.19) et sert de décor aux escapades sexuelles de l'aristocrate d'un Sud décadent, Sandra Cutrere. Quant au verger de Moon Lake, il représente l'espace d'une autre fête, celle qui n'est plus, et qui accompagnait les amours passés de Myra avec son petit ami David Anderson.

Le verger de Moon Lake, « the orchard », est un jardin d'Eden, disparu dans l'ici-maintenant de la pièce que Myra tente de retrouver, de reproduire, d'où son action sur scène qui procède de cette tentative du retour au même. L'une de ses motivations principales est de créer une confiserie, sorte d'excroissance du magasin. A l'image de l'espace de Moon Lake, la confiserie est une résurgence qui se traduit en termes de re-ssemblance : « [the confectionery]'s supposed to resemble the orchard across from Moon Lake ». (*BA,* p.87) L'espace présent se construit donc par référence à un espace hors-scène Moon Lake. La rupture entre le passé et le présent est signalée par Dolly, l'une des clientes du magasin, au début de la pièce :

> As a girl in Tupelo, [Myra] certainly wasn't cold-blooded. We used to go double together me an' Pee Wee an' her and that Anderson boy. All of one spring we would go to the orchard across from Moon Lake ev'ry night. We was engaged, but they wasn't. (...) He married into the Delta Planter's Bank and Myra married Jabe. Myra was Myra then. Since then she's just a woman that works in a mercantile store. (*BA,* p.12)

L'emploi des formes « used to » et « would » évoque la rupture temporelle passé /présent. L'expression « was Myra then », elle, marque la coupure entre deux Myra, celle de l'ici-maintenant de la pièce, et l'autre Myra, celle de Moon Lake. Cette rupture vue dans ce discours de Dolly de l'extérieur, est réactivée ou « immédiatisée » par le propre discours de Myra à l'acte 2 de la pièce. La résurgence de Moon Lake est alors associée à un spectacle du « je », accompagné par la musique, la danse, constituants de la fête qui rappellent le masque élisabéthain :

> MYRA: [*enrapt with the music*]: Me cut out for ? Silver and white! Music! Dancing ! The orchard across from Moon Lake ! You don't believe me, do you ? Well, look at this. You know where I am ? I'm on the Peabody Roof ! I'm dancing to music ! My dress is made out of mousseline de soie ! Yes, with silver stars in it ! And in my hair, I've got lovely Cape jasmine blossoms! I'm whirling; I'm dancing faster and faster! (...) [*her rhapsodic speech is suddenly interrupted by Jabe's knocking on the ceiling. Her elation is instantly crushed out. She stops dancing.*] (*BA,* p.64)

On peut voir dans ce discours une mise en scène du souvenir : Myra joue un rôle, à la fois le sien et celui de l'autre Myra, celle de l'époque de Moon Lake, devant un public restreint (son amant Val). Le retour du refoulé apparaît par le

biais de phrases hachées qui simulent l'inconscient. Les répétitions de « I'm » (« I'm on the Peabody Roof ») et des formes progressives font remonter à la surface du présent les moments passés, qui appartiennent à la sphère du désir de Myra, et soutiennent son identité. Les indications scéniques emploient le lexique du plaisir, avec des mots comme « *enrapt* », « *elation* », qui procèdent de la notion de « transport », d'ex-sistence pour reprendre l'expression de Lacan. L'arrêt brutal de la danse et du jeu scénique marque la fin du spectacle du « je est un autre ». Les dernières paroles de Myra avant sa mort vont vers la confiserie, et sa nappe phréatique Moon Lake :

> Oh, Look, the lights have come on in the confectionery ! [*She staggers through the archway.*] That's what I wanted ! Not death ! But David—the orchard across from Moon Lake ! [*She advances a few more steps and disappears from sight. Her body is heard falling.*] (*BA*, p.116)

Les phrases sont fragmentées, les flashs de la mémoire se suivent et font ressurgir son premier amour David , et l'espace du verger, « the orchard across from Moon Lake » tout ce qui constitue l'espace du désir de Myra : « That's what I wanted ». La destruction de cet espace du hors-scène, de cet *autre* espace, symbolise la destruction de Myra (de l'autre qui existait avant la pièce) et de l'Autre (dont est issu le désir). D'où la dimension fortement psychologique de l'espace de Moon Lake et son rôle dans la construction psychologique du personnage.

Avec *Glass Menagerie* (1944), puis *A Streetcar Named Desire* (1947), pièces où Moon Lake n'est mentionné qu'une seule fois, le lac ressurgit clairement comme le lieu où se brisent les illusions du protagoniste féminin. L'espace du désir d'Amanda Wingfield et de Blanche DuBois trouve ses limites sur les bords du lac, qui est maintenant « une eau empoisonnée » pour reprendre les termes de Bachelard. Moon Lake n'est plus en 1944 et 1947 le verger des amours, mais un lac où l'on meurt. Dans *Glass Menagerie,* à la scène 1 (sur 7) Amanda Wingfield joue son spectacle du « je », devant ses enfants, Tom et Laura, qu'elle élève seule dans un appartement minable d'un grand centre urbain. Elle cherche désespérément à marier sa fille Laura, timide, légèrement handicapée, passionnée surtout par sa collection d'objets de verre : « the glass menagerie ». Dans une longue tirade, mise en scène du souvenir, Amanda évoque ses prétendants passés quand, jeune fille, elle vivait dans le Sud. Deux espaces sont alors évoqués, Blue Mountain (la maison familiale où elle recevait ses « gentlemen callers ») et Moon Lake où certains d'entre eux sont morts. La lumière et la musique participent au spectacle du « je », comme dans la pièce précédente :

> AMANDA : One Sunday afternoon in Blue Mountain—your mother received—seventeen !—gentlemen callers! /.../

My callers were gentlemen—all! Among my callers were some of the prominent young planters of the Mississippi Delta—planters and sons of planters! *[Tom motions for music and a spot of light on Amanda. Her eyes lift, her face glows, her voice becomes rich and elegiac.] [Screen legend :"Où sont les neiges d'antan?"]* There was Champ Laughlin who later became vice-president of the Delta Planters Bank. Hadley Stevenson who was drowned in Moon Lake and left his widow one hundred and fifty thousand in Government bonds. There were the Cutrere brothers, Wesley and Bates. Bates was one of my bright particular beaux! He got in a quarrel with that wild Wainwright boy. They shot it out on the floor of Moon Lake Casino. Bates was shot through the stomach. Died in the ambulance on his way to Memphis. (*GM,* p.148)

Dans ce récit, Amanda met en scène l'Amanda d'autre-fois, celle qui a été courtisée. La sphère du désir d'Amanda s'exprime par la multiplication des « gentlemen callers » (« seventeen »), et par les hyperboles qui les caractérisent : « prominent », « bright ». Le plaisir que lui procure ce retour en arrière se traduit dans l'expression corporelle suggérée par les didascalies : « *Her eyes lift, her face glows, her voice becomes rich and elegiac* ». Néanmoins, la mort fait irruption dans cette vision idyllique et ironiquement suggère que tous ces beaux prétendants ne sont qu'illusion. La disparition des « beaux » d'Amanda à Moon Lake constitue la première fois d'une longue itération de disparitions d'hommes, celle de son mari, absent de la pièce, celle de l'unique prétendant de sa fille qui disparaît pour toujours, celle aussi de son fils, qui quitte définitivement la maison. Moon Lake sert donc de miroir, d'espace révélateur, et soutient la dialectique illusion/réalité qui sous-tend le personnage d'Amanda.

Dans *Summer and Smoke* (1948), Moon Lake se dote de fortes connotations sexuelles. Les eaux du lac semblent avoir disparu, il n'y a plus que le Casino. Moon Lake n'est plus dans le passé de la pièce, d'où une discontinuité par rapport aux pièces précédentes. Il s'insère aussi dans une dialectique esprit/corps qui se superpose à la dialectique illusion/réalité antérieure. Alma est une belle du Sud, fille de pasteur, et souhaiterait se marier avec John Buchanan, étudiant en médecine. John lui préfère d'autres femmes, celles, sexuellement disponibles, qui vont à Moon Lake Casino. Alma glorifie l'âme, « Alma is Spanish for soul », (*SS,* p.130) et rejette les désirs du corps. Elle a des accès de nervosité, d'hystérie, que John diagnostique comme la présence d'un double, «Well, what I think you have is a *Doppelgänger!*». (*SS,* p.144) Alma (l'âme) refuse son double, l'autre Alma, celle de la chair. Cette dénégation au sens psychologique du terme se traduit à la scène 6 par un rejet de l'espace de Moon Lake :

Music from the nearby pavilion of the casino can be used when suitable for background. /…/
JOHN: [from the darkness] I don't understand why we can't go in the casino.
ALMA: You do understand. You're pretending not to.

JOHN: Give me one reason.
ALMA: I'm a minister's daughter. (SS, p.192)

L'espace de Moon Lake Casino est proche spatialement du protagoniste féminin, mais Alma refuse d'en écouter la musique. Tout à la fin de la pièce, quand toute illusion d'un mariage avec John est perdue, Alma fait une rencontre de hasard avec un jeune homme, et lui suggère alors d'aller à Moon Lake Casino, ce lieu sombre jusque là abhorré :

THE YOUNG MAN: What's there to do in this town after dark ?
ALMA: There's not much to do in this town after dark, but there are resorts on the lake that offer all kinds of after-dark entertainment. There's one called Moon Lake Casino. (*SS*, p.255)

Alma dit adieu à la statue près de la fontaine représentant un ange (son ancien « Moi ») et va volontairement à Moon Lake Casino, l'espace de ce Moi dorénavant apprivoisé. Moon Lake Casino représente l'espace des désirs obscurs d'Alma (notons la répétition de « dark » associée au Casino), il représente l'Autre du désir. Moon Lake est dans cette pièce un espace du futur, sa résurgence reflète et annonce l'évolution du personnage vers une plus grande acceptation des désirs du corps et de la sexualité. Elle reflète certainement pour Williams la fin d'un règlement de compte avec une part de lui-même jusque là redoutée.

Avec *Orpheus Descending* (1957), on assiste à la dernière résurgence de Moon Lake. Cette résurgence revient en boucle sur le schéma initial dans la mesure où l'espace de Moon Lake appartient au passé de la pièce et non à l'avenir. D'autre part comme dans les pièces de 1940 à 1947, et contrairement à *Summer and Smoke* (1948), Moon Lake est un espace à la fois de fête, de violence et de mort. La trame d'*Orpheus Descending* est sensiblement la même que celle de *Battle of Angels*. Lady Torrance tient un magasin, son désir le plus cher est de re-créer, par le biais d'une confiserie, le verger de ses amours passées à Moon Lake. Il est à noter que dans *Orpheus Descending*, cette confiserie a sa place dans les didascalies initiales, qui plantent le décor de la pièce.

The set represents in non-realistic fashion a general dry-goods store and part of a connecting « confectionery » in a small Southern town. (OD, p.227)

La pièce de 1957 représente d'emblée l'espace du désir de Lady Torrance, cet « autre » espace. Lady appelle d'ailleurs la confiserie « that other room », ce qui n'apparaît pas dans la pièce de 40 et révèle l'approfondissement de la dialectique même/autre :

LADY: Well—you see that other room there, through that arch there? That's the confectionery ; it's closed now but it's going to be reopened in a short while /.../. I got it planned [*she is talking eagerly now, as if to herself.*] Artificial branches of

fruit trees in flower on the wall and the ceilings!—It's going to be like an orchard in spring!—My father, he had an orchard on Moon Lake. (*OD,* p.263)

La rupture passé/présent est aussi plus approfondie que dans la pièce de 40. Les paroles de Lady rendent compte de cette discontinuité temporelle et d'une tentative de re-créer une continuité perdue par le biais de la confiserie. Le mot « orchard » situé à la fois dans une phrase à visée future « It's going to be like an orchard in spring » ainsi que dans une phrase à visée rétrospective, « My father, he had an orchard in spring », soutient cette tentative. Néanmoins le mot « artificial » caractérisant les motifs qui décoreront l'intérieur de la confiserie contient une ironie dramatique mordante, révélant l'aspect à la fois factice et illusoire de vouloir faire ressurgir le verger passé de Moon Lake.

La différence majeure entre *Battle of Angels* (1940) et *Orpheus* (1957) tient à la dimension historique et collective qui lui est conférée en 57. Lady Torrance (anciennement Myra) est maintenant dotée d'un père d'origine italienne, Papa Romano, qui a transformé le verger de Moon Lake et en a fait un « wine garden ».

Lady's Daddy picked up a piece of land cheap, it was on the no'th shore of Moon Lake (...) he planted an orchard on it ; he covered the whole no'th shore of the lake with grapevines and fruit trees . *(OD,* Prologue, p.231)

Papa Romano a fait de Moon Lake un espace de bonheur où les jeunes couples vont boire et danser, c'est un bienfaiteur de la région. La rupture passé/présent vient avec son erreur d'avoir vendu de l'alcool aux Noirs en pleine Prohibition :

Papa Romano made a bad mistake. He sold liquor to niggers. The mystic Crew took action. —They rode out there, one night, with gallons of coal oil—it was really a dry summer—and set that place on fire!—They burned the whole thing up, vine arbors, fruit trees.—Pee Wee and me, we stood on the dance pavilion across, the lake was a mass of flames, a regular sea of flames, and all the way over the lake we could hear Lady's Papa shouting "Fire, fire, fire!" (....) The Wop, he took a blanket and ran up in the orchard to fight the fire singlehanded—*and* burned *alive*... (*OD,* Prologue, p.232)

Au jardin d'Eden de Moon Lake succèdent donc les feux de l'enfer : « a mass of flames », « a sea of flames ». Le spectacle des amours d'antan se transforme en rite sacrificiel où le bouc émissaire est le Wop « bootlegger ». Les eaux de Moon Lake reflètent les violences du Sud , avec pour arrière-plan la Prohibition et les conflits entre Blancs et Noirs. Cependant, le nom du lac ne réapparaît pas à la fin de la pièce comme dans *Battle of Angels.* Le verger est mentionné dans le décor final de la tragédie mais Lady ne fait plus référence au lac ni au verger dans ses toutes dernières paroles. Il semble que l'on assiste à la disparition finale de Moon Lake, référence souterraine ou nappe phréatique, pour ne garder que le spectacle qui eut lieu sur ses rives : « The show is over. The monkey is dead... ». *(OD,* p.339)

En conclusion, le lieu de Moon Lake jalonne *Orpheus Descending* comme dans la version première de la pièce, *Battle of Angels*, et sert à la construction psychologique du protagoniste féminin. Moon Lake reflète comme dans toutes les autres pièces l'« autre » du personnage féminin central, insatisfait de son ici-maintenant, et qui tente d'ex-sister « autrement ». Néanmoins, le *topos* de Moon Lake semble s'amoindrir voire disparaître au profit d'une histoire collective et nationale. Moon Lake c'est aussi (ou en plus) en 1957 le reflet d'une autre Amérique, celle dont Williams n'a pu parler jusqu'à cette date, celle dont il ose ici dénoncer les agissements. La dimension politique de la pièce, qui dit la mort de Papa Romano, dit le traumatisme de l'Amérique, les violences liées aux Noirs qui sont tues dans les pièces précédentes. Le règlement de compte à Moon Lake entre une poignée de planteurs blancs du Sud qui apparaît dans *The Glass Menagerie* est une version bien épurée ou « déplacée », car censurée, des violences réelles qui touchent alors le Sud profond. Avec la dernière résurgence de Moon Lake en 1957, Williams règle encore des comptes, mais il s'agit moins de comptes personnels ou psychologiques que de comptes liés à son pays et à sa politique.

Références :

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves.* Paris : Le livre de poche, 1996 (1942).
FRASER, James G. *The Golden Bough.* New-York: Bartleby.com, 2000.
LAUGHLIN, James ed. *The Theatre of Tennessee Williams (Vols. 1-3).* New York: New Directions, 1971.
SPOTO, Donald. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams.* New-York: Ballantine Books, 1985.

Notes :

[1] *Summer and Smoke* : abréviation *SS*. Les abréviations des pièces sont utilisées après les citations, toutes extraites des trois premiers volumes de l'édition réunie : Laughlin, 1971.
[2] *Battle of Angels* : abréviation *BA*. La date de première représentation (1940) a été retenue.
[3] Les connotations funèbres qui accompagnent les reflets lunaires sur l'eau peuvent faire écho au mythe que rapporte l'anthropologue britannique James Fraser à propos du lac de Nemi, près de Rome, surnommé le « Miroir de Diane ». Près de ce lac se trouvait un sanctuaire, lieu de culte en l'honneur de la déesse lunaire. Selon Fraser, le prêtre-roi du sanctuaire ne pouvait avoir pour seul successeur que celui qui serait assez fort pour lui donner la mort avec son épée (James G. Fraser, *The Golden Bough,* CH1, §1). Un autre rapport pourrait être établi avec les eaux qui entourent l'île où se trouve Lady of Shalott dans le célèbre poème de Tennyson. Dans les deux cas, les eaux associées à la lune sont le témoin d'un changement, d'une transition, d'une émergence de l'"autre'.
[4] *The Glass Menagerie* : abréviation *GM*
[5] Orpheus Descending : abréviation OD

Refoulement et résurgence de l'inceste dans le théâtre américain contemporain : O'Neil, Miller, Shepard

Jean-Marc Peiffer, MCF Université Nancy II.

Appliqué à la littérature, le terme de résurgence est quelque peu surprenant. Mais, comme l'un des fondements de la littérature est la métaphore, ce terme prend sa place tout naturellement. Le thème de l'inceste correspond bien au phénomène de la résurgence. Frappé d'interdit, on comprend que le passage à l'acte incestueux soit dissimulé de la façon la plus absolue, mais ce secret engendre un sentiment de culpabilité tel que presqu'inévitablement il finit par revenir à la surface. Le thème est encore plus fréquent, si l'on y inclut ce que certains ont appelé l'aspect incestueul, qui correspond à des comportements proches ou propices à l'inceste, mais sans le passage à l'acte, et se distinguant de l'aspect proprement incestueux, qui, lui, se caractérise par le passage à l'acte. Mon analyse se basera sur les pièces suivantes, toutes issues du théâtre américain : *Mourning becomes Electra* et *Desire under the Elms* de Eugene O'Neill, *A View from the Bridge* d'Arthur Miller, *Suddenly Last Summer* de Tennessee Williams, et *Buried Child* de Sam Shepard. Le traitement de l'inceste dans ces pièces m'a conduit à développer une problématique en trois volets. Le premier problème pourrait être défini de la façon suivante : d'une part, les membres d'une famille sont encouragés à s'aimer de plus en plus, mais d'autre part la prohibition de l'inceste leur enjoint de ne pas s'aimer. En d'autres termes, la vie familiale repose à la fois sur l'amour et sur son interdiction. Comment concilier ces deux impératifs manifestement contradictoires ? Cette contradiction ne s'apparente-t-elle pas à une forme de double contrainte ?
Le deuxième volet de cette problématique pourrait se formuler ainsi : d'une part, dans notre société, l'inceste est considéré comme un crime, et les études médico-sociologiques nous montrent le climat sordide fait de violences, d'éthylisme, fruit de la misère matérielle et financière qui caractérise souvent l'inceste mais d'autre part, la littérature tend à nous brosser un tableau exalté de l'inceste vu comme un défi noble et tragique lancé par l'individu à un ordre social répressif. Objet d'opprobre , d'un point de vue social, l'inceste tend à être revendiqué, voire justifié par l'art. Comment résoudre cette contradiction ?
Dernier volet enfin : d'une part, les origines du peuple américain, fruit de l'immigration, attestent de leur adhésion au principe exogamique, qui est à sa base comporte la prohibition de l'inceste, mais d'autre part, l'inceste est fortement présent dans le théâtre américain. En d'autres termes, comment l'inceste peut-il poser un tel problème à un peuple aussi exogame ? Finalement j'essaierai de déterminer dans quelle mesure les trois aspects de cette problématique peuvent être reliés .

Il apparaît clairement que les liens d'amour sont intenses dans les pièces du corpus. Dans *A View from the Bridge*, Eddie aime sa nièce, au point de se sacrifier pour elle. « I worked like a dog twenty years so a punk could have her, so that's what I

done."[1] Eddie semble vouloir justifier son droit à l'inceste, même s'il nie tout désir sexuel pour sa nièce. Personne n'est dupe, même si l'auteur a atténué l'aspect incestueux en faisant de Catherine sa nièce plutôt que sa fille. D'ailleurs, Alfieri, l'homme de loi qu'Eddie consulte, confirme la dimension incestueuse en déclarant :

> We all love somebody, the wife, the kids – every man's got somebody that he loves, heh ? But sometimes…there's too much. You know ? There's too much, and it goes where it mustn't. A man works hard, he brings up a child, sometimes it's a niece, sometimes even a daughter, and he never realizes it, but through the years- there is too much love for the daughter, there is too much love for the niece. Do you understand what I'm saying to you?(AVB, p. 48)

Dans "*Suddenly Last summer*", une mère est tellement attachée à son fils que celui-ci vit toujours avec elle à l'âge de 40 ans. Même s'il n'y a pas de relation incestueuse entre les deux, le rapport est manifestement très proche de l'inceste. Le degré de possession que la mère exerce sur son fils est tel qu'elle demande à ce que l'on lobotomise sa nièce pour faire disparaître la version que la jeune fille donne de la mort de son fils. Il aurait été mis à mort et en partie dévoré par de jeunes miséreux dont il semble avoir cherché à obtenir par des moyens illicites des faveurs sexuelles.

Dans « *Mourning becomes Electra* », l'intensité de l'amour est la même. Lavinia, la fille, aime son père d'un tel amour , qu'elle oblige sa mère à renoncer à son amant.. La relation au père n'est pas incestueuse, mais elle empêche sa fille d' aimer une autre personne. La relation entre le fils, Orin, et sa mère, Christine, est également très proche de la relation incestueuse. Le fils déclarera se réjouir de la mort de son père, car elle lui permet d'avoir sa mère tout à lui, sans qu'il y ait passage à l'acte incestueux. Fou de jalousie, le fils tuera l'amant de sa mère, ce qui ne l'empêchera pas de déclarer, devant le cadavre de l'amant : « If I had been he, I would have done what he did ! I would have loved her as he loved her – and killed Father too- for her sake !"[2] Plus tard, son fils, frappé par la ressemblance entre sa sœur et sa mère, demandera à sa sœur de cèder à ses désirs incestueux si elle ne veut pas qu'il révèle toute la vérité. Face à la réaction horrifiée de sa sœur qui refuse de se soumettre à ses avances en lui disant que s'il n'était pas lâche, il se suiciderait, Orin finit par se suicider, renonçant ainsi à son désir.

Dans ces trois familles l'inceste est présent dans le cadre du complexe d'Oedipe. Mais pourquoi l'amour est-il devenu aussi intense et aussi exclusif au sein de ces trois familles ? Toutes trois sont, à des degrés divers, coupées du reste de la société. Mrs.Venable, la mère au penchant incestueux dans la pièce de T. Williams appartient à l'aristocratie sudiste. La famille mise en scène dans la pièce de O'Neill appartient à la haute bourgeoisie nordiste. Dans les deux cas, c'est leur richesse et leur statut social qui ont construit un mur autour d'eux. Dans la pièce de Miller, c'est leur condition d'immigrés pauvres ainsi que l'illégalité dans laquelle ils vivent (ils hébergent des immigrants clandestins) qui expliquent le peu de contacts que cette famille a avec l'extérieur. Dans *Buried Child* de Sam Shepard, la famille habite une ferme isolée. Du fait de leur repli sur eux-mêmes, les sentiments des personnages ne trouveront pas d'échappatoire dans la société. L'inceste sera ainsi souvent

le fait de familles dont le contact avec l'extérieur est restreint, et que le reste de la société évite. Elles sont, en quelque sorte, dans une situation taboue. Dans *Totem et Tabou*, Freud fait bien ressortir l'ambivalence qui caractérise ce qui est tabou. Le tabou est à la fois sacré et impur. La famille Venable dans *Suddenly Last Summer* et la famille Mannon dans *Mourning becomes electra* appartiennent à la classe dominante, aux leaders de la société dans laquelle ils vivent. Comme le montre Freud, les chefs, les prêtres, tout comme les dieux sont tabous. Aux dieux et à leurs représentants sur terre, l'inceste était permis ou même imposé, comme ce fut le cas pour les pharaons égyptiens ou les souverains bantous. La présence de tendances incestueuses au sein de ces familles aristocratiques pourrait être une réminiscence du statut tabou et de ses prérogatives. Le droit ou le devoir d'inceste contribuaient d'ailleurs à éloigner encore davantage les chefs du commun des mortels, à renforcer leur statut d'êtres tabous, rendant ainsi le fossé entre les leaders et le peuple infranchissable. L'inceste, apanage des chefs et des dieux, revêt ainsi un caractère sacré. Mais le tabou est également la marque de l'impur. C'est pourquoi, les rois, les chefs et les prêtres seront périodiquement l'objet de moqueries, voire mis à mort figurativement ou réellement lors de fêtes carnavalesques, lorsqu'ils ne parviennent plus à assurer ce pour quoi ils ont été choisis, c'est-à-dire la protection du groupe social dont ils sont les chefs. Dès lors, l'inceste ne sera plus le signe du sacré, mais la marque de l'impur, la preuve de la déchéance de la classe dirigeante justifiant ainsi son renversement. L'inceste est la conséquence de l'hubris de l'être humain. En sacrifiant l'être tabou, le groupe social cherchera à se purifier en éliminant l'élément dont l'impureté est attestée par les tendances incestueuses qu'il manifeste. L'être tabou associé à l'inceste devient un bouc-émissaire dont le sacrifice, accompagné du renoncement à l'inceste, rétablira l'harmonie sociale. L'inceste ne peut plus être, alors, l'étape ultime d'un amour qui a soif d'absolu. Pourtant, certains psychiâtres et autres spécialistes, ont constaté, en étudiant des cas de personnes ayant pratiqué l'inceste, qu'un grand nombre d'entre elles ont été affectées dans leur enfance par la perte prématurée ou par l'abandon d'un des parents, voire des deux parents, ou encore par la séparation des parents. Ces experts déclarent, en parlant des parents incestueux :

> profondément, ils portent en eux depuis leurs premières années le désir douloureux de recevoir un amour total qu'ils ont perdu trop tôt ou n'ont jamais connu. C'est donc une carence affective ancienne qui réalise les conditions favorables de l'inceste.[3]

Nostalgie ou manque d'un amour total, telles seraient les motivations de la tendance incestueuse. Cette notion d'amour total renvoie, bien sûr, à l'amour maternel, voire paternel voué au bébé pendant ses premières années. Dans son livre, Hélène Parat,[4] qualifie l'amour maternel voué au bébé, de « première séduction, relation « incestueuse » fondamentale et fondatrice. On peut même considérer la vie dans le ventre de la mère comme le prototype de l'amour incestueux. On retrouvera dans l'inceste ce désir de régression à un stade infantile, voire de retour dans le sein maternel, où l'amour était parfait, et où la fusion totale avec l'être aimé empêchait cette distance, cet éloignement, qui provoqueront, chez l'enfant un sentiment d'angoisse.La glorification de l'inceste que l'on peut constater dans nombre d'œuvres littéraires serait due au fait qu'il révèle la recherche

d'un amour total. Bertrand D'Astorg analyse certaines œuvres littéraires où l'inceste adelphique, c'est-à-dire entre frère et sœur, est décrit, justement, comme un amour total. Pour lui, l'inceste entre frère et sœur a succédé à l'inceste, privilège des pères et rois jusqu'à la révolution française. D'Astorg affirme : « A l'autorité souveraine jusqu'à l'excès du père roi succède la fraternité brûlante. C'est le début du romantisme. »[5] *Desire under the Elms* nous mettra en présence d'un tel amour total à connotation incestueuse. Après le décès de sa deuxième épouse, Cabot, le père qui a 75 ans, épouse une jeune femme de 35 ans, Abbie. Son fils de 25 ans, Eben, très attaché à sa mère décédée, éprouve d'abord une forte hostilité à l'égard de la nouvelle épouse de son père. Mais, en fait, les deux jeunes gens sont d'emblée attirés l'un par l'autre d'une façon irrésistible. Ils s'aiment, et un enfant naît de leur union. Le père, trompé par les affirmations de son épouse, pense qu'il est le père de l'enfant. Le père fait croire à son fils que Abbie n'a voulu un enfant que pour être sûre d'hériter de la ferme, et qu'elle se moque de l'amour qu'elle témoigne à son fils. Furieux, Eben rompt avec Abbie et affirme son intention de partir en Californie. Désespérée, Abbie, tue leur enfant pour prouver à Eben qu'elle l'aime. D'abord révolté par son geste meurtrier, Eben prend sa part de responsabilité dans le drame et demande à aller en prison avec celle qu'il aime. Ce résumé nous montre la force de leurs sentiments, mais en quoi cet attachement est-il incestueux ? Les deux amants ne sont liés par aucun lien de parenté. Pourtant, O'Neill nous suggère une telle interprétation. La jeune femme est sa belle-mère. La relation d'amour entre Abbie et Eben est présentée comme une relation incestueuse entre un fils et sa mère :

> don't cry, Eben ! I'll take your Maw's place ! I'll be everything she was to you ! Let me kiss you, Eben. Don't be afraid! I'll kiss you pure Eben, same as if I was a Maw to you- and you can kiss me back as if you was my son -my boy- saying good-night to me! Kiss me, Eben.[6]

Le rapport qu'O'Neill établit entre amour maternel, amour incestueux, et amour exogame apparaît dans la relation qui se noue entre Eben et Abbie. L'amour le plus fort est celui d'une mère, car une mère se sacrifie pour son enfant, comme l'a fait la mère d'Eben pour son fils. L'amour exogame n'est qu'un amour sensuel où chaque partenaire ne cherche que son plaisir égoïste. Quelle est alors la place de l'amour incestueux ? Il est présenté comme une conjonction des deux autres amours. Il tire sa force du fait qu'il combine l'intensité de l'amour existant entre mère et fils et le plaisir que procure l'amour sensuel entre amants. Dans ces conditions, l'amour incestueux peut devenir un idéal exclusif. C'est pour retrouver l'amour total que leur mère leur vouait et dont ils ont été privés trop tôt et pour expier le sentiment de culpabilité qu'ils éprouvent pour ne pas avoir mieux protégé leur mère, que les deux amants se lancent dans une surenchère de l'amour. C'est pour cette raison que Abbie tue son enfant. Le sacrifice de l'enfant peut d'ailleurs être interprété comme une preuve supplémentaire de la nature incestueuse de la relation à l'origine de sa conception. Ce meurtre pourrait être une sanction indirecte infligée à une pratique prohibée. Tuer l'enfant, fruit de l'inceste, serait une façon de dénoncer le crime de l'inceste . Finalement, les deux amants vont ensemble en prison, non plus comme une mère accompagnant son fils, mais tels un frère accompagnant sa

sœur. L'inceste mère-fils est remplacé par l'inceste entre un frère et une sœur, qui succède également à l'inceste père-fille présente dans la relation entre ce vieillard de 75 ans et la jeune femme de 35 ans.

Pourtant, s'il est un peuple qui s'est détaché de son milieu familial, de son berceau historique et social, c'est bien le peuple américain, tout entier issu de l'immigration. Comment se fait-il, alors, que le thème incestueux soit encore tant présent dans sa littérature, en particulier dans son théâtre ? Une des causes de ce phénomène est liée justement à l'immigration. Une fois en Amérique, les familles fraichement immigrées ont tout naturellement éprouvé le besoin de renforcer non seulement les liens avec d'autres immigrés venant du même pays qu'eux, mais également les liens unissant les membres de leur propre famille. Certains ont même pu avoir tendance à se replier sur eux-mêmes. C'est le refus et la peur de l'autre, le désir rassurant du même, la quête de l'indifférenciation qui sous-tendent l'inceste. Mais cette peur de l'autre présente un danger, d'autant plus que, comme le dit Freud, le besoin sexuel, loin d'unir les hommes, les divise. Levi-Strauss fait remarquer que l'humanité a compris très tôt que, pour se libérer d'une lutte sauvage pour l'existence, elle était acculée à un choix très simple : « either marrying out or being killed out ». Les individus dans chaque bande ont admis qu'il fallait s'allier avec d'autres bandes et que le mariage à l'extérieur serait la meilleure façon d'instituer cette alliance. En d'autres termes, l'interdit de l'inceste est l'expression négative d'un impératif positif, l'alliance. C'est pour avoir manifesté sa tendance incestueuse et s'être opposé au principe du « marrying out » que Eddie est tué dans « A view from the Bridge ». Son opposition au mariage de sa nièce avec Rodolpho l'a conduit à une lutte à mort avec ce dernier et le frère de celui-ci. Eddie dénonce Rodolpho et son frère au service de l'immigration, ce qui amène l'expulsion de Marco , condamnant ainsi sa famille à la misère matérielle et à la mort. Marco révèle cette traîtrise d'Eddie au grand jour et le traite d'animal. L'utilisation du mot « animal » (AVB, p. 84) pour qualifier celui qui préfère l'inceste à l'union exogame renvoie à l'idée bien connue de Levi-Strauss, selon laquelle, la prohibition de l'inceste marque le passage de la nature à la culture. En dénoncant de pauvres victimes innocentes à la police, en donnant sa préférence à la pulsion incestueuse, Eddie rompt le contrat social qui fonde la société et la culture.

Ainsi le repli sur soi et sur sa communauté, possible conséquence de l'immigration, peut renforcer la tentation incestueuse, mais il est une autre tendance de l'esprit américain qui peut créer le même effet : le puritanisme. Le puritanisme peut provoquer une aversion de la sexualité . Mais si le désir sexuel est bloqué dans une certaine direction, il se réoriente vers un autre terrain qui peut être le terrain incestueux. C'est ce qui se produit à la fois dans *Mourning becomes Electra* and *Buried Child.* Christine est dégoûtée par le rapport sexuel que son mari lui impose dès leur lune de miel. Comme il est très difficile de réprimer complètement le désir sexuel, il s'orientera vers d'autres buts pour obtenir satisfaction. Et Christine, la mère, se tournera vers son fils, Orin, sur lequel elle reporte tout son amour. En effet, il est plus facile d'obtenir le consentement à une relation sexuelle de la part d'une personne fragile au sein de la famille, qu'il s'agisse d'un fils, d'une fille, d'un jeune frère ou d'une jeune sœur, que d'une personne adulte étrangère.

Le refus que vous pouvez essuyer à ce moment peut infliger une profonde blessure à votre narcissisme. L'attrait de la relation incestueuse réside dans l'économie d'une telle blessure narcissique. Dans *Suddenly Last Summer*, on voit combien cette préservation du narcissisme est un facteur déterminant pour le comportement humain. Trop timide pour parler lui-même aux personnes qui éveillent son désir sexuel, le fils demandera à sa mère de devenir son entremetteuse, lui épargnant ainsi la douleur que pourrait provoquer un échec de sa part. Un phènomène similaire survient dans *Buried Child*, mari et femme n'ont plus de rapport sexuel depuis 6 ans quand la mère a une relation incestueuse avec son fils d'où naîtra l'enfant que le mari tuera et que son fils, le père de l'enfant déterrera à la fin de la pièce. Là encore, la relation incestueuse apparaîtra, lorsqu'une relation sexuelle normale entre mari et femme est bloquée.

Nous avons vu comment le repli sur soi et le puritanisme ont pu conduire à une réactivation de la pulsion incestueuse, mais quel est le lien entre ce repli sur soi et le puritanisme. ? L'arrivée sur ce nouveau continent a provoqué le renforcement de l'attachement à Dieu, à la religion qui maintenaient le lien avec L'Europe. Ce renforcement des croyances, cette tentative de préserver le lien avec les origines a pris la forme du puritanisme. Ainsi le repli sur soi et le puritanisme auraient pour même origine la peur d'échouer sur le nouveau continent, l'angoisse de voir leur transplantation ne pas prendre racine. Si l'inceste est aussi présent dans la littérature américaine, c'est parce qu'il correspond au traumatisme profond que la rupture avec la terre et mère nourricière des origines a provoqué chez ces immigrés. Se sentant frustré de l'amour de ses parents, privé de la possibilité de ne revoir ne serait-ce qu'une dernière fois ses parents et sa terre natale, l'Américain a tenté de renforcer cet attachement à la famille par une forme de surcompensation. Un des résultats de ce phénomène a été cette forme hyperbolique, cette tumeur hypertrohiée de l'amour familial, l'inceste. C'est ainsi que l'on peut interpréter la fin de la pièce *Buried child.* Tilden, le fils incestueux revient avec dans ses bras le cadavre de son fils, fruit de l'inceste avec la mère. Du corps de l'enfant, il ne reste pratiquement que les os, le reste a fertilisé le sol et a contribué à produire la récolte miraculeuse de maïs dans ce champ dont le père a souligné l'infertilité. La mère déclare, parlant à son mari, alors quelle ne s'est pas encore rendu compte qu'il vient de mourir :

> Tilden was right about the corn. I've never seen such corn you know. It's like a paradise out there, Dodge. A miracle. Maybe the rain did something. Takes everything straight down to the roots. You can't force a thing to grow. It's all hidden. It's all unseen. You just gotta wait til it pops up out of the ground. Tiny little shoot. All hairy and fragile. Strong though. Strong enough to break the earth even. It's a miracle. I've never seen a crop like this in my whole life. Maybe it's the sun. Maybe that's it. Maybe it's the sun.[7]

Cette semence cachée et invisible correspond au fruit de l'inceste. Ce qui est confirmé par le fait que la jeune pousse est fragile et chevelue, comme l'est l'épi de maïs, mais comme peut également l'être le bébé à la naissance. Les dernières phrases de la pièce attribuant la récolte miraculeuse au soleil s'applique également au fils (cf. l'homonomie sun, son en anglais) dont la semence alliée à celle de la mère a conçu l' enfant dont le

corps a fourni ces racines (roots) tant désirées, résurgences des racines abandonnées dans le pays d'origine. L'union de la mère et du fils correspond au désir profond de l'Américain de s'unir à nouveau à sa terre natale d'Europe. L'union incestueuse de la mère et du fils exprime le désir de retrouver le chemin du retour au pays natal, que ce pays soit une contrée géographique ou le sein maternel dont nous sommes tous issus et dont nous conservons tous une immense nostalgie.

Il nous reste à voir quel lien peut unir les trois aspects de notre problématique. Levi-Strauss, rapporte ce commentaire fait par un membre d'une peuplade primitive devant lequel on évoquait la question de l'inceste : comment, tu ne veux donc pas de beau-frère, avec qui irais-tu chasser alors ? En effet, l'inceste restreint les relations que vous avez avec les autres membres de la société dans laquelle vous vivez, alors que l'exogamie augmente vos relations. La priorité de la société est de développer la communication, l'échange entre ses membres. La littérature, quant à elle, a des priorités différentes. A la règle, elle préfèrera l'exception, au comportement habituel elle préfèrera le comportement original, au modèle elle préfèrera le maudit, à l'attitude consensuelle elle préfèrera le choix aberrant. Si la société privilégie la relation horizontale de l'échange entre ses membres, la littérature privilégie la relation verticale du rapport du héros isolé avec la divinité ou la plongée dans les profondeurs de la psyché humaine. C'est pour ces raisons que la littérature se fera le chantre de l'inceste minoritaire plutôt que de la pratique exogamique majoritaire. La littérature fonctionne comme un refuge pour l'inceste interdit par l'ordre social. Comme le dit D'Astorg, parlant de Musil :

> on peut se demander si /.../ l'inceste - comme attentat majeur contre le pacte social qui nous contraint- n'était pas le seul thème par lequel la littérature est justifiée comme contre-pouvoir au service de l'individu créateur. (LI, p.127)

Il citera également Ulrich, le frère incestueux, dans *L'homme sans qualités* de Musil : « Ulrich répétait la même formule, pour résumer leur expérience : au fond, c'est une protestation contre le monde » (LI, p.135). D'autre part, le champ d'action de la littérature et celui du comportement social sont différents. Le champ d'action de la littérature est le monde clos de la fiction. Ce monde est clos, parce qu'il n'a pas de rapport direct avec la réalité. Il ne peut donc pas développer la communication directe avec autrui. Ainsi le rapport entre lecteur et auteur n'est qu'indirect en règle générale. Il en sera de même pour le rapport entre la fiction et le réel qui sera d'ordre métaphorique. Cette cloture du monde de la fiction encouragera l'analyse des cas-limite, comme l'inceste. Cette cloture de la littérature est encore plus manifeste dans le théâtre. En effet, à l'exception du théâtre de rue, et même dans ce cas, le théâtre est contraint de se mouvoir dans un espace fermé, qu'on appellera justement l'espace théâtral. Du fait de sa cloture, le théâtre aura du mal à représenter sur scène les mouvements sociaux de grande amplitude. Même si le théâtre met en scène la communication entre les individus, il aura tendance à le faire au sein d'unités plus petites comme la famille, par exemple. En d'autres termes, le théâtre se prêtera mieux à l'étude de l'intime qu'à l'étude du social. Même dans le théâtre brechtien, la dimension individuelle des drames sociaux occupera une large part de la représentation

théâtrale. C'est aussi pour cette raison, que le genre théâtral s'intéresse à l'inceste. L'inceste, relation cachée entre une unité minimale de deux individus, s'adaptera parfaitement, même à la plus petite scène théâtrale, et la dissimulation que cette relation requiert, conviendra idéalement à l'obscurité si chère au théatre. En fait, l'univers même du théâtre qui affectionne l'obscur est une invitation à la plongée dans les profondeurs de l'âme humaine où se tapit la tentation incestueuse. Mais si la tendance incestueuse est enfouie au plus profond de nous, cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit de faible puissance. Au contraire, ce sont les pulsions inconscientes les plus profondes qui sont les plus puissantes. Et c'est à ce titre supplémentaire que l'inceste convient bien au théâtre. Le théâtre, tout comme la fiction en général, est un genre artificiel, mais le théâtre l'est d'autant plus qu'il est contraint de manifester cette artificialité en permanence. Les acteurs font semblant d'être ce qu'ils ne sont pas, ils disent des paroles qui ne sont pas les leurs, ils évoluent dans un décor de papier mâché, bref, tout au théâtre renvoie à l'irréel. A tout instant, les acteurs, tout l'univers théâtral sont menacés de disparaître. Au moindre incident, le pacte d'illusion noué avec le spectateur, ce que les anglais appellent 'the willing suspension of disbelief', peut être rompu. Face à cette menace d'effondrement, pour en conjurer le risque, pour compenser ce déficit de réalité, le théâtre a besoin de sentiments forts à l'authenticité desquels le spectateur peut croire. L'inceste possède une telle force conférée par la transgression de l'interdit. La tendance incestueuse, et à plus forte raison le passage à l'acte incestueux, ont un tel impact sur le spectateur que l'artificialité du théâtre est gommée, et le spectateur est captivé par l'intensité des sentiments. L'inceste est donc utile au théâtre, parce qu'il lui permet de créer une tension nécessaire entre l'illusion et le réel.

En conclusion, l'analyse de ces pièces nous a montré que la tentation incestueuse existait en chacun de nous. Si le rapport sexuel est un critère déterminant de l'inceste, il n'est pas le seul. Le degré et la nature de l'attachement sont également importants. Certaines relations vous enferment, d'autres vous libèrent.

Notes :

[1] Arthur Miller, *A View from the Bridge*, Act one, p. 49 (Penguin Plays, first publication 1955, revised 1956). J'utiliserai désormais les lettres AVB pour me référer à cette pièce.

[2] Eugene O'Neill, *Mourning becomes Electra, The Hunted*, Act 4, p.366. (Vintage International, 1995, première publication 1931). Désormais, j'utiliserai les lettres MBE pour me référer à cette pièce.

[3] Albert Crivillé, *L'inceste, Comprendre pour intervenir*, p.20 (Privat, 1994) citant un ouvrage de M. Rouyer et M. Drouet, *L'enfant violenté*, Païdos, Le Centurion (1986)

[4] Hélène Parat, *L'inceste*, p.63 (Que-sais-je ?, 2004)

[5] Bertrand D'Astorg, *Variations sur l'interdit majeur, Littérature et Inceste en Occident* p. 91 (NRF, Gallimard, 1990). Désormais, j'utiliserai l'abbréviation LI pour me référer à cet ouvrage

[6] Eugene O' Neill, *Desire under the Elms*, Part two, Scene three, p.39 (Vintage international, 1995, première publication 1924).

[7] Sam Shephard, *Buried Child*, Act three, p. 132. (Faber and Faber, 1981, première publication, 1979)