Avec le projet suivant :

> Dans le domaine anglophone, le passage à la représentation spectaculaire d'un texte théâtral, la place, implicite ou codifiée de l'interlocuteur/public caractérisé par sa composition complexe (individus, âge, origine sociale, ethnique, assignation sexuelle, politique ou morale etc...) interpelle le chercheur. L'œuvre de l'auteur, inscrite en perspective dans son temps est influencée par le moment de sa réception spectaculaire et-ou analytique. L'émergence des théâtres engagés et alternatifs, n'a-t-elle pas également parfois occulté l'apport d'un théâtre des classes moyennes ou des formes de comique ? La multiplicité des véhicules sensibles, une adéquation des formes esthétiques au récit, une relecture des classiques européens ou antiques rendent également l'interprétation complexe. De jeunes auteurs, notamment féminins, reconnus, ou négligés, souvent issus des couches populaires, aidés par de grands passeurs de textes (metteurs en scènes, comédiens, scénographes...) ont constamment favorisé l'évolution du discours de la scène et de ses formes. Autour du passage du siècle, par exemple, un glissement esthétique vers la postmodernité n'a pas totalement oblitéré un discours fondé sur l'histoire ou la dénonciation des fractures sociales et des exclusions, notamment celle de la jeunesse. Le théâtre anglophone dans ses diversités ethniques ou continentales accorde en outre une place non négligeable aux musiques et aux chansons, illustratives ou inter signifiantes ou au cabaret. Il serait dommageable également de ne pas interroger le poids particulier des censures et des codes moraux, ainsi que l'établissement institutionnel ou implicite de seuils de tolérance,

notre intention visait, dans la tradition plurielle des travaux d'EsTRADes et des recherches au sein du RADAC, à prendre appui sur les publications antérieures pour procéder à une réévaluation de la création la plus large possible. La riche diversité des chercheurs européens qui contribuent à cette livraison ainsi que la palette véritablement universelle des dramaturges et des spectacularités analysées ajoutent à cet écho. Fidèles à notre tradition, nous nous réjouissons également d'accueillir ici cinq doctorants aux côtés de chercheurs confirmés et reconnus. Enfin, depuis sa naissance, l'équipe EsTRADes, comme le RADAC, associe les créateurs et les auteurs à la réflexion des universitaires. Le colloque a ainsi permis à Philippe Zarch, qui met S. Kane en scène cette saison, comme

aux comédiens et au metteur en scène de la compagnie Locus Solus de participer aux échanges et de nous proposer une lecture chargée d'émotion de la courte pièce *The Rain/La pluie* de Daniel Keene, dramaturge australien également soumis à nos analyses, tandis que les élèves de troisième année de l'école de la Comédie de Saint-Etienne mettaient en espace sur le lieu même des travaux une des cinq petites formes d'ouverture de saison, commandées à des dramaturges africains. Elle faisait clairement écho à nombre d'œuvres issues des théâtres anglophones post-coloniaux, notamment à celles examinées avec un recul salutaire par Anne Fuchs dans son étude exhaustive du lien entre histoire, politique et créativité depuis la colonisation en Afrique du Sud jusqu'au théâtre post-apartheid actuel, ou encore au théâtre poétique de Derek Walcott (K.J Wallart). Les participants ont ensuite été invités le soir à une représentation de l'ensemble de ces cinq formes au CDN.

Spectacles et communications, en résonance les unes avec les autres, ont donc captivé le cœur et l'esprit du public nombreux, qui a vécu, comme dans un parcours initiatique, l'essentiel de l'expérience théâtrale. A été confirmée la permanence des figures tutélaires (Shakespeare, Beckett, Bond) mises en perspective par Dan Rebellato ou Emmanuelle Guedj (doctorante). L'histoire du théâtre fut convoquée. Des auteurs majeurs nous furent présentés, originaires de tous les continents. Au-delà des quatre demi-journées reflétée par les diverses parties de cet ouvrage, quatre axes sous-jacents peuvent être dégagés, qui, eux-mêmes sont réunis par une problématique commune, à savoir la tension entre enracinement et transcendance (Jean-Pierre Simard), mise en œuvre par une friction entre diverses esthétiques, naturaliste, métaphysique, symbolique ou minimale. On peut ainsi définir un retour aux origines mythiques, dans un théâtre du rituel : Virginie Roche-Tiengo (Brian Friel) ; Anne Fuchs ; Danièle Berton (Keene) ; Jean-Pierre Simard (Harrower et Keene) ; Kerry Jane Wallart, doctorante (Derek Walcott). Rite, cruauté, relèvent de la dimension sacrificielle du théâtre. Citons Claudie Gourg ici pour lire "l'universel au-delà du singulier." La sollicitation très forte du spectateur le projette au cœur de la dynamique de la création, toujours chez C. Gourg comme dans les analyses du théâtre d'Afrique du Sud proposées par Anne Fuchs.

Ce retour aux sources s'accompagne nettement d'une dynamique productive de la création : la lecture de *Rain* et le spectacle *Les petites formes,* à la

Comédie de Saint-Étienne ont favorisé cette dynamique. Dan Rebellato l'inscrit dans une perspective critique renouvelée en interrogeant tant l'universalité que l'enracinement. Son analyse, qui prolonge son ouvrage qui fait désormais autorité , *1956 and All That*, situe l'espace éthique du théâtre dans les questionnements envers tant la globalisation des esprits et des moyens de la création, que la vision restrictive du courant postmoderniste. Ian Brown propose sa propre réévaluation de nos *a priori* dans le contexte particulier, mais certes exemplaire aussi de l'hybridation culturelle écossaise, à laquelle Claudie Gourg associe sa présentation minutieuse d'une autre spécificité représentative, celle du dramaturge Canadien d'origine indienne Ojibway Drew Dayden Taylor. De même Agathe Torti-Alcayaga interroge le théâtre identitaire de Julia Pascal dans cette perspective, tout comme Kerry Jane Wallart lors de son examen minutieux des pièces de Derek Walcott. Le pouvoir de l'imagination, qui anime le texte en scène, inspire Brigitte Gabbaï (Tennessee Williams, avec, plus particulièrement, Blanche Dubois) et Claude Coulon qui confronte ce dramaturge avec Miller et leur passeur en scène Elya Kazan. En examinant *Clara*, Hélène Ferrier prolonge cette mise à distance de Miller. Mais le théâtre pose aussi des questions sans donner de réponses, conduisant parfois son spectateur à une impasse. Cette réflexion ne pouvait être complète si elle n'était pas mise en perspective avec l'importance du discours politique dans le théâtre anglais. C'est ce que nous proposent tour à tour Nicole Boireau et Dan Rebellato, avec un regard neuf sur les représentations induites par nos lectures antérieures qu'Anne Etienne de Cork en Irlande évalue à l'aune des réactions à la censure, présente jusqu'en 1968.

Un troisième axe de réflexion pourrait concerner l'espace des apories : par delà la route et malgré l'errance (Emmanuelle Guedj, *En attendant Godot, Road*), s'ouvre un infini de possibilités et de dédoublements, notamment avec *Attempts on her Life* de Martin Crimp (Slobodanka Vukadinovic, doctorante), avec la multivocalité d'Ojibway Drew Dayden Taylor (Claudie Gourg), échos mis en scène dans *Une petite forme*, avec enfin la recherche du sens de Derek Walcott, le cauchemar de l'histoire revisité par Julia Pascal, cauchemar de la négation de l'altérité que celle-ci partage avec Ojibway Drew Dayden Taylor. Mais le théâtre déjoue les pièges et nous captive dans sa dimension spectaculaire. Ultime perspective, donc, le spectacle reprend ses droits avec l'incarnation du texte (Brigitte Gabbaï, le "théâtre dans tous ses états"), la temporalité de *Clara*

(minutieusement examinée par Hélène Ferrier), qui bouscule le spectateur, de même que la temporalité éclatée de Julia Pascal (Agathe Torti-Alcayaga) ou son reflet minimaliste complexe, voire mystificateur, révélé par J.P. Simard dans l'analyse de la réécriture des mythes et schèmes (d'Harrower à Keene). C'est indissociable, bien sûr, de l'orchestration du rire dans les théâtre post-coloniaux comme chez Alan Ayckbourn (Terence Atkinson, doctorant). Dans un développement ultime, la mise en scène du langage (Afrique du Sud, Canada, Walcott) souligne combien le théâtre interroge les racines de sa culture par le carnavalesque (Walcott, Ojibway Drew Dayden Taylor).

Ce retour à l'essence intime complexe du théâtre dans la diversité de ses manifestations anglophones universelles a ainsi été célébré durant les deux jours de questionnement lié à la "représentation", au sens fort de "re-création". La présente livraison de COUP DE THEATRE espère vous en offrir un reflet exhaustif séduisant.

Danièle Berton & Jean-Pierre Simard
Avant-propos enrichi de la synthèse offerte en clôture des travaux
par Nicole Boireau.

Représentation et transcendance mythique dans Faith Healer de Brian Friel.

Virginie ROCHE-TIENGO - Université Paris XIII.

Le théâtre est originellement et intrinsèquement lié à la représentation de mythes sacrés expliquant l'ordre cosmique, comme le théâtre oriental ou le théâtre grec voué à Dionysos. Le théâtre que propose Brian Friel s'inscrit dans la lignée du " vrai théâtre " d'Artaud car " comme toute culture magique que les hiéroglyphes appropriés déversent, le vrai théâtre a aussi ses ombres ; et de tous les langages et de tous les arts, il est le seul à avoir encore des ombres qui ont brisé leurs limitations "[1]. Brian Friel cherche dans le coté obscur de l'être pour en faire jaillir des mythes et à l'inverse puise dans les mythes pour révéler les êtres. Le mythe, par étymologie, c'est la fable, mais aussi d'après les théoriciens du mythe (Eliade, Barthes, Vernant...), une entreprise d'explication du monde. Friel redonne au mythe sa puissance et son oralité. " Le mythe appartient au registre de l'oralité. Quintessence du verbe créateur, il joue constamment sur les modes du dire et du non dire, sur ce que la parole dévoile ou cache. Il épouse deux formes extrêmes qui ne sont que des limites : l'histoire banale qui masque une réalité plus profonde, plus essentielle ; le traité didactique qui sous-tend une expérience vécue mais idéalisée. En fait les mythes connaissent à la fois la péripétie concrète et le dogme abstrait "[2]. Les paradigmes du mythe et du théâtre sont donc intrinsèquement liés.

Nous montrerons comment Friel construit dans *Faith Healer* (1979) un théâtre cosmique artaudien car il parachève la liaison du " théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, etc.... ", en le rendant " à sa destination primitive ", en le replaçant " dans son aspect religieux et métaphysique " et en le réconciliant avec l'univers ".(Artaud, 108) Nous analyserons *Faith Healer* à la lumière des codes sémiologiques définis entre autres par Tadeusz Kowzan et Keir Elam tels que la parole, le comédien, la gestuelle, la proxémique, le mouvement, la mimique faciale, le costume, le décor, l'accessoire, l'éclairage, le bruitage et la musique. Nous verrons comment Friel dans *Faith Healer* dévoile un

théâtre qui avec son double processus de simplification physique (décors minimalistes) et de dépassement spirituel (monologues qui portent le spectateur vers le métaphysique) installe le public dans contemplation jusqu'à l'extase. Mystique et mythique, ce théâtre permet d'entrevoir l'union de l'homme à la divinité, et permet au spectateur de prendre conscience de la perte d'unité édénique qui l'accable.

L'absence et l'obscurité hantent les pièces de Friel tout comme plane un voile de mystère sur les années passées par le dramaturge au Maynooth College où il étudia pour devenir prêtre, qu'il quitta au bout de deux ans et demi. Il ne parle jamais de cette expérience. " It was, he said in 1964, " an awful experience, it nearly drove me cracked. It is one thing I want to forget. I never talk about it -- the priesthood"[3]. " L'œuvre de Friel est empreinte de cette expérience et de cette recherche métaphysique. Il parle de son travail comme d'une quête religieuse : "The patient assembly of a superstructure which imposes a discipline and within which work can be performed in the light of an insight, a group of ideas, a careful cultivated attitude".(O'Toole, 1989) L'expérience mystique est liée à l'acte de création dramatique. Dans *Faith Healer*, la transcendance est représentation. Le dramaturge, selon Friel est un démiurge qui navigue entre épiphanies et échecs : Frank Hardy dans *Faith Healer* en est la parfaite incarnation. Le questionnement de Frank Hardy est métaphysique. Quel est le pouvoir de l'écrivain, du dramaturge ? A-t-il le pouvoir de guérir l'autre et de se guérir lui-même ? Le monologue de Frank renvoie à l'idée que se fait Friel de son engagement en tant que dramaturge.

> Frank : Faith healer -- faith healing. A craft without an apprenticeship, a ministry without responsibility, a vocation without a ministry. (...) And occasionally it worked (...) when I stood before a man and (...) watched him become whole in my presence, those were nights of exultation (...) because I knew that for those few hours I had become whole in myself, and perfect in myself (...) But the questionings, the questionings... [4]

Les mots " ministry" et " vocation ", renvoient au questionnement métaphysique de Friel. " (...) I hope that between now and my death I will have acquired a religion, a philosophy, a sense of life that will make the end less frightening than it appears to me at this moment "[5]. En perdant un prêtre l'Irlande a gagné un dramaturge dont la vocation le pousse vers ce qu'il nommera la " prêtrise théâtrale ". Entre transcendance mythique et métaphysique et représenta-

-tion dramatique il n'y a qu'un pas que Friel franchit à l'aide d'un grand passeur de texte, le metteur en scène Tyrone Guthrie. Après une carrière d'enseignant à Derry de 1950 à 1960 et l'écriture de Nouvelles pour le New Yorker, la rencontre de Friel avec Tyrone Guthrie en 1963 est une étape importante dans la carrière du dramaturge.

> At the invitation of the great director, Tyrone Guthrie, he went with his wife and two children to Minneapolis in Minnesota, where Guthrie was founding a new theatre. Having decided on becoming a playwright, he had found him self at 30 years of age " almost totally ignorant of the mechanics of play-wri ting and play-production apart from an intuitive knowledge. Like a painter who had never studied anatomy; like a composer with no training in har mony". His six months in Minneapolis changed that and gave him a new confidence about his place in the theatre. (O'Toole, 1996)

Brian Friel se gorge d'idées, entre dans l'âme du théâtre, en découvre le passage du texte à la scène et surtout la lumière, une sorte d'épiphanie joycienne.

> And what I did learn has nothing to do with props and curtain-lines and entrances and exists but with the whole meaning of theatre, this strange ritual of make-believe that people from time immemorial want to take part in either as actors or as audience. I learned in Guthrie's own words, that theatre is an attempt to create something which will, if only for a brief moment, transport a few fellow travellers on our strange, amusing, perilous journey -- a lift, but not, I hope an uplift. I learned that the playwright's first function is to entertain, to have audiences enjoy themselves, to move them emotionally, to make them laugh and cry and gasp and hold their breath and sit on the edge of their seats and -- again to quote the great man himself -- " to participate in lavish and luxurious goings-on."[6]

Friel assimile l'expérience à Minneapolis avec Tyrone Guthrie à une éducation théâtrale. " Watching Guthrie work was just an education ".(Delaney, p.54) L'année suivante, en 1964, Brian Friel écrit *Philadelphia, Here I Come !*, qui triomphe à Dublin. Suivent alors *The Loves of Cass McGuire* (1966), *Lovers* (1967), *Crystal and Fox* (1968), *The Mundy Scheme* (1969), *The Gentle Island* (1971), *The Freedom of the City* (1973), *Volunteers* (1974), *Living Quarters*, (1977), *Aristocrats* (1979), et *Faith Healer* (1979).

Faith Healer est constitué de quatre monologues, comparables métapho-

riquement à quatre murs qui enserrent l'âme des trois narrateurs ou " senachies " et celle du public. Frank Hardy «Faith Healer» ouvre et clôture l'œuvre. Sa femme Grace s'exprime à l'acte II et Teddy, le manager, l'ami, l'intime et fidèle témoin s'exprime à l'acte III. Le passé commun des trois narrateurs au fil des quatre monologues est contradictoire. En jouant avec la mémoire, ils tissent les fils d'un passé subjectif, mortifère et indicible. Ces fils se frôlent très légèrement, mais ne se mélangent pas. Telle la lumière se reflétant sur un diamant, la mémoire kaléidoscopique d'un même événement, est fracturée, désincarnée, contradictoire. Nous tenterons de démontrer que *Faith Healer* est un palimpseste mystique, une polyphonie de voix parfois discordantes créé de toute part par une mémoire qui se réincarne dans le Verbe par la représentation et atteint une transcendance cathartique. Nous étudierons *Faith Healer* en tant que représentation d'un palimpseste mystique qui défie Thanatos et exhibe un triptyque apocryphe, celui que forme les trois personnages, Frank, Grace et Teddy. Puis nous mettrons en relation les concepts de vision, de représentation et de transcendance. Enfin, nous étudierons le passage de la création à la représentation comme acte de transcendance.

1. Faith Healer : Représentation d'un palimpseste mystique et apocryphe.

1.1- Dichotomie et transcendance : le Verbe défiant Thanatos :

Fintan O'Toole définit Faith Healer ainsi :

> It is a play of words, four monologues interlocking and crucially contradicting each others. It is story telling, but the story telling of a fractured, troubled world where the story refuses to be just once upon a time and refuses to end happily everafter. The words bring the narrative forward, but they also bring it backwards, ensnare it, make it ricochet off the walls. And the drama starts to happen, not on the stage so as in the mind of the audience.(O'Toole, 1996)

Le pouvoir métaphysique de Frank Hardy, Faith Healer réside dans le verbe et dans les images psychiques que celui-ci fait naître dans notre esprit. Toute la puissance et toute la beauté d'une pièce telle que Faith Healer repose sur l'obscur désir de nommer l'innommable, d'appréhender l'indicible, qui est tout à la fois mystère et miracle, magie païenne et force mystique. La pièce s'ouvre sur l'incantation de Frank qui débute et surgit dans et de l'obscurité : The stage is in darkness. Then out of this darkness comes Frank's incantation:

FRANK (Eyes closed): Aberarder, Aberayron/Llangranog, Llanguring Abergorlech,Abetgynoluvyn/Llandefeilog, Llanerchymedd/Aberhosan, Aberporth... All those dying Welsh villages. (Eyes open)

(*Faith Healer*, p.331-332)

L'obscurité est certes sur scène, mais aussi dans l'esprit du public. Que signifient ces mots ? Ils portent en eux le mystère des invocations mystiques et l'obscurité règne aussi dans l'esprit de Frank, ses yeux sont fermés car ils nous parlent d'outre tombe. Le public est face à un mort qui raconte sa vie passée, un Lazare qui renaît grâce au verbe et à la puissance de la mémoire.

Le premier mot qui fait sens et qui attire l'attention du public est *dying* «all those dying Welsh villages». La mort dans Faith Healer est un thème essentiel. C'est un miroir sur l'au-delà, le miraculeux, l'indéfinissable. Les morts, Grace et Frank reviennent se confier et nous donner leur version d'un destin commun, de l'unité trismégiste qu'ils ont formée toute leur vie avec Teddy (le manager du couple et l'unique survivant de leur pérégrination mi-païenne, mi-celtique). Thanatos rôde et parsème toute l'œuvre non seulement par l'évocation des noms de villages gallois mourants, mais aussi par le pouvoir du verbe et la puissance de la mémoire. Frank parle de la mort de ses parents, Grace de celle de son père, de son enfant et de ses nombreuses fausses couches. Quant à Teddy, il parle de la mort de ses oiseaux et de ses chiens. Le comique se mêle au tragique. Le verbe est divin car il fait renaître à la vie ce qui était mort. La résurrection se fait au travers d'une psyché réincarnée. Frank Hardy, " Faith Healer ", est un guérisseur par la foi et surtout par le verbe qui unit l'homme au divin, au sacré. Selon les Evangiles, "au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était au commencement avec Dieu. Tout a été fait par lui et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans lui. En lui était la vie, et la vie était lumière des hommes "[7]. Le verbe dans *Faith Healer* transcende les limites du réel pour sombrer dans la narration d'une histoire créée et détruite, formée puis déformée et dans la description d'un paysage de l'âme où mémoire et douleur sont enfin exorcisées. Les trois personnages nous racontent leur histoire qui se répercute de façon contradictoire dans l'esprit du spectateur. Cette pièce joue sur les mots, avec les mots. Les trois personnages ne se rencontrent qu'à travers les mots, de manière spirituelle. Le thème de la mort et de la résurrection par

les mots relève du mysticisme celte irlandais qui unit rites païens et croyance chrétienne.

1.2 Exhibition d'un triptyque apocryphe :

1.2.1 Frank comme figure christique et unificatrice :

Le langage pour Frank est un instrument magique tout à la fois maléfique, mortifère, que salvateur et miraculeux.

> Frank: All those dying Welsh villages. I'd get so tense before a performance...I'd recite the names to myself just for the mesmerism, the sedation of the incantation Kinlochbervie, Inverbervie Inverdruie, Invergerdon..... (Faith Healer, p.332)

Naviguant entre la vie du passé (sa mémoire) la mort et l'au-delà, Frank Hardy se pose en victime de son destin. Les initiales de son nom F. H. le prédestinent à être un guérisseur par la foi "a Faith Healer " : " Frank: The initials were convenient, weren't they? F. H. Faith Healer. Or if you were a believer in fate, you might say my life was determined the day I was christened." (*Faith Healer*, 332). Nous retrouvons le pouvoir mystique du Verbe. Sa destinée est gravée dans les lettres de son nom. Guérisseur, Frank Hardy touche au sublime et devient une figure christique. Tout comme le Christ, il parcourt les routes et a le pouvoir de régé-nérer ce qui était malade, de reformer du dedans ce qui était déformé, de réunir de réorganiser ce qui avait été désorganisé. Il est capable de recréer l'unité perdue. Grâce à lui, l'être est un, entier touchant à la perfection. Frank oublie alors tout questionnement métaphysique.

> Frank: Oh, yes, occasionally it did work. Oh, yes. And when it did, when I stood before a man and placed my hands on him and watched him become whole in my presence, those were nights of exultation, of consumption.... Because the questions that undermined my life then became meaningless and because I knew that for those few hours I had become whole in myself, and perfect in myself.
>
> (Faith Healer, 371)

Lorsque Frank parle de perfection et de totalité, il aspire à une union dans une rencontre intime avec l'absolu. Figure christique, Frank Hardy souhaite attein-dre une unité suprême avec l'immortel à travers le don de soi et la guérison. Comparable à celui du Christ, le destin de Frank Hardy est un

voyage, une errance mystique. Les quatre monologues de *Faith Healer*, différentes versions d'une même histoire ne s'apparentent-ils pas aux quatre Evangiles ? Le message christique est par quatre fois réécrit tout comme la vie de Frank. Au gré de ses déambulations, ce dernier guérit dix personnes en un seul et même instant.

> Frank: (...produces a newspaper clipping.) : I carried this around with me for years. A clipping from the West Glamorgan Chronicle. " A truly remarkable event took place in the old Methodist Church in Llanblethian on the night of December 21st last when an itinerant Irish Faith Healer called Francis Harding... cured ten local people of a variety of complaints ranging from blindness to polio. Whether these very astonishing cures were effected by autosuggestion or whether Mr Harding is indeed the possessor of some extra-terrestrial power...we are not yet in a position to adjudicate.
>
> (Faith Healer, 363)

Cet épisode est comparable à la guérison des dix lépreux dans la Bible. Dix est le nombre de la perfection. Il unit le sacré au profane. Le doute s'évanouit et le miracle surgit. On assiste à une épiphanie christique. La mort du bébé de Grace et de Frank annihile toute union physique faite chair. C'est le renoncement à tout ce qui est physique, donc à tout ce qui est mortel. Frank Hardy semble tuer l'enfant, ne pas le désirer comme si celui-ci représentait toute la souffrance du monde. Aux yeux de Teddy, Frank semble monstrueux lorsqu'il refuse d'assister à l'accouchement de sa femme. Puis Teddy comprend la puissance psychique pour ne pas dire métaphysique de Frank et son ascension au sommet de la colline. L'enfant mort-né est peut-être pour Frank un présage de sa future mort. L'enfant, image archétypale de l'innocence, est offert en holocauste.

Frank, tout comme le Christ entame alors une Ascension tant physique que psychique pour se recueillir avant le sacrifice et la crucifixion. Le Christ est rejeté à Nazareth et à Jérusalem (" car nul n'est prophète en son pays " Luc 4 : 24) et Frank subit sa crucifixion dans sa ville d'origine Ballybeg : " And I knew, I knew instinctively why I was being hosted." (Faith Healer, 372). Les didascalies nous renseignent sur les objets scéniques qui prennent une dimension métaphysique : "Part one Three rows of chairs, not more than fifteen seats in all -- occupy one third of the acting area of the stage left. These seats are at right angles to the audience" (Faith Healer, 331). Frank, seul sur scène,

sort de l'obscurité, sa voix est la première émanation de son corps qui touche le public. Un rôle majeur est donné à la voix, ce que fait Beckett dans Not I où une bouche, seule en scène nous parle. La voix de Frank, quant à elle est l'union du psychique et du corporel, éthérée et pesante dans ses incantations, humaine et divine dans sa puissance, elle apparaît sur scène avec la lumière des projecteurs et le public découvre un homme devant des chaises vides. Elles ont une valeur métaphysique. Elles représentent les êtres que Frank Hardy a guéris et qui sont partis. Elles sont les restes évanescents de son public disparu ou encore la désespérante reconnaissance que sans public, Frank Hardy n'existe pas, les miracles ne s'accomplissent pas. Le public, que nous formons, devient le quatrième personnage de la pièce, la quatrième paroi des murs qui enferment le secret du guérisseur, Frank Hardy. Mais s'il l'on considère que Frank nous parle de l'au-delà, les chaises ne sont-elles pas occupées par les êtres du passé, invisibles mais présents à la mémoire de Frank et qui vont constituer le fil de sa narration. Car Frank, en tant que guérisseur, celui qui réorganise, reconstruit, est aussi un créateur psychique. Grace le décrit ainsi : " It was some compulsion he had to adjust, to refashion, to re-create everything around him. Even the people who came to him -- they weren't just sick people who were confused and frightened and wanted to be cured; no; no; to him they were... not real as persons, real as fictions, extensions of himself that came into being only because of him. " (FaitheHealer, 345)

Les chaises vides disparaissent durant la dernière intervention de Frank : " Part IV: The set is empty except for the single chair across which lies Frank's coat as he left it in Part one. " (Faith Healer, 370). La scène s'est vidée de ses chaises pour permettre à Frank d'atteindre au divin. Car comme l'écrit Ionesco "le trop de présence des objets exprime l'absence spirituelle. La prolifération matérielle (les chaises) cerne violemment la solitude humaine, rappelle à l'homme qu'il va devenir objet à son tour. Elle fait éclater l'absence de Dieu, l'irréalité du monde, le vide métaphysique ". Frank se retrouve face à une seule chaise, la sienne, les autres ont disparu. Tout ce qui est matériel disparaît, seul reste le métaphysique, étymologiquement, à côté, au-delà du physique.

> Frank: And as I walked I became possessed of a strange and trembling intimation: that the whole corporeal world -- the cobbles, the trees, the sky, those four malign implements -- somehow they had share their physical reality and become more imaginings, and that in all existence there was only myself and the wedding guests...even we had ceased to be physical and exis-

ted only in spirit -- only in the need we had for each other.
(Faith Healer, 376)

Frank ne fait qu'un avec l'Eternel, le doute métaphysique disparaît. En se sacrifiant, il renaît car il lui semble rentrer chez lui : " Frank: And as I moved across that yard towards them and offered myself, then for the first time I had a simple and genuine sense of homecoming. Then for the first time there was no atrophying terror; and the maddening questions were silent. " (Faith Healer, 376). D'après Camus dans le Mythe de Sisyphe, " cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain "[8]. Pour Frank le drame n'existe plus. L'unité semble totale avec l'infini. La vie est certes un jeu de hasard pour lui, mais sa crucifixion est la reconnaissance d'une vérité métaphysique immuable où le hasard n'existe plus: " He takes off his hat as if he were entering a church(...) Frank: At long last I was renouncing chance. " (Faith Healer, 376)

1.2.2 Grace, l'allégorie métaphysique.

Le deuxième personnage qui nous parle d'outre-tombe n'est autre que la femme de Frank, Grace Hardy. Tout comme Frank, elle débute son monologue par une incantation : " Aberarder, Aberayon, Llangranog, Llangurig." Ses yeux sont fermés comme ceux de Frank l'étaient. Elle est seule, face à elle-même, à sa mémoire. Les trois rangés de chaises ont disparu. Il ne reste plus qu'une chaise : " Part two. Grace. She is sitting on a wooden chair." (Faith Healer, 333-334). Grace n'est pas seulement ce personnage fragile, perdu dans une obscure et désespérante solitude, qui cherche à retrouver un équilibre psychique, elle semble être avant tout une allégorie. Nous avons déjà vu l'importante osmose qui unit le nom d'un homme à son destin (Frank Hardy: Faith Healer). C'est aussi la Grâce. Grace est la réponse aux questions que se posait Frank sur son pouvoir de guérisseur.

> Frank: Precisely what power did I possess? Could I summon it? When and how? Was I its servant? Did it reside in my ability to invest someone with faith in me or did I evoke from him a healing faith in himself? But faith in what -- in me? -- in the possibility? Faith in faith?... those nagging, tormen ting, maddening questions that rotted my life. (Faith Healer, 333-334)

Grace est la force mystique qui le guide, le protége, le soutient et que celui-

ci semble ignorer quant il est sur le point d'accomplir un miracle.

> Grace: Many times I didn't exist for him. But before a performance this exclusion, it was an erosion -- this erosion was absolute: he obliterated me. Me who tended him, humoured him, nursed him, sustained him. (Faith Healer, 343-344)

Grace n'est jamais présentée comme sa femme. Frank la rejette, refuse de lui donner son nom, de l'associer à sa psyché.

> Grace: He was such a twisted man! With such a talent for hurting. One of his mean tricks was to humiliate me by always changing my surname. It became Dodsmilth or Elliot or O'Connell or McPherson... and we weren't married. I was his mistress, always that -- that was the one constant: " You haven't met Gracie McClure, have you? She's my mistress ", knowing so well that that would wound me and it always did. (Faith Healer, 352)

L'unique fois où Frank ne la présente pas comme sa maîtresse mais comme sa femme se situe à l'aube de sa mort : " Grace: He even introduced me as his wife --God; I suppose that ought to have alerted me. " (Faith Healer, 353)
Grace sait qu'elle va disparaître si elle ne peut plus vivre au travers de Frank.

> Grace: O my God, I'm in such a mess -- I'm really in such a mess -- how I want that door to open...O my God, I'm one of his fiction too, but I need him (Frank) to sustain me in that existence -- O my God I don't know if I can go on without his sustenance. (Faith Healer, 354)

Grace disparaît " She's dead from an overdose of sleeping-tablets "(Faith Healer, 369), pour laisser place au seul témoin de l'incroyable histoire de Frank Hardy, Teddy, le manager, l'ami, le saltimbanque qui lui aussi est assis sur une chaise, auprès d'un panier pour chien totalement vide : " Part three. Teddy. Teddy's chair is more comfortable than Grace's...during his monologue; he goes to a small locker... where he keeps his bottles of beer. Besides his locker is an empty dog-basket. "(Faith Healer, 354)

1.2.3 Teddy, personnage de farce métaphysique.

Teddy est le personnage qui se situe dans la zone crépusculaire qui unit l'âme au corps, l'amour impossible à l'amour terrestre. Il aime Grace d'un amour impossible car il aime et admire celui pour qui elle vit : " She is

this terrific woman that of course I love very much, married to this man that I love very much, love maybe more " (Faith Healer, 368). Teddy reste l'ultime témoin d'un triptyque apocryphe car, il ne possède pas l'amour de Grace (la grâce) ni le mystérieux pouvoir de Frank. Le triangle amoureux de l'amant, du mari et de la femme n'existe pas car Grace ne peut aimer que le sublime, le divin au travers de l'image qu'elle se fait de Frank Hardy. Teddy n'est que le témoin absurde de la mort de deux êtres réincarnés dans le Verbe. Le logos divin lui permet de revenir sur scène et de revivre dans l'esprit du public. La puissance du Verbe qui se réincarne au travers de la mémoire fait tout le mystère de cette pièce pleine d'échos et de résonances. L'amour de Teddy pour Grace et Frank atteint au sublime car celui-ci transcende les limites du temps et de l'espace. Teddy est celui qui porte témoignage, celui qui réécrit tel l'évangéliste l'histoire du mystère. Sa vision est extérieure et analytique alors que celles de Frank et de Grace étaient intrinsèques et naviguaient sur le vaisseau de leur mémoire au gré du flux et du reflux de leur âme.

Le monologue de Teddy est le seul à ne pas débuter par une incantation (l'énumération des noms de villages gallois) mais par la chanson de Jérôme Kern, " The way you look tonight " . Cette chanson est un rite dans la mise en scène du guérisseur Frank Hardy mais aussi la représentation archétypale de l'absurde dans *Faith Healer*. Il y a une réelle dichotomie entre le but du guérisseur (sauver, soigner, guérir) et la chanson légère et mièvre chantée par Fred Astair. Durant l'épiphanie christique où tout miracle et, où toute rédemption sont possibles, l'absurde, l'éthéré, l'éphémère et le futile se rencontrent.

> Frank: And as I'd move from seat to seat, among the crippled and the blind and the disfigured and the deaf and the barren, a voice in the style of the thir ties crooned Jerome Kern's song: Lovely, never, never change keep that breathless charm won't you please arrange it; cause I love you just the way you look tonight. Yes, we were always balanced between the absurd and the momentous.(Faith Healer, 336)

Cette chanson est un rituel qui engendre la catharsis du doute. L'autre est toujours à l'origine de cette musique, il en est toujours le responsable. Pour Frank, c'est le choix de Teddy : " I'd emerge and at the same moment Teddy'd put on his record "(Faith Healer, 336). Pour Grace, c'est le choix, le désir de

Frank : " Teddy'd put on the record, a worn-out hissing version of a song called " The way you look tonight ". I begged Frank to get something else, anything else. But he wouldn't. It had to be that. " I like it ", he'd say, " and it confuses them ". (Faith Healer, 350). Alors que pour Teddy, c'est le choix, le souhait profond et romantique de Grace : " Teddy: (sings) Just the way you look... It was Grace insisted on that for our theme music. And do you know why, dear heart? Because that was the big hit the year she and Frank was married " (Faith Healer, 354). Tout n'est qu'incertitudes, possibilités ou doutes. La chanson est la même pour les trois personnages mais le paysage de l'esprit (" Mindscape ") et la mémoire qui l'entoure, divergent autant que faire se peut. La chanson " The way you look tonight " ainsi que le monologue de Teddy sont comparables à la farce métaphysique d'un Luigi Pirandello ou d'un Ionesco. L'humour de Friel s'y déverse dans toute sa truculence.

> Teddy: Spend your life in show business and you became a philosopher. Let me tell you about two dogs I had once. One was a white poodle and she was so brilliant. Before I'd came home at night, d'you know what that dog would do? She'd switch on the electric fire, pull the curtains, and leave my slippers and a bottle of beer sitting there beside my chair. But put her in front of an audience fell apart couldn't do nothing. Now the other dog was a whippet (he played) " come into the garden, Maud on the bagpipes... ". Sensational talent... that's all he lived for... I had that dog four and a half year, until he expired from pulmonary exhaustion. (Faith Healer, 355)

Teddy incarne la dérision humaine et à travers lui la farce se mêle intimement à la tragédie métaphysique. Spirituellement Teddy est totalement dévoué pour ne pas dire assujetti à Frank. Teddy et Frank forment un couple tragique, incarnation du couple hégélien du maître et de l'esclave que l'on retrouve dans la pièce de Beckett, En attendant Godot.

Faith Healer balance sans cesse entre l'absurde et le métaphysique. Grace et Frank incarnent le tragique de cette pièce alors que Teddy incarne le comique. D'après Ionesco, plus désespérant que le tragique, le comique étant l'intuition de l'absurde, est la tragédie de l'homme dérisoire. Teddy est l'homme dérisoire, celui qui existe sans exister, qui vit au travers des autres. Il est celui qui observe, qui regarde. Friel tout comme Ionesco " part à la conquête de l'univers analogique et surréel des rêves et des fantasmes en interrogeant la machinerie du langage dans ses rouages les plus secrets "[9]. Le langage dramatique de Friel

est alors vision et transcendance.

2. – Vision, représentation et transcendance :

Le terme " représentation " vient du latin " repraesentatio " et signifie exhibition, action de mettre devant les yeux, i.e. ce qui permet la vision. La vision tant physique que spirituelle est l'un des thèmes essentiels de Faith Healer. La vision du public sur la scène, sur le jeu des lumières entre premièrement en compte. Chaque monologue débute puis s'achève dans l'obscurité. Ainsi métaphoriquement, mort et renaissance s'entremêlent. La scène est dans son plus grand dénuement, quelques chaises, un poster " the Fantastic Francis Hardy / Faith Healer / One Night Only ", et sur scène l'un des trois personnages qui dévoile les secrets de sa mémoire. Aider par le Verbe, la vision du public passe donc par l'esprit. La vision est intérieure. Les quatre monologues poussent le public à une plus grande intériorisation des images, des métaphores et de la poésie, car le langage dramatique de Friel est avant tout, vision. Toute vision est ambiguë dans *Faith Healer*, apparence et réalité s'entremêlent car la langue très imagée et métaphorique de Friel porte vers le métaphysique. La vision est tantôt floue tantôt puissamment envoûtante pour ne pas dire perçante et mystique. Lors de son premier monologue, Frank remarque que les regards de ses "patients" fuient : " Frank: They were a despairing people. Sometimes didn't even raise their eyes " (Faith Healer, 336). De même lors du deuxième monologue de Frank, le tenancier du pub de Ballybeg n'ose le regarder avant sa confrontation avec McGarvey : " Frank: He wouldn't even look at me "(Faith Healer, 374). Il y a une réelle dichotomie entre la vision de Frank et celle que les autres portent sur lui. La vision de Frank est puissante, perçante et parfois salvatrice et non pas oblique, floue ou évanescente.

Frank a un pouvoir mesmérien. Il guérit par un magnétisme visuel. Mesmer, médecin allemand (1733-1815), considérait tous les êtres animés ou inanimés comme soumis à l'influence d'un agent universel (fluide magnétique), qui peut s'accumuler, se transmettre, et grâce auquel chez l'homme on peut guérir immédiatement les maladies des nerfs. La pratique de sa méthode consistait à faire aux malades des passes magnétiques et à toucher certaines régions du corps. Mesmer provoquait des scènes d'hypnose et de suggestion. Frank découvre la maladie dans les yeux de Grace. Il l'associe

à sa mère, pensionnaire d'un asile psychiatrique. Son regard transcende l'être, le transperce, annihile sa valeur purement physique pour atteindre l'éthéré, l'immatériel.

Grace essaie de le protéger de ses visions, mais elle n'existe déjà plus pour lui : " He looked at me, no, not at me, not at me, past me, beyond me, out of those damn benign eyes of his; and I wasn't there for him ". (Faith Healer, 353). Frank est entré dans une de ses visions mystiques et prémonitoires. Il n'a pas encore rencontré McGarvey physiquement qu'il le voit déjà psychiquement : " I saw McGarvey in my mind; saw his strained face and his mauve hands and burning eyes crouched in his wheelchair and sick with bitterness. Saw him and knew him...saw him and recognized our meeting: an open place, a walled yard, trees, orange skies, warm wind. " (Faith Healer, 353). La vision de Frank n'est pas seulement mystique, elle est aussi extra scénique. Frank va au-delà de la place assignée à un personnage, à une création, il voit ceux qui le regardent, le public est à sa merci, sous l'emprise de son regard. Il devient créateur de vision : " He looks at the audience for about three seconds "(Faith Healer, 340). Ce regard mesmérien, cette intimité avec le public rendent ce personnage puissamment énigmatique. Frank est guérisseur et le public est composé de malades qui viennent chercher une réponse au doute métaphysique. La créature cherche l'origine de la création tant textuelle, physique que métaphysique. La réponse passera par la vision.

Le théâtre est avant tout représentation. Brian Friel rejoint alors Yeats qui cherchait à représenter sur scène l'expression de l'intériorité. En 1924, Yeats et Lady Gregory transforment l'Abbey Theatre, où fut d'ailleurs représenté Faith Healer en 1980, en Théâtre National d'Irlande. En écrivant au Président Cosgrave Yeats et Lady Gregory firent de ce théâtre le premier théâtre subventionné par l'état dans le monde anglophone. " L'art auquel j'aspire, dit Yeats se situe dans les profondeurs de l'âme ". Il veut créer un théâtre d'art et non de propagande, un théâtre de l'imaginaire, une œuvre mythique et symbolique... il cherche un art nouveau dépouillé qui agisse " par suggestion et non par énonciation directe, par un mélange complexe du rythme, de la couleur et du geste, un art qui soit mémoire et prophétie "[10]. Ainsi le théâtre de Yeats et celui de Friel unissent le monde extérieur à l'univers intérieur. Ils font écho au nô japonais qui est la représentation métaphorique du conflit qui se déroule dans les profondeurs de l'être. La représentation devient chez Friel rituel qui pour Yeats est " la forme la plus puissante du drame ". (Genet, 40)

En 1929, Yeats confie qu'il a toujours " le sentiment que son œuvre n'est pas un drame mais le rituel d'une foi perdue. " (Genet, 40). L'œuvre de Friel est empreinte de ce " rituel d'une foi perdue ". Représentation, vision et transcendance passent alors aussi par les objets scéniques, objets mythiques au pouvoir messianique et mesmérien.

L'objet archétypal et rappel visuel de la puissance de guérison de Frank n'est autre que le poster sur lequel on peut lire : The Fantastic Francis Hardy, Faith Healer. One Night Only. The poster is made of some fabric, linen perhaps, and is soiled and abused. " (Faith Healer, 331). Le poster est présent Part I, Part II, Part III. " Part III: The poster is in the same position as in Part One and Part Two. " (Faith Healer, 354). Alors que Part IV, il disparaît : " The poster is gone. " (370). Frank mort, le poster ne lui appartient plus, il passe en la possession de Grace puis en celle de Teddy.

> Teddy: The Fantastic Francis Hardy, Faith Healer: One Night Only. Nice poster though, isn't it? A lifetime in the business and that the only memento I've kept. (Faith Healer, 365)

Le mot " poster ", qui a des connotations commerciales et théâtrales, est avant tout lié à la vision des spectateurs. La vétusté et l'aspect élimé du poster se retrouvent dans la description des vêtements de Frank : " A good coat once but now shabby, stained, slept-in. Underneath he is wearing a dark suit that is polished with use; ...A soiled white shirt. A creased tie. Vivid green socks " (Faith Healer, 331). Le vert des chaussettes et la vétusté des vêtements de Frank donnent de ce dernier l'image d'un prêtre chrétien et d'un druide celtique dont le pouvoir semble être sur son déclin. Cette osmose entre le sacré et le païen est aussi présente dans l'acte de nommer, dans la définition des objets. Le poster est une bannière (a banner). La bannière est liée au rituel sacré de l'église, c'est aussi l'enseigne sous laquelle se rangeaient les vassaux d'un seigneur pour aller en guerre. La bannière a donc aussi une valeur aristocratique. Frank Hardy se définit d'ailleurs comme un aristocrate lorsqu'il est capable de guérir. Etymologiquement, il a le pouvoir et l'excellence (du grec aristos, excellent et kratos, pouvoir). Il n'est plus divisé car il est lié aux autres par son pouvoir. Il est un, unit au groupe, et l'âme empreinte d'une grande plénitude.

> Frank: Oh, yes, occasionally it did work... I know that for those few hours I had become whole in myself, and perfect in myself and in a manner of spea king an aristocrat, if the term doesn't offend you. (Faith Healer, 333)

Le poster mystique et élimé, représentation archétypale de Frank Hardy, est l'introduction au spectacle, la page de garde. La première de Faith Healer eut lieu à New York le 5 avril 1979 dans une mise en scène José Quintero. La pièce eut beaucoup plus de succès à Dublin. Elle débuta le 28 août 1980 sous la direction de Joe Dawling, puis partit en tournée dans toute l'Irlande.

Cette pièce est avant tout la fenêtre ouverte de l'esprit. " Penser, c'est réapprendre à voir ", écrit Camus dans le Mythe de Sisyphe . Les trois personnages de Friel ont trois visions différentes. Ils forment une unité porteuse d'une vérité inaccessible à la raison car leurs récits s'entrecroisent et s'entrechoquent. Le spectateur suspend son incrédulité et devient croyant. Il croit aux personnages et à leurs diverses histoires. Brian Friel parle à ce sujet de prêtrise théâtrale. Le dramaturge est un prêtre orphique qui met en éveil la conscience des spectateurs. Les conflits spirituels de Frank, Teddy et Grace " s'incarnent et retrouvent l'abri misérable et magnifique au cœur de l'homme "[11] , et de tout spectateur. Celui-ci devient la proie de ses vérités. Le triangle amoureux Ted, Grace et Frank est un échec, le triptyque se divise dans la mort. Mais l'échec, comme l'écrit Jaspers " ne montre-il pas au-delà de toute explication, non le néant mais l'être de la transcendance ". Le spectateur subit une expérience transcendante, il touche au sublime, au divin, à l'essence même de la création. Car Frank, en tant que guérisseur et figure christique a le pouvoir de guérir les malades, de ré-informer, de réorganiser ce qui était désorganisé, ce qui était désuni. Il a donc un pouvoir analogue au pouvoir créateur car guérir, ré-informer, c'est en somme re-créer ce qui était abîmé.

3. De la création à la représentation comme acte de transcendance :

" La notion de représentation implique à la fois l'idée de donner présence par délégation à une entité préexistante et la possibilité de reproduire cette incarnation en un nombre indéterminé de fois, à l'identique ou par un nouveau transfert d'image devant une personne ou un public qui le reçoit "[12]. Pour Friel la représentation devient un acte de transcendance car l'acteur qui incarne Frank Hardy, qui ce soit par exemple Donald McCann à Dublin pour la première de *Faith*

Healer ou Laurent Terzieff pour la première de la pièce en France en 1986 est un créateur, sorte de démiurge et d'écrivain qui se joue du spectateur. Car il vit deux fois, sur scène en tant que création et dans l'esprit du spectateur en tant que mémoire. Car " créer, c'est vivre deux fois ".(Camus, p.52) Brian Friel, en tant qu'artiste, c'est-à-dire créateur d'illusion, " au même titre que le penseur s'engage et se devient dans son œuvre " (Camus, 52). La peur de Frank Hardy est celle du créateur qui ne sait pas si son œuvre envoûte, et en conséquence c'est aussi la peur de l'acteur qui doit transmettre cette magie. " The healer's anguish is that of the performer, dutifully casting his spell, going through the motion, unsure of his power, only knowing for certain and too late, when the magic is not going to work "[13]. Frank, en tant que créateur et en tant qu'écrivain de sa propre vie s'interroge sur son pouvoir et sur le doute qui l'habite. Friel relie le guérisseur par la foi au rôle de l'artiste dans la société, capable de moments empreints de magie mais jamais certain de trouver l'inspiration.

La magie de Frank Hardy, de Brian Friel et du théâtre en général réside dans la représentation des mots. " Pour Brecht, la représentation peut seule susciter la réflexion critique du spectateur et donner ainsi sa véritable signification au théâtre : elle est pour le texte le plus nécessaire des achèvements " (Corvin, 763). Frank est un guérisseur de maux par la parole. Le guérisseur est le symbole choisi par Friel pour définir l'artiste, haï, envié pour ses dons. Son rejet de la communauté sera d'autant plus fort dans son pays[14]. Le personnage qui garantit le succès de *Faith Healer*, n'est-il pas en fin de compte le public, le groupe de malades que Frank guérit de ses maux par des mots. On se rappelle ce mot d'Oscar Wilde: " The play's a great success -- it remains to be seen whether the audience will be, or not ".

Une osmose doit se créer entre le public et les acteurs lors d'une représentation pour qu'apparaisse l'instant magique, où l'illusion devient réalité dans l'esprit du spectateur. Dans *Faith Healer*, le public entre dans les méandres de l'imagination, il touche aux affres de la création, au doute métaphysique du créateur. Friel nous demande de partager ses incertitudes en mettant au banc des accusés son dopplegänger, Frank Hardy qui mène une vie précaire en tant que guérisseur face à des publics divers et qui est dépendant de la réceptivité accordée par des individus dans le besoin[15]. D'après Laurent Terzieff qui a mis en scène Témoignages sur Ballybeg (Faith

Healer), au théâtre du Lucernaire en janvier 1986, " ce texte est écrit pour le théâtre ; car il contient une véritable situation conflictuelle avec le public. Pendant les répétitions, je n'ai eu de cesse de dire aux comédiens : imaginez que le public est directement "imbriqué". Il devient complice "[16]. D'autre part, *Témoignages sur Ballybeg*, " n'est pas une pièce sur l'Irlande, elle est intemporelle et métaphorique "[17]. " La métaphore est claire : le guérisseur, c'est l'artiste qui doit tous les soirs envoûter son public, capter son imagination. Le retour au pays ne peut être qu'une chimère, conduisant fatalement à la mort, que le guérisseur souhaite plus ou moins consciemment. " Chez lui, il ne retrouvera que la violence et la mort, autrement dit l'envers de son propre don "[18].

Frank Hardy, en tant qu'artiste démiurge est atypique, hors norme, il ne s'insère pas dans la société irlandaise. " Le personnage dominant, central est un 'outsider', il est plus ou moins exclu, mais il a le don de l'éloquence, il sait exprimer ce que les autres pensent. C'est tout le drame de l'exilé pour qui la fidélité à son pays d'origine ne saurait être qu'une sorte de nostalgie fatale " (l'Avant(-scène, p.41). L'artiste et le démiurge se rejoignent. L'imaginaire et le don de créer sont intimement liés au mystère de tout succès.

> Pour Frank Hardy, le mystère du succès est plus aliénant que l'échec. Il y a une connotation christique. Avec l'angoisse et l'inquiétude permanente. Vendu comme un christ commercial, Frank Hardy est partagé entre une mise en scène comme Orphée ou de souffrir en holocauste comme le Christ mis en croix. Finalement il choisit une synthèse des deux, en se guérissant lui-même dans la mort qui est le remède suprême contre l'angoisse du hasard : la mort est enfin une certitude. (l'Avant-scène, p.43)

Ainsi le retour au pays du personnage central, Francis Hardy, comme de l'irlandais immigré ne reçoit jamais l'accueil espéré. Le don de guérison qu'il possède et qui lui fait merveille à l'étranger se retourne contre lui-même. (l'Avant-scène, 40).

Faith Healer, est pour conclure un palimpseste mystique où se superposent des références à la Bible, à l'histoire du peuple irlandais, à la magie et à la faconde des bardes et des écrivains irlandais. Cette pièce est une polyphonie de dissonances et de contradictions. Y a t il une vérité ? Où se situe la frontière entre mensonge (l'un des trois plus grands tabous de l'humanité après l'homicide et l'inceste) et vérité ? La mémoire détient-elle sa propre

vérité, déformée et donc mensongère, où n'est-elle que l'ultime rempart contre l'oubli mortifère ? *Faith Healer* est une pièce où l'unité entre mémoire et vérité s'est fissurée pour laisser entrer le doute par les récits contradictoires de trois personnages en quête d'absolu. L'unité perdue entre l'âme et le corps, est mise en relation avec le concept de transcendance mythique et de vision dramatique. La représentation est pour Friel une explication orphique de l'invisible et la recherche de l'Absolu par l'exhibition cathartique du doute métaphysique.

Notes :

1- Antonin Artaud, Le Théâtre et son double. Paris : Gallimard, 1964, 18.
2- André Akoun, ed. Afrique noire, Amérique océanique : Mythes et Croyances du Monde, Turnhout (Belgique) : Brepols, 1985, 30.
3- cité par Fintan O'Toole, A supplement to the Irish Times, January 7, 1989
4- Brian Friel, " Faith Healer ", in Selected Plays. Londres: Faber & Faber, 1984, 333
5- " Self Portrait ", in Brian Friel: Essays, Diaries, Interviews: 1964-1999. Op.cit.37.
6- Paul Delaney, ed. Brian Friel in Conversation.39.
7- Prologue, Evangile selon Jean 1-1-5.
8- Albert Camus, Le mythe de Sisyphe.
9- Michel Corvin, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris : Bordas. 1995. 406.
10- Genet Jacqueline, Le théâtre de William Butler Yeats, Septentrion, Presses Univ, 40.
11- Albert Camus, Le mythe de Sisyphe. 52.
12- Corvin, Michel, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Bordas, 763.
13- Hingerty, Kay, Cork Examiner, Wed, Dec 5th, 1990.
14- Voir : The Irish Times, September 13th, 1980.
15- Voir: David Nowlan, The Irish Times, Wednesday, November 28th, 1990.
16- Théâtre acteurs, N° 34, (mars 1986), Lucernaire.
17- Terzieff, Laurent, pour le Figaro du 2.02.86. " Terzieff en question, Théâtre du Lucernaire. "
18- L'avant scène théâtre, Bimensuel, 1er mars 1986, 40. Numéro 785.

L'errance de la théâtralité dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett (1952) et *Road* de Jim Cartwright (1986).

Emmanuelle GUEDJ, Université Paris IV Sorbonne.

Étymologiquement située à la croisée entre l'erreur (du latin errare) et le voyage (du latin iterare), l'errance, se définit comme " l'action d'aller çà et là sans s'établir nulle part ", " aller au hasard ". Elle est à priori incompatible avec les restrictions physiques et spatiales qui composent l'espace scénique, ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle également " la cage de scène "[1]. Comment, dès lors, représenter l'errance humaine sur une scène théâtrale ? Comment rendre scéniquement cette inconstance physique? Ce travail se veut être une exploration de la représentation scénique de ce " lieu clef ", qu'est la route dans *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett, et *Road* (1986) de Jim Cartwright. Ces deux pièces mettent en scène différents niveaux d'interprétation de l'errance humaine. On tentera de montrer que la route dépasse le cadre du simple " décor " scénique pour s'inscrire dans une dimension auto référentielle de spectacularisation de l'errance même du genre théâtral. Au cœur de l'espace scénique, la pièce de théâtre va s'explorer et s'enrichir de sens, démultipliant ainsi les possibilités d'interprétations et de représentations ; l'exemple de la route sur scène va permettre au scénographe, au metteur en scène, à l'acteur et même au spectateur de lire et de vivre les multiples facettes de cette malédiction humaine, de ce " errant et vagabond tu seras sur la terre " adressé par Dieu à Cain (Genèse, IV-12) et de faire l'expérience de la quête du sens. La route devient alors vecteur d'interprétation et permet un jeu scénique dans lequel on ne sait plus trop qui, du personnage ou du spectateur, erre dans ce lieu. Lorsque Beckett crée *En attendant Godot*, il réintroduit sur scène une focalisation sur l'être et non plus sur l'avoir, permettant par là une réflexion métaphysique sur l'être humain et l'errance à travers laquelle la civilisation s'est construite. Les deux pièces, largement espacées temporellement, permettent chacune une interprétation originale de l'errance, qu'elles déploient comme une armature de l'instant théâtral. Toute deux s'engagent dans une représentation qu'elles défient en testant la réception et l'identification du spectateur face à un

thème biblique éminemment humain. *Road* va notamment inscrire à la périphérie de son intrigue l'errance de la théâtralité déjà suggérée par la présence de la route dans *En attendant Godot.* Enfin, on s'interrogera pour savoir si la route crée la théâtralité et si elle permet d'approcher les confins de la représentation et d'en tester les limites. Car si l'errance est réintroduite au théâtre par la pièce de Beckett, elle semble favoriser un éclatement de la représentation dans la pièce de Cartwright. Nous tenterons en effet de comprendre comment s'effectue ce passage de la représentation de l'errance à l'errance de la représentation.
En attendant Godot, de l'Irlandais Samuel Beckett, fut créée et publiée en français en 1952 avant d'être traduite en anglais par l'auteur lui-même. Les références seront faites à la version originale, c'est-à-dire au texte français, ainsi qu'à la mise en scène de Luc Bondy créée au Théâtre de l'Odéon, à l'automne 1999.
Road, du Britannique Jim Cartwright, fut créé au Royal Court Theatre de Londres en 1986 et publiée en Angleterre la même année.

" Route à la campagne " : scénographie de la destinée humaine

Il serait trop simple de ne considérer que comme représentation naturaliste, ou comme banal objet décoratif, la présence d'une route sur scène. Il est en effet question d'errance dans les deux pièces étudiées ici et, rien n'est plus parlant qu'un décor figurant une route pour symboliser le cheminement de la vie. La route, construction de la cité qui concrétise la communication physique est avant tout une matérialisation éminemment parlante de l'acte théâtral. En effet, selon Peter Brook en 1968, traverser n'importe quel espace vide, baptisé " scène dépouillée ", sous le regard d'un individu indéterminé suffisent pour qu'un acte de théâtre soit enclenché : " I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged."[2] (The Empty Space, p.11). Les deux actions simultanées que sont la traversée de l'espace et la validation de ce mouvement par un regard extérieur, s'inscrivent donc comme deux des éléments constitutifs de la théâtralité d'un instant donné. La route permet alors de canaliser l'instant théâtral en le symbolisant de manière plus formelle ; l'acte de théâtre s'inscrit dans un jeu de miroir, dédoublé de lui-même, mettant son processus directement en scène grâce à la présence de ce " décor ". La route permet de révéler à la surface de la scène l'archéologie de l'acte de théâtre. En représentant cet acte constitutif elle rap-

pelle l'errance et l'itinérance du monde du spectacle, notamment du théâtre britannique médiéval, et plus globalement de l'humanité toute entière depuis la Bible. Cette route contient en mémoire une histoire de l'humanité, faite de cheminements parfois balbutiants. La (re)mettre en scène signifie renouer avec ce passé et cette origine de l'humanité, c'est également conférer au théâtre une dimension métaphysique et réflective sur l'époque. La représentation de l'acte théâtral et celle de l'errance se superposent alors, guidant le spectateur vers un chemin à (re)explorer au lendemain de la deuxième guerre mondiale : celui d'une humanité mise à mal.

Dans *En attendant Godot*, le passage est incontestablement attesté par la route qui traverse l'espace scénique comme en témoigne la première didascalie de la pièce : " Route à la campagne, avec arbre " (EAG, p. 9). Il est intéressant de noter la présence de l'article Ø, ou absence d'article défini, devant les syntagmes " route " et " arbre ". Cette absence de détermination rend toute la dimension universelle de cette route, ce qui se traduit en langage scénographique par un travail sur l'anonymat du lieu, exigeant de rendre palpable l'absence de référence à un lieu défini, comme situé aux confins de l'urbanisation et de la civilisation. Ce qui en août 1955, date de la première création de la pièce en anglais sous la direction de Peter Hall au Arts Theatre de Londres, allait à l'encontre d'une certaine conception naturaliste du théâtre, notamment du schéma de la " well-made play " et plus tard du " kitchen sink drama ". Selon les mots de Peter Hall dans un article pour le Guardian, à l'occasion du cinquantenaire de la première en langue anglaise : " Godot challenged and then removed 100 years of literal naturalism where a room could only be considered a room if it was presented in full detail with the fourth wall removed. Godot provided an empty stage, with a tree and two figures who waited each day and yet had to survive. " Sans repères visuels mimétiques de la vie quotidienne, le spectateur va devoir chercher un sens à cette pièce, qui met son propre fonctionnement théâtral à nu. Ancrée dans un espace vierge, cette route va devoir indiquer une direction, que la scénographie va tenter de définir.

En pratique, dans de nombreuses mises en scène de la pièce, la route est latérale par rapport au regard du spectateur. Ce dernier se trouve alors sur le bord de cette route qui traverse horizontalement son champ visuel. Les conditions scénographiques permettent une véritable (re)présentation de l'acte de théâtre défini par Peter Brook. Le spectateur est immobile dans son fauteuil et,

tel Estragon et Vladimir, attend au bord de cette route que quelque chose (un Godot, peut-être) arrive. Cette configuration place le spectateur à un point donné d'une temporalité s'étalant linéairement que symbolise la route horizontale, à la manière d'une frise historique. Le public est placé à un point lambda, comme arrêté dans le temps car en dehors de la temporalité scénique. La route permet de lier deux points temporels situés hors scène pouvant être interprétés de prime abord comme le passé provenant du hors scène gauche et le futur partant vers le hors scène droit (lorsque l'on se place face à la scène). Une mise en scène jouant avec cette interprétation peut se révéler intéressante ; en effet, Beckett ne précise pas dans ses didascalies par où entrent les personnages. Beaucoup de mises en scènes ont ainsi pris le parti de faire entrer Pozzo et Lucky sur le côté droit du champ visuel du spectateur, direction vers laquelle de nombreux Vladimir et Estragon regardent. Ceci permet de conforter la méprise d'Estragon entre Godot et Pozzo. Les deux compères ne l'ayant jamais rencontré, et Godot devant venir les voir dans un futur incertain, il est alors cohérent de faire rentrer ces personnages par la droite. Cependant, en faisant entrer Pozzo et Lucky par le côté gauche (du champ visuel du spectateur) nous renforçons l'idée que ces deux personnages font partie du passé de Vladimir et d'Estragon et non de leurs rêves. Dans le deuxième acte, seul Vladimir se rappelle avoir vu Pozzo et Lucky. Comme le formule Luc Bondy dans un entretien à l'occasion de sa mise en scène à l'Odéon : " Dans le premier acte, peu de chose ; et dans le deuxième, ils oublient ce qui s'y est passé. Le deuxième acte est l'archéologie du premier. Entre les deux, il y a un trou de mémoire. " En effet, une béance mémorielle aspire le premier acte qui pour Estragon, Pozzo et Lucky n'a pas eu lieu. Vladimir a-t-il rêvé ce premier acte ? Les trois autres personnages ont-ils oublié ? Il est inutile de trancher absolument entre le rêve et l'oubli et de savoir qui a raison. Si le spectateur les a vus au premier acte, il est tentant de dire que tous ont oublié, mais il est aussi séduisant de suggérer que le public a partagé le sommeil et l'oubli d'Estragon. Les souvenirs de Vladimir et les lacunes mémorielles d'Estragon introduisent un doute dans l'esprit du spectateur qui va devoir adhérer à l'un de ces deux possibles, voire les réconcilier dans son esprit, errant de l'un à l'autre. Le metteur en scène est alors libre de laisser planer ce doute et d'encourager cette errance mentale.

D'autres configurations permettent de complexifier le symbolisme des extrémités latérales de cette route. Dans la mise en scène de Luc Bondy, cette

route, construite par Gilles Aillaud, est sinueuse et légèrement en diagonale lorsque l'on surplombe la scène. Le fond de la scène devient alors point de fuite et non plus l'un des côtés de la scène. Ce point de fuite est invisible lorsque l'on se place dans l'orchestre, puisque la route s'étire vers le sommet d'une petite colline. A l'autre extrémité c'est le public, qui devient alors une des deux directions de cette route qui s'arrête à la limite du plateau de scène : une route brisée, une direction qu'il est impossible d'emprunter. Voici la description qu'en fait Luc Bondy, au cours de l'entretien mentionné précédemment :

> Je voulais un terrain difficile. J'ai trouvé la forme de la route dans un livre sur " L'Irlande de Beckett ". Une route qui serpentait ? Cela m'a semblé faire partie de son expérience. Un chemin très rude. /.../ Mais la route est là, transversale, avec le virage qui part à l'arrière-plan en contrebas, et qui fait imaginer qu'on va on ne sait où, qu'on vient d'on ne sait où. /.../ Et la pente c'est aussi parce que dès le début je voulais une route qui descende vers le public, et s'interrompt face au public, comme un pont cassé. /.../ Un des accès, c'est ce bricolage de chantier, et l'autre c'est une ouverture vers on ne sait où. Le provisoire est l'inconnu.

L'identification entre un futur inconnu et le fond de scène invisible est maintenue, renforçant une fois de plus la valeur métaphorique de cette route qui représente la destinée humaine sur terre. La route, bien que brisée, se trouve devant le spectateur qui, contrairement aux mises en scène qui le placent sur le bord de cette route, se trouve ici sur sa trajectoire. Comme si cette route symbolisait sa propre destinée, et lui rappelait celle qu'il devra emprunter tout au long de son existence, ne serait-ce que celle qui, très prosaïquement, le ramènera chez lui. Cette configuration inscrit le spectateur dans une dynamique immobile. Il est sur la trajectoire de la route, et s'il est toujours assis, cette configuration en appelle à sa propre expérience du cheminement. La non fixité physique du spectateur lui-même est alors suggérée, et l'empathie entre l'errance évidente des deux clochards sur scène et l'errance humaine sur terre que partage le spectateur n'en est que plus évidente. La mise en scène de Bondy place le spectateur face à sa propre route, et non sur le bas-côté d'une route qui ne lui est pas destinée. On s'approche ici de la " destinerrance " de Jacques Derrida (La Carte postale), mot hybride à la croisée contradictoire entre la destination et l'errance.

Les frontières de la représentation théâtrale sont toutefois suggérées, le

spectateur est encouragé a y voir la (re)présentation de son humaine destiné. La route reste sur scène, le mode est représentatif mais la tentation d'emprunter ce sentier, favorisée par la configuration de la mise en scène de Luc Bondy, se fait plus pressante et annonce un franchissement métaleptique (entendu ici dans la définition qu'en fait Gérard Genette dans son ouvrage Metalepse) du cheminement scénique vers l'espace privilégié du spectateur, le franchissement annonce un éclatement des lieux de la représentation, et le pont brisé qui sépare l'espace de la représentation du public semble prêt à être reconstruit. Le franchissement de cette invisible mais conventionnelle barrière va finalement se faire dans Road de Cartwright, et plus particulièrement dans la mise en scène de la pièce au Royal Court.

De l'errance urbaine à l'errance de la représentation

La route est véritablement au cœur de l'intrigue de *Road* de Jim Cartwright puisque cette rue, dont le nom a disparu, est le titre de l'œuvre, son sujet, mais également son cadre. Les didascalies nous indiquent qu'il est question d'une rue située dans une petite ville du Lancashire. Comme pour la route de *En attendant Godot*, on observe l'absence de détermination par un article. Toutefois, Road prend le rôle d'un nom propre, soulignant par là une détermination particulière. Titre de la pièce, c'est notamment la vie qui peuple cette route ainsi que l'intimité de cette humanité qui vont nous être révélées. Le premier acte de la pièce commence ainsi dans le secret de l'obscurité, une allumette craque et éclaire chichement une pancarte cassée dont seul le mot " Road " perdure.

> A match is struck. It is held underneath a broken road sign. The name part has been ripped off, leaving a sharp, twisted, jagged edge, only the word 'Road' is left. The sign is very old and has been this way a long time. Scullery It's been broken. (Road, I, p.9)

Comme dans la mise en scène de Luc Bondy, il y a rupture, Scullery rappelle que quelque chose a été cassé : " It's been broken ". La référence à la pancarte se double d'une autre interprétation, en effet, on peut aussi comprendre que la route elle-même entre la scène et la salle est brisée, que la représentation est enfermée sur le plateau scénique, et que les personnages et les spectateurs ne peuvent communiquer. Scullery souligne l'emprisonnement de

la représentation que la pièce de Cartwright va déconstruire à plusieurs reprises, recréant par là un pont entre les deux.

Road apparaît dans toute sa dimension lexicale de lieu déterminé par la possession lorsque Scullery, le clochard imbibé d'alcool qui va servir de guide au spectateur, hurle " THIS IS OUR ROAD " dans son annonce du programme de la soirée :

> Scullery Wid' your night yous chose to come and see us. Wid' our night as usual we's all gettin' ready and turning out for a drink. THIS IS OUR ROAD! But tonight it's your road an' all! Don't feel awkward wi' us, make yourselves at home. You'll meet 'all-sorts' down here, I'm telling you love. An' owt can happen tonight. He might get a bird. She might ha' a fight, she might. Let's shove off downt' Road and find out! We'll go down house by house. Hold tight! Here we go! Come on! (He beckons the audience around). Watch the kerb missus! Road's coming round us! (He starts laughing, laughing uproariously.)
>
> (Road, I, p.9)

Mais contrairement au Godot de Luc Bondy, la route est cette fois partagée entre la scène et le public : " But tonight it's your road an' all! Don't feel awkward wi' us, make yourselves at home. ". Sous l'égide de ce vagabond qui déambule dans cette rue depuis des années c'est le spectateur qui va aller ça et là, au gré des tableaux ou des récits sélectionnés par ce guide vagabond. Dans un élan de réconciliation entre scène et salle, renforcée par l'emploi de la première personne du pluriel dans " Let's shove off... " ; " We'll go... " ; " Road's coming round us! ", le spectateur va voyager avec ce clochard directif, qui l'encourage à prendre part au spectacle. Franchissant l'espace scénique diégétique, Scullery s'adresse directement au public qu'il " dérange " dans son rôle passif et silencieux habituel puisqu'il est là pour explorer et même pénétrer l'espace de la théâtralité.

Dans sa première mise en scène au Royal Court Theatre, la pièce était introduite par un pré spectacle, qui selon les didascalies est facultatif, mais qui a la particularité d'être joué dans la rue, devant l'entrée du théâtre. Le mode représentatif dépasse les limites de l'espace scénique pour envahir l'espace théâtral et extra-théâtral, le spectacle va de ce fait vagabonder à travers plusieurs lieux :

> Pre-Show
> In the street in front of the theatre, Chantal (a young girl from Road, about six teen but simple minded) is hanging around or going up and down on a little

> child's shove scooter. After a while she is joined by Linda (another girl from Road, about twelve). She is in her night-dress and has sneaked out to play befo re going to bed. They sit on the theatre steps and play chalk games, sometimes obscene. At the time the performance approaches, the House Manager of the theatre should come off and tell them to clear off. (Road, p.5)

Le spectacle de rue va progressivement se transformer en spectacle de la rue, une fois les spectateurs installés. Il y a donc un jeu de correspondance sur le thème de la rue, qui, même si elle est géographiquement déterminée (une ville du Lancashire), est suffisamment syntaxiquement indéfinie pour permettre une dimension, si ce n'est universelle, du moins symbolique de la rue urbaine et de la vie qui s'y développe. Entre la route à la campagne de *En attendant Godot* et cette rue (sur)peuplée de Cartwright, s'opère une reprise de la détermination partielle du lieu, un glissement de la campagne à la ville et de l'errance scénique à l'errance hors scène.

Il est d'ailleurs dommage que l'auteur ait d'emblée souligné le caractère optionnel de ces représentations " hors-jeu ", qui permettent ici un renouvellement interprétatif de la dramaturgie et du sens de la représentation. On peut ici emprunter la définition socio-anthropologique de la marge que donnent Stéphane Corbin et Frédérick Lemarchand dans leur introduction à la revue Mana dédiée à l'errance : " Si la marge peut-être à certains égards considérée comme un lieu de l'effondrement du sens /.../ elle est également le lieu de l'émergence du sens là où s'enracinent à la limite les forces possibles /.../ d'institution de modes d'échanges que l'on croyait disparus /.../. " (p.9) C'est précisément le réinvestissement de la marge scénique qui s'opère dans la pièce, amenant par là à une exploration itinérante des lieux de la représentation.

La pièce est également divisée en deux par un entracte durant lequel deux spectacles simultanés ont lieu, au bar et sur la scène :

> Interval
> Two scenes run at the same time: disco in the theatre, pub in the bar. /.../ Acts in the pub can be anything the actors choose. /.../ After the blackout at the end of Act One, the lights come up a little. A pause to establish the interval. (Road, Interval, p.47)

Le public est invité à quitter Road pour flâner dans les nouveaux lieux spectaculaires que sont la boîte de nuit sur scène et le pub dans le bar. L'entracte est

annoncé par Sullery, qui encourage le public à ne pas rater les dernières commandes :

> Scullery (to the audience) Hey, we's gonna miss last orders. I's have to see Girly, then I'll get in there with you. I'll just step back into the dark. (He starts step ping back.) See you soon. The lights fade to blackout. (Road, I, p.46)

Le pub et la boîte de nuit sont deux lieux éphémères, de la durée de l'entracte, au sein desquels les personnages continuent de jouer un rôle. Le public ne sait plus trop qui est acteur et qui est spectateur, la confusion entre action et regard permet un glissement des rôles dans la constitution de l'acte de théâtre. Avant la reprise du deuxième acte, certains spectateurs sont amenés sur scène par Scullery afin de se mêler aux acteurs sur scène:

> Scullery gets people from the audience up onstage to dance together. Bisto comes down to help. Lane and Dor come in and get partners up. A drunken young Soldier comes onstage. /.../ Helen /.../ comes through the crowd to find him; takes her coat and bag, leads him off. The dance continues until the record ends. (Road, Interval, p.49)

On observe alors un retour à la dimension festive du théâtre, à la prolifération des lieux de représentation en dehors d'un lieu défini pour sa pratique. La contamination par la pièce de Cartwright du temps et de l'espace " hors-jeu " que sont l'entracte, l'entrée du théâtre et l'arrivée des spectateurs, pose la question des frontières de la représentation : qui, du personnage ou du spectateur, se trouve en mode représentatif ? Le spectateur, qui se découvre progressivement acteur, est-il ou non en mode représentatif dès lors qu'il se sait observé ? Qu'en est-il de ce moment qui précède la prise de conscience du regard de l'autre et de la possible confusion entre acteur et spectateur ? Le brouillage du sens entre regardé et regardant provoque un état en suspens, voire menaçant du statut de spectateur. La représentation envahit la totalité de l'espace et du temps associés à *Road*, dans un écho au discours de Jaques dans *As You Like It* : " All the world's a stage, / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances, " (II, 7). Cartwright opère véritablement une mise en scène des spectateurs, et réactualise l'itinérance de la représentation qui erre aux confins du théâtre.

Outre le lien évident entre les deux pièces, notamment la présence

d'une route au cœur de la dramaturgie et la présence de clochards sur scène, *En attendant Godot* et *Road* permettent de mettre en avant la non-fixité prédominante de l'acte de théâtre et de ses participants. Si l'itinérance est à l'origine du théâtre britannique, elle est également la règle du jeu des deux pièces qui nous intéressent ici. Ce jeu passionnant, auquel se plie plus ou moins consciemment le spectateur, se déploie en de multiples réécritures scénographiques de l'errance humaine. Cette dernière n'est donc pas seulement un thème biblique mais également un moyen de créer et de recréer un instant de théâtre. Enfin, l'expression très vraie qu'utilise Ariane Mnouchkine dans L'Art du présent rend bien compte de cet éternel recommencement : " Je pense, d'ailleurs, qu'on ne peut jamais se considérer comme définitif et surtout pas quand on fait du théâtre, car c'est l'art de l'impermanence absolue. " Ajoutons que la représentation elle-même obéit à ce principe, et que ses lieux de prédilections subissent également des redéfinitions permanentes.

Notes

(1) Jean-Pierre Sarrazac *Jeux de rêves et autres détours,* Belval, Circé, 2004, p.101.
(2) " Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. " Peter Brook, *L'espace vide,* trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris: Seuil, 1977, p. 25.

Bibliographie sélective

Sources primaires :
Beckett, Samuel. *En attendant Godot.* Paris: Minuit, 1952.
Cartwright, Jim. *Road.* (1986) Plays: 1. Londres: Methuen, 1996.

Sources secondaires :
Bondy, Luc. «Entretien avec Hédi Kaddou»r, paru dans *la Nouvelle Revue Française* N°551 (septembre 1999)
URL: http://www.theatre-odeon.fr/public/document/entretie/99_00/e_bondy.htm

Brook, Peter. *The Empty Space.* Londres: Penguin, 1968.
--- --- *L'espace vide*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle. Paris: Seuil, 1977.
Corbin, Stéphane et Lemarchand, Frédérick. " Introduction ", dans : *Mana*, 9 (2001) : Errances : entre aliénation et résistance. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2002.
Derrida, Jacques. *La Carte postale : de Socrate à Freud et au-delà.* Paris : Flammarion, 1980.
Forgues, Olivier. " Une audacieuse candeur. À propos de "Road" de Jim Cartwright ", dans : *Alternatives Théâtrales* n°61 (Juillet 1999) : *Écrire le théâtre aujourd'hui.*
Genette, Gérard. *Métalepse.* Paris : Seuil, 2004.
Hall, Peter. "Godot Almighty", *The Guardian*, 24 August, 2005 .
URL: http://www.guardian.co.uk/arts/features/story/0,11710,1555060,00.html
Lanteri, Jean-Marc. " Road de Jim Cartwright : un théâtre politique sceptique ", dans : *Écritures contemporaines*, 5 (2002): *Dramaturgies britanniques* (1980-2000)
Mnouchkine, Ariane. *L'Art du présent.* Paris : Plon, 2005.
Sarrazac, Jean-Pierre. *Jeux de rêves et autres détours.* Belval : Circé, 2004.
Shakespeare, William. *As You Like It.* (1968) Londres : Penguin, 1996.

Le Théâtre anglophone du XXe siècle en Afrique du Sud

Anne Fuchs, Université de Nice-Sophia Antipolis

Avant le début du XXe siècle, l'Afrique du Sud avait subi successivement l'invasion des Bantous, des Hollandais et des Anglais, ce qui eut comme résultat linguistique le voisinage de langues africaines et européennes, et souvent l'obligation de pratiquer ces dernières. Ainsi, parler d'un théâtre anglophone appelle d'emblée plusieurs commentaires : il s'agit, à partir de l'Acte de l'Union de 1910, du théâtre de la communauté anglophone blanche, ou des communautés noires qui utilisent l'anglais comme deuxième langue, ayant reçu une éducation en anglais ou un apprentissage de la langue de par leur emploi. La situation est nécessairement compliquée par la présence des Afrikaners, férus d'afrikaans et de leur propre identité, mais obligés également d'apprendre l'anglais pour simplement communiquer. Dans un premier temps, nous verrons l'influence plus qu'usuelle de la politique non seulement sur le genre de pièces, mais aussi sur les lieux théâtraux et les troupes pour constater ensuite l'émergence de plus en plus accélérée à travers le siècle d'un théâtre propre, et différent de celui de la métropole. En quoi consiste cette différence ? Nous tâcherons d'analyser si elle est spécifique à l'Afrique du Sud ou de même nature que celle constatée dans d'autres pays du Commonwealth.

Le fait marquant de ce XXe siècle sud-africain est bien connu : il s'agit de l'instauration de l'apartheid en 1948 et son abolition en 1994 après un demi siècle de lutte. Si la grande période du théâtre appartient à ces années d'oppression, il y a eu néanmoins un " avant " et un " après ". Le siècle avait deux ans (sans remonter au XIXe) quand les Anglais ont gagné la guerre contre les bœrs et se sont approprié les diamants de Kimberley et l'or de Johannesburg. Le théâtre anglophone n'a pas tellement profité de ce triomphe, dans la mesure où les colonialistes britanniques ont continué à importer des vaudevilles et les grands succès de Londres qui ont fait des tournées au Cap, à Johannesburg et à Durban ; les Afrikaners rendus fanatiques de leur propre culture par leur défaite même, ne s'intéressaient qu'à un théâtre, souvent amateur, en afrikaans. Quant à la majorité noire, si elle était alphabétisée, c'était dans le cadre des missions où on lui avait appris à imiter Shakespeare à l'écrit et à ne pas viser plus

haut que des divertissements de patronage pour des représentations vivantes. Pendant soixante ans les travailleurs illettrés allaient développer leur propre culture, essentiellement musicale, dans les locations ou " townships "[1], véritables ghettos qui faisaient partie des grandes villes. Pour être plus précis, à Johannesburg par exemple, il s'agissait d'abord de quartiers comme celui de Sophiatown à l'intérieur de la ville blanche, ou tout proche d'elle, où vivaient, travaillaient et jouaient ensemble toutes les tribus bantou venues des quatre coins du pays chercher du travail. Chacun apportait ses traditions musicales propres et, en plus, chacun subissait la même influence des chorales religieuses, ainsi que des spirituals et du jazz américains. En particulier, il existait à Sophiatown le " bioscope " où l'on montrait les films de gangsters américains. Dans les années quarante, toute une culture syncrétique devait exploser avec le magazine *Drum* [2], le style de musique qui s'appelle " marabi ", les danseurs de claquettes et les chanteuses comme Dolly Rathebe et Miriam Makeba. Au Cap, on peut dire la même chose d'un quartier, District Six, où habitaient côte à côte les métis du Cap et des noirs.

La prise de pouvoir par les nationalistes Afrikaner en 1948, si elle n'a rien changé à l'ancien racisme sous-jacent de tout l'Empire britannique, a instauré, en plus, une séparation des races institutionnelle, séparation physique et culturelle qui allait se durcir progressivement jusqu'aux années quatre-vingt en marquant son côté institutionnel par une pléthore de lois et décrets. Ceux-ci, directement ou indirectement, concernaient aussi le théâtre ; le Group Areas Act (loi sur les zones résidentielles des groupes ethniques) de 1950, suivie d'une loi plus spécifique sur les zones de l'ouest de Johannesburg en 1953, bannissaient et séparaient les différentes ethnies noires dans des quartiers, qui leur étaient propres, des nouveaux townships de Soweto. Les anciens quartiers, trop mixtes et trop près des quartiers blancs furent littéralement rasés comme Sophiatown en 1955. Ce fut d'une part l'époque d'une résistance passive de la part des noirs contre l'apartheid et, de l'autre, celle de leur dépendance dans le monde du spectacle des entrepreneurs blancs tels Alfred Herbert : à partir de 1952, celui-ci présentait son spectacle *African Jazz and Variety* à un public blanc. Les artistes noirs, n'ayant pas le droit de produire leurs propres spectacles, durent se laisser exploiter, ou du moins patronner, par des blancs qui avaient accès à des lieux théâtraux. Une organisation, en particulier, bien que dirigée par des blancs, contribua à développer un théâtre spécifiquement sud-africain[3] : United

Artists (ou syndicat des artistes réunis) dans son local permanent, Dorkay House, fut responsable de deux événements qui allaient tout changer. Il s'agit de la pièce musicale *King Kong* (1959) qui utilisait la musique syncrétique de Sophiatown tout en racontant l'histoire tragique d'un boxeur noir sud-africain et, un an plus tôt, ce qui avait fait moins de bruit, fut montée la première pièce de l'auteur blanc Athol Fugard, intitulée *No-Good Friday*.

Les années soixante, qui commencent avec le massacre de Sharpeville perpétré contre des manifestants pacifiques, accentuèrent la mise en œuvre des lois répressives et, en particulier, de celle qui concernait la censure. À partir de 1964 on commença à appliquer des clauses du Group Areas Act aux spectacles ; les troupes multiraciales étaient interdites ainsi que les publics mixtes et il fallait même demander une autorisation pour qu'une troupe pût jouer dans une zone blanche ou l'inverse. Par ailleurs, un théâtre pour l'élite blanche est encouragé par l'installation d'un théâtre officiel dans chaque région avec des spectacles de ballet, d'opéra, de musique classique et de pièces jouées par des troupes permanentes aussi bien anglophones que de langue afrikaans. En 1963, les auteurs dramatiques britanniques ont commencé leur boycott et en 1966 British Equity (ou syndicat d'acteurs britanniques) interdit à ses membres de jouer en Afrique du Sud. Il est évident que ces mesures qui empêchaient les blancs d'avoir accès aux auteurs et aux tournées de la métropole, furent pour beaucoup dans ce qu'on peut appeler le véritable démarrage du théâtre indigène florissant des trente dernières années du siècle.

Cependant, avant d'aborder cette période, il faut faire un petit retour en arrière, car il y a eu deux ou trois figures marquantes de la première moitié du siècle qui ne semblent pas avoir influencé directement le mouvement postérieur ; on les a redécouverts seulement dans les années quatre-vingts. Néanmoins, Stephen Black et H. I. E. Dhlomo sont, chacun à sa façon, le précurseur d'un des deux fils qui dominent le théâtre sud-africain d'aujourd'hui. Black[4], un blanc anglophone, encouragé par Rudyard Kipling, écrivit *Love and the Hyphen* (Amour et trait d'union) pour sa propre troupe en 1908. Cette satire de la société contemporaine du Cap est centrée sur les problèmes de la miscégénation et de l'ambition sociale avec des personnages de toutes les classes et de toutes les races. Si Black est le premier à essayer de représenter sur scène la réalité coloniale, Herbert Dhlomo[5], comme son propre frère et Solomon Plaatje pour le roman, aspire à un retour aux valeurs pré-coloniales avec des drames de

facture classique écrits en anglais ou en zoulou comme *The Girl Who Killed to Save* (1935). Dans ses écrits théoriques, il prônait un théâtre plus syncrétique où des thèmes et des rythmes africains insuffleraient un dynamisme nouveau au théâtre moderne européen.

Il a fallu attendre la fin des années cinquante et le travail de trois hommes dans le cadre de Dorkay House pour qu'émerge un théâtre sérieux, indigène, et qui s'adresse de différentes façons aussi bien aux spectateurs noirs qu'aux spectateurs blancs. Nous avons déjà mentionné Athol Fugard[6], l'auteur sud-africain le plus connu, le plus joué et le plus commenté de par le monde. *No-Good Friday* racontait avec des comédiens noirs une histoire des townships. Bien que découragé par toutes les restrictions qu'on lui imposait, Fugard se soit tourné par la suite davantage vers son monde personnel et la gloire internationale, c'est à lui qu'avait fait appel un groupe d'acteurs noirs de Port Elizabeth pour qu'il les aide à créer en 1972 une des pièces les plus célèbres de l'époque : *Sizwe Bansi is dead* (Sizwe Bansi est mort)[7] . Ce travail, dont la fable est fondée sur les expériences personnelles des acteurs et dont l'aspect de " théâtre pauvre " est inspiré par Fugard, devint un modèle pour beaucoup de jeunes noirs. L'improvisation y est reine et la transformation du comédien en personnage et d'un personnage en un autre, s'effectuait à travers les jeux du corps. Deuxièmement, Barney Simon, le futur directeur du célèbre Market Theatre de Johannesburg, était lui aussi associé à Dorkay House et aux premières pièces de Fugard avant de partir à Londres chez Joan Littlewood et à New York dont il a conservé en mémoire le travail théâtral des minorités noires.

Le troisième homme à avoir travaillé à Dorkay House est peut-être le plus important et, certainement, le plus méconnu au niveau international. Gibson Kente, producteur de mélodrames tels que *Manana* (1963) et *Sikalo* (1966), fondés sur les problèmes des townships, fut le premier noir à pouvoir quitter l'organisation de Dorkay House pour s'installer au cœur de Soweto et entretenir deux, puis trois troupes en tournée. Le génie de Kente réside dans le fait d'avoir su combiner une forme de comédie musicale occidentale et la musique propre aux noirs urbanisés. Dans un premier temps, les thèmes utilisés furent ceux de la moralité quotidienne, du conflit de générations, de la délinquance et de l'influence bienfaisante de la religion. Dans un deuxième temps, Kente donna deux pièces très engagées contre l'apartheid[8] pour revenir, après un séjour en détention, à des œuvres plus anodines.

Ce fut loin d'être le cas pour d'autres auteurs noirs des années soixante-dix, pour qui le théâtre devenait le lieu par excellence de la contestation. D'une part ils étaient encouragés par des militants blancs qui formèrent comédiens et troupes noirs plus ou moins clandestinement : Robert Mshengu McLaren entraînait la troupe du Workshop '71 qui donna entre autres *Survival*, *Crossroads* et *uNosilimela* [9] ; Barney Simon, revenu des États-Unis en 1972, monta *Phiri*, adaptation dans le style des townships du *Volpone* de Ben Jonson. Dorkay House fut fermée tout de suite après et Barney Simon se tourna vers la conscientisation des blancs avec sa troupe " The Company ". Les membres de celle-ci, avec l'autre directeur, Mannie Manim, créèrent en 1976 le Market Theatre[10] dans les anciennes halles indiennes d'un quartier connu pour son mélange racial au centre de Johannesburg. Dès le début, le théâtre fut en pratique multiracial, accueillant troupes, comédiens et auteurs de toutes les races.

L'autre entreprise comparable mais qui, contrairement au Market, n'existe plus aujourd'hui, était le Space Theatre [11] du Cap. Fondé également par des blancs, Brian Astbury et Yvonne Briceland et bien connu pour son association avec Fugard, le Space fut néanmoins le premier à accueillir des auteurs noirs parmi les plus importants. Fatima Dike, l'auteur femme et noire sans doute la plus accomplie (avec Gcina Mhlope de la génération suivante), donna deux premières pièces *The Sacrifice of Kreli*[12] (1976) et *The First South African*[13] (1977) au Space. À peu près en même temps, le théâtre commanda à Workshop '71 *Survival* qui fut joué ensuite à Johannesburg juste après les événements de Soweto de 1976. En 1978 les femmes noires d'un camp de squatters, Crossroads près du Cap, improvisèrent *Imfuduso* qui montrait la tentative de la police de les expulser de leur bidonville pour pouvoir les renvoyer dans leur bantoustan. Zakes Mda, aujourd'hui romancier, dramaturge, poète et artiste plasticien connu dans le monde entier, donna au Space *Dark Voices Ring*[14] (difficilement traduisible par Des Voix sombres résonnent) ; et Matsemela Manaka permit au directeur blanc, Robert Amato[15], de reprendre la pièce qui aurait un succès extraordinaire un peu partout après avoir été interdite en Afrique du Sud : il s'agit d'*Egoli*[16] où l'on voit sur scène deux mineurs noirs enchaînés ensemble dans le dénuement le plus total, image iconique de tous les noirs du pays.

Matsemela Manaka, cependant, faisait partie de l'autre mouvement de contestation, celui qui dès la fin des années soixante-dix rejeta toute influence

des blancs en faveur de la Conscience Noire (ou Black Consciouness). Dans le domaine du théâtre, cela s'est traduit par la formation de plusieurs troupes militantes, The Theatre Council of Natal (1969), The People's Experimental Theatre (1973) et The Music Drama Arts and Literature Institute (1975). Steve Biko, la figure dominante du même mouvement politique, prônait le fait de briser la dépendance psychologique des noirs vis à vis de leurs oppresseurs blancs et, en même temps, la remise en valeur des traditions ancestrales, en particulier de la poésie orale. Ces deux aspects trouvaient leur place dans le théâtre de l'époque dont le militantisme était tel que ses auteurs-directeurs se firent tous arrêter avant le soulèvement de Soweto en 1976. Cette contestation active devait continuer sous une forme ou une autre (retour en force de l'ANC, regroupement de toutes les formations anti-apartheid, manifestations syndicales, boycott des écoles) suivie d'actes de répression souvent violents jusqu'à la libération de Nelson Mandela en 1991. En effet, les années quatre-vingts se caractérisent par un gouvernement afrikaner qui, d'une main, réprime pour pouvoir maintenir le statu quo et, de l'autre, est obligé de libéraliser quelques lois (notamment en ce qui concerne la séparation culturelle des races) pour essayer de satisfaire les libéraux blancs en grande partie anglophones, maîtres de l'économie et responsables de la communication avec le monde extérieur.

C'est ainsi que deux auteurs-directeurs, que leurs idées rattachent à la fin des années soixante-dix au mouvement de la Conscience Noire, ont été en mesure d'imprimer leur marque non seulement dans les " townships " et au Market Theatre, mais aussi lors de tournées en Europe et aux États-Unis. Matsemela Manaka, directeur depuis 1978 de la jeune troupe de Soyikwa ainsi que, à partir de 1984, de Funda, centre culturel à Soweto, financé par une fondation d'hommes d'affaires blancs, a vu sa première pièce *Egoli* interdite. Néanmoins on le retrouve avec de nouvelles pièces : *Pula* (1982), *Children of Asazi* (1986) et *Gorée* (1989) entre autres, qui seront présentées à Soweto, mais également au Market Theatre et, surtout, lors de tournées en Europe. Parallèlement à la carrière de Manaka[17], il faut citer celle de Maishe Maponya, directeur du Bahumutsi Drama Group ; une des premières pièces de Maponya donnée à Soweto en 1977 fut ensuite transférée au Market Theatre dans une mise en scène " *Retour à l'Afrique* " avec danse et musique traditionnelles et un titre qui laissait rêver à l'époque, *Peace and Forgive* (Paix et Pardonner) et qui, aujourd'hui, semble prémonitoire de l'attitude des noirs dans l'après-apartheid.

Et cependant l'œuvre suivante, celle qui a établi la réputation de Maponya, était très loin d'un pardon quelconque ; intitulée *The Hungry Earth* [18], elle montrait la lutte aussi bien des membres de sa troupe théâtrale que des mineurs contre la " terre avide " et, par extension, leur lutte solidaire contre l'apartheid.

Les années quatre-vingts virent l'apogée du théâtre anglais (ou même du théâtre tout court) en Afrique du Sud[19]. On utilisait la langue anglaise comme langue de contestation vis-à-vis du pouvoir afrikaner, mais aussi et surtout comme langue de communication entre les différentes tribus et avec le monde extérieur. Ce théâtre de contestation, propre aux auteurs noirs (et par " noir ", il faut entendre dans le cadre de l'Afrique du Sud non seulement les peuples bantou, mais aussi les Indiens et les métis), dépendait souvent d'un appui financier ou technique de blancs. Par ailleurs apparaissaient d'autres troupes qui se réclamaient de principes non-raciaux et dont les pièces étaient presque toujours dirigées par un blanc. La Junction Avenue Theatre Company[20], dirigée par Malcolm Purkey, en est une bonne illustration : fondée en 1976 par quelques étudiants blancs de l'Université du Witwatersrand (Johannesburg) dans le but de conscientiser un public blanc avec *The Fantastical History of A Useless Man* (L'Histoire fantastique d'un homme inutile) elle accueillit en 1978 des membres noirs de Workshop '71.

À partir de cette date, Junction Avenue devient l'un des groupes les plus dynamiques et les plus inventifs en matière de forme musicale et théâtrale. Le travail de création en atelier était centré, d'une part, sur l'historique de l'apartheid, accompagné de la musique propre à chaque époque explorée et, d'autre part, sur des histoires personnelles aussi bien des participants que de personnes consultées à l'extérieur. *Randlords and Rotgut* (Seigneurs du Rand et Tord-boyaux), 1978, racontait comment les ouvriers noirs du Rand (région des mines d'or autour de Johannesburg) avaient été asservis par l'alcool qu'ils recevaient en gages autour de l'année 1900. Les deux autres explorations historiques se rapprochèrent plus de l'actualité : *Marabi* (1982) centrée sur les déplacements de population ouvrière noire des villes pendant les années trente et quarante fit une place de choix à la culture musicale " marabi " ; *Sophiatown*, le plus gros succès de cette troupe, est l'histoire du quartier de Johannesburg connu pour des personnalités comme Miriam Makeba, Dollar Brand, Lewis Nkosi et Nat Nakasa qui y habitaient, ainsi que pour avoir été un centre pour intellectuels noirs et blancs et le lieu d'inspiration du magazine *Drum*.

Sophiatown est emblématique du théâtre des années quatre-vingts ; ayant ses racines dans une collaboration entre noirs et blancs, le militantisme de la pièce s'accorde avec le grand mouvement unitaire de cette période et atteint à une sorte de perfection de par sa théâtralité et son art populaire. À part les créations de Junction Avenue (dont quelque membres, notamment Ari Sitas et Astrid von Kotze[21], inaugurèrent en même temps le mouvement théâtral des Syndicats noirs) Barney Simon, au Market Theatre, commençait en 1981 sa collaboration avec Percy Mtwa et Mbongeni Ngema, des comédiens ayant travaillé avec Gibson Kente. En tant que directeur artistique du Market, Barney Simon avait déjà accueilli de nombreux auteurs noirs, y compris Ronnie et Kessie Govender (Indiens), Adam Small (métis), Zakes Mda (Xhosa), et des œuvres résultant d'une collaboration entre noirs et blancs, telles les pièces de Fugard et des Serpent Players ; lui-même avait déjà créé en atelier *Cincinatti*[22] et *Call Me Woman* à la fin des années soixante-dix. Ce qui différencie *Woza Albert!* avec Mtwa et Ngema des autres expériences de collaboration menées par Barney Simon, c'est que l'idée, l'inspiration et, dans une certaine mesure, les techniques théâtrales, ont jailli de l'esprit des deux acteurs noirs. *Woza Albert!*[23] (1981), qui raconte le passage de Jésus-Christ en une Afrique du Sud soumise à l'apartheid, est peut-être la pièce du XXe siècle sud-africain la mieux connue à travers le monde. Elle a donné lieu à des suites pour les trois co-créateurs : Barney Simon a continué des collaborations (avec notamment Black Dog (1984) et Born in the RSA (1985)) jusqu'à sa mort en 1995 ; Percy Mtwa est surtout connu pour Bopha et Mbongi Ngema pour toute une série de pièces militantes et musicales comme *Asinamali* (1985) et *Sarafina* (1986).

À la fin des années quatre-vingt les lois répressives de l'apartheid étaient encore en place, le théâtre de ceux qui prônaient la Conscience Noire ainsi que le théâtre de collaboration interraciale, bien que toujours militants, commençaient à s'essouffler et l'État, le peuple et les gens de théâtre, tous, reconnurent se trouver à la fin d'une époque. Mais de quoi serait fait l'avenir ? Ce questionnement eut sa place aussi au théâtre où il perdurait dans les années quatre-vingt-dix à côté de l'autre question brûlante, à savoir quel rôle joueraient les spectacles dans une nouvelle société. Pendant leurs tournées à l'étranger, Junction Avenue et d'autres troupes s'étaient rendu compte d'une coupure entre l'art dramatique des Sud-Africains et celui d'autres pays où de nouvelles formes et de nouvelles théories s'étaient fait jour. En 1989 Junction Avenue, en

particulier, déclencha une réflexion collective sur ce qu'ils avaient appris de Kantor, de Pina Bausch, des Américains, des Russes etc. Ces ateliers donnèrent lieu à ce qu'on pourrait qualifier de première pièce post-moderne du pays ; *Tooth and Nail* suscita un énorme intérêt[24], mais n'eut pas le succès populaire et commercial de *Sophiatown*. En même temps, William Kentridge, un des fondateurs de cette troupe, entreprenait un travail avec deux marionnettistes de la Handspring Puppet Company qui devait aboutir à une série de spectacles d'une grande beauté plastique, mais fondés sur des œuvres littéraires européennes telles *Wozzeck* (devenu *Woyzeck on the Highveld*)[25] *Faust* (*Faustus in Africa*) et *Ubu Roi* (*Ubu and the Peace Commission*) ; ces pièces s'adressaient surtout à un public d'intellectuels et d'étrangers.

Le début des années quatre-vingt-dix et les prémisses d'un véritable changement de régime connurent une période de doute pour le théâtre ; les thèmes anti-apartheid ne faisaient plus recette, le théâtre post-moderne devait continuer, mais il semblait peu adapté à une démocratie nouvelle. Deux auteurs qui avaient débuté pendant les années soixante-dix connurent peut-être les plus gros succès auprès du public noir. Il s'agit de Zakes Mda et Fatima Dike. Celle-ci créa en atelier *So What's New ?*[26] en 1990 où elle s'adresse à une nouvelle forme de colonisation[27] en Afrique du Sud, celle de la psyché par la pénétration des forces marchandes (ici il s'agit de séries télévisées américaines). Zakes Mda revint aux contes traditionnels avant de traiter, aussi bien dans ses pièces que dans ses romans, des problèmes d'une société en ébullition avec, en particulier, le retour des exilés et des combattants de l'ANC. Ce sont ces deux auteurs qui annoncèrent un des nouveaux mouvements des années quatre-vingt-dix, qui a des rapports avec la post-négritude[28]. Effectivement, pendant cette dernière décennie du siècle, de plus en plus d'auteurs dramatiques noirs ont cessé de regarder vers l'Europe et de créer en termes qui les rendaient aussi bien opposants des blancs que complémentaires d'eux soit en ce qui concerne les thèmes traités qu'en matière de formes théâtrales. On peut citer les pièces d'Aubrey Sekhabi *On my Birthday* (1996), ainsi que *Not with My Gun* (1998), et de Sello Maake *ka Ncube Koze Kuse Bash* (1998) et *Komeng* (2000) qui traitent des problèmes domestiques des noirs de Johannesburg ; Heinrich Reisenhofer et Oscar Petersen dans *Suip* (2000) et Fiona Coyne dans *Glass Roots* (2000) traitent des problèmes de l'alcoolisme des métis du Cap, tandis que la par l'énergie nouvelle d'un théâtre qui, avec du recul, annonçait ou même "

dernière pièce de Junction Avenue, *Love, Crime and Johannesburg*[29] (1999), prend pour thème, dans ce spectacle musical et brechtien, un incident vrai (l'incarcération d'un poète pour corruption financière).

Depuis 1978 Junction Avenue s'était toujours adressé à un public aussi large que possible. En cette fin de siècle, une autre troupe se donna le même but. On a appelé Brett Bailey, directeur de la compagnie Third World Bunfight, un " conteur post-moderne ". De fait, dans une série de spectacles *iMumbo Jumbo* (1997), *Ipi Zombi* (1998) et *The Prophet* (1999), son utilisation d'événements mythiques de l'histoire de la majorité noire sous une forme d'" Afro-cabaret " combinait les deux fils " post-moderne " et " post-négritude " pour le plus grand plaisir de publics noirs et blancs dans des espaces non théâtraux où se mélangeaient comédiens et spectateurs.

Quant aux espaces théâtraux de l'ancien régime, la fin du siècle[30] connut des diminutions considérables des subventions aux institutions d'État avec, en contrepartie, pour la première fois en 1995, une subvention accordée au Market Theatre. Malheureusement même en 2003 les théâtres communautaires des " townships " manquaient encore de moyens de toutes sortes, y compris d'espaces fixes et appropriés.

Des points de comparaison sont possibles et même évidents avec d'autres pays du Commonwealth[31] : l'Australie, le Canada (sans parler des États-Unis) ont tous vu l'émergence d'un théâtre " hybride " avec la promotion sociale de minorités noires ; et, cependant, de grandes différences subsistent dans la mesure où en Afrique du Sud jusqu'en 1994 la majorité était noire, ne contrôlait pas le pays et avait peu accès au théâtre officiel. Même une comparaison avec l'Inde n'est pas valable, car l'Inde et le Pakistan se sont libérés du joug colonial au milieu du siècle et avaient déjà une tradition du spectacle des plus florissants avant l'hégémonie des Européens. En ce qui concerne les autres pays d'Afrique, aucun n'a eu en son sein l'implantation d'un monde capitaliste développé dont les richesses pouvaient rivaliser avec celles des Amériques et de l'Europe. L'apartheid institutionnalisé a donné un essor à la lutte de la majorité noire sans précédent et, si le théâtre en soi n'est qu'un épiphénomène, il a été touché par l'esprit et le dynamisme ambiant. Ceci est également vrai des auteurs blancs[32] tels Athol Fugard dont l'esprit universel est traduit dans des thèmes et une pratique bien sud-africains. Lors de tournées en Europe, aux États-Unis et ailleurs dans le monde, le spectateur des années quatre-vingts a été frappé, bouleversé

introduisait " au moins trois des mouvements importants du théâtre britannique des années quatre-vingt-dix. Le théâtre physique et le théâtre noir (Black British) se faisaient déjà lentement une place, mais l'explosion du théâtre " In Yer Face "[33] est arrivée, après que les acteurs de Woza Albert! eurent craché (littéralement) leur haine et montré leur derrière à un public mesmérisé.

Notes :

1- Voir Coplan, David, *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*, London & New York: Longman, 1985.

2- Voir Sampson, Anthony, *Drum: A Venture into the new Africa*, London: Collins, 1956.

3- Voir Kavanagh, Robert, *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*, London: Zed, 1985.

4- Voir Black, Stephen, *Three Plays*, ed. Gray, Stephen (Johannesburg: Donker, 1984).

5- Voir, Couzens, Tim, *The New African: A Study of the Life and Work of H.I.E. Dhlomo*, Johannesburg: Ravan Press, 1985.

6- Voir Walder, Denis, *Athol Fugard*, Basingstoke: Macmillan, 1984.

7- In Fugard, A., John Kani & Winston Ntshona, *Statements: Three Plays*, Oxford: OUP, 1974.

8- Voir en particulier G. Kente, *Too Late in Kavanagh*, Robert (Mshengu) ed., South African People's Plays, London: Heinemann, 1981.

9- *Survival* (Workshop '71) et *Credo Mutwa, uNosilimela* in Robert (Mshengu) Kavanagh ed., South African People's Plays .

10- Voir Fuchs, Anne, *Playing the Market. The Market Theatre, Johannesburg*, Amsterdam-New-York: Rodopi, 2002, éd. revue et corrigée de Playing the Market etc London: Harwood, 1990.

11- Voir Astbury, Brian, *The Space/ Die Ruimte/Induwo. March 1972-September 1979*, Cape Town: M. & A. Fine, 1979.

12- In *Theatre One*. New South African Drama, ed. Gray, Stephen, Johannesburg: Donker, 1978)

13- Dike, Fatima, *The First South African*, Johannesburg: Ravan, 1979.

14- In Mda, Zakes, *We Shall Sing for the Fatherland and other Plays*, Johannesburg: Ravan, s.d. 1979?

15- Robert Amato reprit brièvement la direction du Space Theatre en 1979 en le rebaptisant " The People's Space Theatre ".

16- Voir Davis, Geoffrey V. ed., *Beyond the Echoes of Soweto. Five Plays by Matsemela Manaka (Egoli, Pula, Children of Asazi, Toro, The African Dream)*, Amsterdam: Harwood, 1997.

17- Ibid.

18- In Maponya, Maishe, *Doing Plays for a Change. Five Works Introduced by Ian Steadman (The Hungry Earth, Umongikazi/The Nurse, Dirty Work, Gangsters, Jika),* Johannesburg: Witwatersrand U.P., 1995.

19- Voir Fuchs, Anne, " L'Apartheid au miroir du théâtre ", *Le Monde Diplomatique* (novembre 1986): 14-15.

20- Voir Orkin, Martin ed,. et introduction *At the Junction: Four Plays by the Junction Avenue Theatre Company (The Fantastical History of a Useless Man, Randlords and Rotgut, Sophiatown, Tooth and Nail),* Johannesburg: Witwatersrand U.P., 1995.

21- Voir von Kotze, Astrid, *Organise and Act,* Durban: Culture and Working Life Publications, 1988.

22- Hauptfleisch, Temple & Steadman ed., *South African Theatre,* Pretoria: HAUM, 1984.

23- In Ndlovu, Duma ed. *Woza Africa! An Anthology of South African Plays* (Mbongeni Ngema, Percy Mtwa & Barney Simon *Woza Albert!,* Maishe Maponya *Gangsters,* Matsemela Manaka, *Children of Asazi,* Barney Simon, Vanessa Cooke, T. Kwebulani et al. *Born in the RSA,* Mbongeni Ngema Asinamali! Percy Mtwa, *Bopha,* New York: George Braziller, 1986.

24- Voir Purkey, Malcolm, " Tooth and Nail. Rethinking Form for the South African Theatre ", *Theatre And Change in South Africa,* eds. Geoffrey V. Davis & Anne Fuchs, Amsterdam: Harwood, 1996 pp. 155-172.

25- Voir Kentridge, William, " An interest in the Making of Things ", ibid., pp. 140-154.

26-In Perkins, Kathy ed., *Black South African Women: An Anthology of Plays,* London: Routledge, 1998.

27- Voir Jeyifo, Biodun "In the Wake of Colonialism and Modernity" *Anglophonia,* 7/2000, coord. par C. Fioupiou, Toulouse : Presses Univ du Mirail, 2000, p. 71-84.

28- Voir Osofisan, Femi, "Theater and the Rites of "Post-Negritude" Remembering " Research in African Literatures, Vol. 30.1. Spring 1999.

29- Junction Avenue Theatre Company, Love, Crime and Johannesburg, Johannesburg: Witwatersrand U.P., 2000.

30- Pour les spectacles, auteurs et institutions des années quatre-vingt-dix et suivantes, on peut consulter le web; http://www.mg.co.za/art/theatre et des sites similaires.

31- Voir Crow, Brian with Chris Banfield, An Introduction to Post-Colonial Theatre, Cambridge: Cambridge U.P., 1996.

32- Si, faute de place, nous n'avons pas parlé des nombreux auteurs sud-africains blancs, il faut néanmoins en citer ici quelques-uns qui ont surgi pendant les années de l'apartheid et qui se sont adaptés au nouveau régime: Paul Slabolepszy, Peter-Dirk Uys, Andrew Buckland, Mark Fleishman et Sue Pam-Grant (entre autres).

33- Voir Sierz, Aleks, In-Yer-Face. British Drama To-Day, London: Faber and Faber, 2001.

D/écrire le trop plein et le trop vide dans *The Rain*[1] de Daniel Keene

Danièle Berton, Université Jean Monnet Saint-Etienne

La représentation théâtrale s'articule autour du concept d'espace[2]. Dans l'entrepôt de l'institution caritative Brotherhood of Saint Lawrence de Melbourne qui abritait ses premières expériences dans le domaine, en compagnie d'Ariette Taylor[3], Daniel Keene s'est sans cesse adapté à la géométrie variable du lieu et aux stocks continuellement modifiés d'accessoires réels mis au service d'un drame qui ne se voulait pas nécessairement réaliste mais dont le contenu était néanmoins militant. Bousculé par des considérations d'ordre matériel, le théâtre de Keene s'est vite concentré sur le texte et l'acteur[4]. Théâtre de mots et de climat, il donne à entendre et il prête voix au topos cérébral de personnages hors normes et marginaux, en quête permanente, voués au vide, à l'errance et à l'aliénation[5]. Le drame de Keene jaillit de la friction et de la confrontation entre le rien dont ils jouissent en ce bas monde et le tout qu'ils réinventent pour ne pas mourir. Re/présenter leur mental est nécessité puisque leur richesse s'y trouve. Prendre le train de leur chaîne d'idées en marche — qu'elles soient conscientes ou inconscientes— est de facto invitation et processus théâtral. Le spectateur embarque pour un voyage vers l'inconnu où le laid et le sordide sont objets transcendés par la parole. Par transmutation, ils sont sublimés et donnent un discours artistique et esthétique au service de l'échange, du poétique et du beau[6]. Chez Keene, le drame humain se joue en miniatures tragiques centrées sur sa fragilité et sur son besoin constant et profond de créer une parade langagière garde-fou à ses manques, ses absences, ses vides et ses ellipses. Pour les personnages, les mots sont bouche-trous dans les béances de l'existence ; pour l'auditoire, ils sont vecteurs expérienciels[7] sinon cathartiques.

Décontextualisé, vidé de ses références explicites, le discours de Keene n'en reste pas moins témoignage historique. Toutefois, l'effacement anecdotique et local se fait aussi au profit du grossissement universalisant. Le vieux continent, sa Shoah et ses Balkans sources se réduisent à l'indiciel. Dépouiller

le textuel de ses marqueurs spatio-temporels crée une ouverture tremplin sur le genre humain et ses failles propres à la tradition tragique. Concentrées, les pièces courtes de Keene font de la surabondance de l'ellipse, leur richesse génératrice.

La création artistique et théâtrale de Keene semble puiser dans un substrat pluri-culturel, y re/découvrir des racines profondes alimentées par des mythes premiers[8] et une histoire postérieure. Elle semble les transcender — voire même les transgresser— dans une démarche qui vise à l'universel. Son appel, rappel à la mémoire, est mis en exergue dans un cadre hors-cadre structurant. Ce questionnement quasi chorique y modalise l'ensemble de l'énonciation et filtre le discours au travers du doute. L'incrédulité de l'énonciateur emblématise un certain déni du culturel particulier au profit d'une culture universelle et de l'individu perdu dans la masse :

> But how could you possibly remember me ?
> How could the sea possibly remember the sea-shell
> That once it surged through.
> Pär Lagerkvist : Evening Land

La Pluie de Daniel Keene repose sur le principe de l'itération, de l'amplification et de l'accumulation comme, par exemple, dans l'univers d'Amédée ou comment s'en débarrasser de Ionesco et dans les œuvres du sculpteur Armand : les choses s'amoncellent et s'empilent (d'où la répétition du signifiant " piled ") ; elles débordent de l'espace qui leur est imparti. Elles envahissent tous les espaces —les territoires et les topoï— attenants et afférents. Ce sont des amas de pièces uniques sans cesse ajoutées à leurs semblables que l'observateur ne voit plus dans leur unicité mais dans leur ensemble. Lui-même crée un objet artistique et culturel unique. À mes yeux, *The Rain* (La Pluie[9]) de Daniel Keene participe de cette démarche.

Dans la pièce de Keene, l'accumulation est à la fois lexicale et verbale. Le flot de paroles de la vieille femme charrie dans son haut débit, les éléments d'un catalogue-inventaire à la Prévert : du pain tout chaud, des biscuits très doux, des fleurs jaunes, des boîtes d'allumettes déjà utilisées, des couvertures, de la ficelle, des tasses et des bouilloires, des pots, des plats ébréchés, des urnes funéraires, des chaussures d'enfants, des lunettes, des peignes... et de la pluie en bouteille. En dehors du dernier élément cité, l'iconographie est emblématique

de la déportation pour notre mémoire collective. L'énumération procurée par l'unique personnage en scène est surréaliste puisqu'elle se compose d'une liste-collage non différenciée d'éléments de natures et de fonctions diverses qui vont du consommable au mobilier, de l'essentiel au futile, du nécessaire au superflu, de l'usuel à l'improbable et à l'impossible, l'ensemble créant un sentiment de confusion intra et extra conceptuel c'est-à-dire à la fois dans l'univers cérébral et dans le domaine domestique et familier de la dépositaire des dons —ou des prêts— selon le point de vue adopté.

" I wondered then and I still wonder " nous dit le personnage d'Hanna : merveilleuse option lexicale et sémantique que le choix du verbe " wonder " pour qualifier l'égarement et le doute mais aussi le miracle, le merveilleux, le mystère et la magie. Par un jeu de proximité phonique et de translation subtil, Keene impose à Hanna des errements [wonder] substituts et relais de l'errance des autres [wander].

Le texte de Keene se structure selon un mouvement de crue et de décrue. La situation accumulative est difficile à contrôler surtout en sa phase ascendante : elle crée désordre et confusion. Hanna se bat dans une quête de maîtrise à la fois du mental, du conceptuel, du mémoriel et du matériel, de l'interne et de l'externe. Le processus dans lequel elle est enfermée —elle qui est paradoxalement la seule femme libre du monde auquel il est fait allusion— ce processus, donc, tient du courage et de l'héroïsme, de la folie et de l'absurde tant il est intense et déstructurant. Il nous renvoie à ce que décrit Bruno Latour dans son article intitulé " Politics of time, politics of space " :

> Imagine that you have the responsibility of assembling together a set of disorderly voices, contradictory interests, and virulent claims. Imagine next that, just at the time when you despair of accommodating so many dissenting parties, you are offered, somewhat miraculously, to get rid of most of them. Would you not embrace such a solution as a gift from heaven?
>
> The question is no longer: "Are you going to disappear soon? Are you the tell tale of something new coming to replace everything else? Is this the seventh seal of the Book of Apocalypse that you are now breaking?" An entirely new set of questions has now emerged: "Can we cohabitate with you? Is there a way for all of us to survive together while none of our contradictory claims, interests, and passions can be eliminated?[10]

Seule au milieu de nulle part, dans une zone terrain vague décrite dans sa

stérilité et son abandon, Hanna se sent responsable et comptable de tous ces objets mais aussi de la mémoire de leurs propriétaires " précédents ". La perte de ses facultés intellectuelles donnerait un coup d'arrêt à ce qui est désormais un devoir. Perdre le fil effacerait le souvenir de ces files de gens transportés vers l'ailleurs. Elle est la voix[11] des autres et la démesure de son débit leur donne corps théâtral comme pour Amédée.

Hannah est la récipiendaire des souvenirs et du souvenir. De ces longues lignes d'humains —des centaines nous dit-on— elle extirpe mentalement quelques figures plus marquantes, dont un couple qui donne l'impression d'être gitan : " A woman and a man both dark as Gypsies ". L'insertion —ou plutôt l'extraction— des romanichels ou des tziganes dans la réminiscence de l'aïeule est circonstancielle et circonstanciée ; elle est de l'ordre de l'événementiel et du religieux. Rejetés par toutes les communautés en guerre, les gens du voyage ont, de tous temps et, quel qu'ait été le conflit, payé de leur sang leur " non-appartenance " à l'une des factions rivales. Camps de concentration ou charniers ont accueilli des familles et des clans entiers. De plus, dans l'univers dramatique de Keene, la référence est aussi commémoration et renvoi anaphorique intertextuel. Dans *Terminus*, il écrit : " Jesus was the King of the Gypsies ". Par ricochet ou effet boomerang métonymique, il nous donne à voir le peuple de Jésus, martyr, en marche vers la mort. Pièce courte ou parabole, le texte prend une dimension biblique renforcée par l'annonce que les Écritures, les Paroles des anges, sont consignées sur la pluie : " The Scriptures of the angels are written on the rain " (*Terminus*). Par là-même, allusion ou référence est faite au Sauveur dans *La Pluie* ; Keene donne à la vieille femme le soin de préserver les Ecritures, c'est-à-dire les voix angéliques et célestes, comme Moïse l'avait fait en son temps pour la voix divine gravée sur des tablettes. Un petit garçon très brun confie à Hanna quelques gouttes d'ondée —averse ou déluge— enfermées dans un vieux flacon de médicament. La pluie porteuse des Paroles est conservée, sous verre, comme une relique —peut-être parée de vertus thérapeutiques— par l'ancêtre. Elle est la mémoire vivante sinon vive de la déportation de tous ces autres qui ont laissé derrière eux, entre ses mains, leurs biens courants, inutiles ou précieux. Elle se bat pour les garder en tête et transmettre leur histoire mais, par un retournement de point de vue modulation, on pourrait aussi dire qu'elle a été oubliée, loin derrière, avec les bagages en surnombre et superflus. Ainsi se met en scène le paradoxe du trop plein qui cohabite avec le trop vide qui le

génère et l'alimente à l'image de ce que Keene écrit dans *Terminus* : " The more people, the emptier ". L'énonciatrice s'égocentre, seule au milieu de nulle part, par référence et retrait vis à vis d'un monde auquel elle n'appartient pas. Délaissée, abandonnée dans la vacuité de la solitude, elle se donne une mission qui les maintient en vie, elle et les autres enfuis et sûrement enfouis. Leur mort est sa vie. Sa vie n'est que mort. Dans le texte de Keene, l'oubli et la perte sont ambivalents. Hanna en est la victime et le témoin.

Les objets s'entassent et emplissent le vide que laisse le départ des déportés. Ils comblent celui d'une mémoire qui flanche parfois et que l'amnésie envahit. Le mouvement de va et vient d'une mémoire usée par l'âge, par le souci et l'ampleur de sa responsabilité suit celui des trains qui emportent tous ces gens loin de la vieille femme. Hanna, l'unique " je " (" I ") d'un texte " dramatique " monologue se pose en s'opposant aux gens " people ", " généreux donateurs ou prêteurs " d'objets divers et variés. Leur procession fantomatique, véritable pageant médiéval, traverse l'espace vital et cérébral d'une Eve dont le créateur, amnésique ou inconséquent, a paraît-il omis l'Adam. Seule, elle a toujours été dans la vie et, seule survivante[12], elle demeurera, stérile.

Jeunes et vieux, hommes, femmes et enfants disparaissent à l'horizon. Ils sortent du cadre. Ils vont hors champ. Ils sont de l'Est[13] et le marquage sémiotique est clair : un violon, des pardessus[14], des cuillères en argent...une iconographie archétype, au bord du cliché, directement accessible par le destinataire de l'H/histoire.

> It was a long time ago but I remember it very clearly [...]
>
> [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.]
> [...]
> 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.

Ra/conteuse[15], Hanna s'acquitte de sa mission avec difficulté. Elle emmêle et perd les fils de l'écheveau narratif. Telle une actrice trop âgée, entêtée, elle se concentre sur son rôle avec acharnement au moment où le trou de mémoire interrompt son récit. Elle ne cesse de dire : " I was telling you a story ". Pour les allocataires de cette répétition, l'histoire discontinue est source de

questionnement : est-elle témoignage ou légende ? Hanna est-elle passeur d'information réelle ou agent d'illusion ? Ne recrée-t-elle pas un monde disparu pour compenser sa solitude et son propre vide ? Ne le peuple-t-elle pas d'inconnus croisés ça et là, mais jamais abordés ? De plus, dans le déni malgré ses affirmations appuyées, n'expie-t-elle pas inconsciemment les péchés de l'humanité toute entière, trop chargée elle-même d'une culpabilité lourde à porter ? La rhétorique de l'exagération entraîne le doute chez le récipiendaire du message : " It was never a burden to me you see never ever a burden "[16]. La folie des hommes n'a-t-elle pas généré la sienne ? L'expérience d'Hanna est-elle de l'ordre du vécu ou tient-elle de l'imaginaire et du pathologique[17]? Chaos et confusion voilent le propos et détournent peut-être son sens premier. Comme le Lear shakespearien égocentré et quasiment autiste se pense seul sur la lande pour affronter la tempête, Hanna, abandonnée, occupe son jardin d'Eden dévasté et labouré par la misère et la souffrance. Comme dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, les rapports, proportions et variations de volumes sont créés par le mental sous pression. Appropriés par la vieille Hanna, texte et contexte sont des palimpsestes.

Sont aussi des palimpsestes, les racines culturelles du dramaturge. Certains critiques les disent classiques[18] et shakespeariennes. Dans *The Falling Man*, Keene leur fait allusion par détournement amusé : Sénèque est mis en exergue et sa mort est objet de commentaire dramatisé décalé. L'écriture de Keene est très personnelle[19]. Elle puise à diverses sources d'influence qu'il resitue lui-même en Europe. L'exemple le plus évident est sa réécriture *des Couteaux dans les poules* de David Harrower[20]. Néanmoins, la dimension panthéiste de la pluie (" éponyme ") qui porte un message divin —ou issu de créatures du bien (angéliques)— relie l'auteur à la culture aborigène même s'il s'en défend et s'il prône la dimension poétique universelle de sa création dont l'architecture avoisine plus celle du conte moral que celle de la pièce[21]. Ses drames sont aussi les traces d'un contexte où l'homme et ses dieux communiquent par le biais de la nature, par la terre et le sable (c'est-à-dire par le sol) qu'ils foulent de leurs pieds lors de danses rituelles et cultuelles ; ce sont les traces d'un lien ininterrompu avec l'au-delà relayé par les arbres et la pluie. Comment ne pas associer l'écriture de Keene à cette culture si particulière que les anthropologues disent celle de la trace et du rêve et où la pluie et le souffle du vent sont enfer

més dans des bâtons qui font de la musique ?

> I was asleep. I can still sleep. I have dreams. I was dreaming just then. Ordinary things. I dream about ordinary things, that's all. Over and over again. I'm very glad of it.
>
> I know that one day, one night, it will end and I won't dream any more. I'm not looking forward to that.[22]

Comment occulter la dimension spirituelle et mystique qui lui colle au mental et qui peuple l'entre-deux de la vie et la mort de créatures[23], pas tout à fait mortes mais plus tout à fait vivantes non plus, et qui ne se résolvent pas à quitter cette terre de nomades?[24] L'univers de *La Pluie* est multiculturel comme l'est l'Australie où vit son auteur dont le corpus dramatique développe sans cesse certaines thématiques :

> Stupid really. I should have guessed that I was dead...falling all that way, landing the way I did.
>
> Then I had this thought. I thought about Seneca. I thought about him sitting in his bath, tight under the same dome, and I thought...[25]

Dans la pièce, la vieille femme répète sans cesse, comme une litanie, la liste des effets délaissés et confiés à ses soins, et au fur et à mesure qu'ils emplissent à la fois son espace, sa tête et son discours, s/la terre se vide de ses hommes, de ses femmes et de ses enfants.

Le processus fonctionne sur des parallélismes anthropomorphes et sur des mouvements vectoriels inversement proportionnels que l'on pourrait dessiner sans peine avec un bâton, des ocres et des signes symboles simples. Les pieds des déportés foulent le sol et la trace de leur passage creuse la terre de sillons semblables aux rides que creusent l'âge et les larmes d'Hanna. Personnage unique, elle occupe l'entre-deux aux confins de la terre et du ciel, en marge de l'enfer non loin cependant. Prisonnière entre les deux visages métaphoriques de la terre et du ciel (comme l'était *Tess of the D'Urbeville* de Thomas Hardy dans son champ de betteraves), elle est cependant libre des chaînes qui lient les autres à la mort. Sa propre vie est désormais subordonnée à la mort des autres qu'elle supplée de sa mémoire gardienne de leur survie symbolique. Répéter sans cesse la liste et se repasser les souvenirs en boucle tendent à compenser les effets du

vieillissement cérébral qui engloutirait les autres à jamais. La parole est l'outil et le relais de la mémoire et pour la vieille femme, l'entraîner et l'amplifier font partie du devoir. De la même façon, elle lutte contre la poussière et la rouille processus du quotidien mais aussi bibliquement connotés. La deuxième moitié du texte met en relief le processus de désagrégation, de désintégration qui condamne toute chose. Poussière, tout redeviendra poussière.

Seule en scène, Hannah est un moulin à paroles qui tient en vie les déportés par le discours. Debout dans son champ, au bord des rails, elle regarde ces rubans de fer et les traces laissés par le piétinement dans la terre comme des cordons ombilicaux qui l'unissent aux autres. Elle est seule en lutte pour tous, contre la folie des hommes et la sienne. Sa raison déraille mais elle s'accroche de tous ses neurones : " It was a long time ago but I remember it very clearly ". Les autres envahissent sa vie et sa tête. Sa maison croule sous des tas d'objets qui ne lui appartiennent pas. Elle n'y a plus de place privilégiée. Elle loge donc dans sa cour. Elle est seule ; mais l'est-elle vraiment, elle, par qui les autres vivent et s'expriment ?Aurions-nous affaire à une forme de schizophrénie ?

L'absence de ponctuation accroît le débit du discours et donne l'impression d'un flot de paroles ininterrompu que rien ne peut ou ne doit arrêter. Les répétitions tentent de compenser les ellipses. Le suremploi de l'aspect itératif —tant lexical que syntaxique— rend compte des ratés d'un cerveau hanté par le souvenir traumatisant et traumatique. La syntaxe métaphorise le propos autant que les signifiants choisis à dessein dans le domaine du vide et du plein, du continu, de l'interruption, du discontinu. L'univers d'Hanna est celui de la disproportion du vide, du néant et du trop-plein. Invitation à partager l'univers mental d'Hanna, *La Pluie* de Keene joue sur l'onirique et l'absurde qui relèvent, à mes yeux, de deux sources potentielles : la culture aborigène qui est celle d'une irréalité ou plutôt d'une réalité que traversent sans cesse des morts-vivants (comme dans la pièce de Keene intitulée *The Telling* où l'étrange visiteur se nomme Paul Skelton) et le théâtre de l'absurde où Ionesco joue sur le pouvoir fantastique d'un mort qui prend des proportions incroyablement encombrantes (dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*). Le rêve, surtout le cauchemar, fonctionne sur l'amplification et l'association d'images —et non d'idées— qui débordent de la logique et du raisonnable surtout lorsqu'ils rendent compte de frustrations et de fantasmes :

Ionesco has in fact put a dream situation onto the stage, and in a dream quite

clearly the rules of realistic theatre no longer apply. Dreams do not develop logically; they develop by association. Dreams do not communicate ideas; they com municate images.[26]

Sur la scène, le texte de Keene issu de l'une de ses pièces les plus courtes, semble imposer une représentation minimaliste puisque nous avons affaire au monologue d'un personnage unique atteint des effets mentaux du vieillissement[27]. L'ensemble conceptuel est relayé par la répétition incontrôlée (sorte de rabâchage) de segments linguistiques clés et par la fréquence importante du signifiant " nothing "[28] fort symbolique. Cependant, le discours s'enfle d'une dimension poétique et devient théâtral par le biais de son architecture dramatique qui entraîne le spectateur dans l'univers fantasmé des morts vivants qui hantent la protagoniste " suffering from geometric progression, the incurable disease of the dead " (Martin Esslin).

La Pluie est une composition lyrique et musicale et son ancrage culturel en est peut-être la source d'inspiration profonde :

> Comme cette population, s'exprimant au moyen de 200 langues, ne connaissait pas l'existence des métaux, bouleversement qui a par ailleurs donné un élan à l'évolution des instruments de musique dans l'histoire de l'humanité, les Aborigènes, n'ont pas développé un instrumentarium conséquent. En revanche ils ont tout misé sur la voix humaine et le chant. Cette approche est de deux sortes : collective, dans ce cas il s'agit de chants privés : initiation, funérailles, et des chants publics de réjouissances. En revanche on peut être frappé par l'existence de chants individuels détenus par une catégorie de gens que l'on nomme maître du chant et qui ne peuvent être chantés par d'autres. On se trouve donc en face de cette relation curieuse où le chant collectif est ouvert à tous, alors que le chant individuel est un bien personnel. Qu'il soit collectif ou individuel, le chant s'exprime au moyen de règles qui probablement sont les plus anciennes que l'on connaisse, puisque la présence des Aborigènes en Australie est estimée à près de 40.000 ans. Mais pour certains ces règles musicales ne sont pas apprises ni transmises. Elles viennent de l'époque du rêve primordial, c'est à dire de l'époque mythique, ce qui peut se décrypter de la manière suivante, le chant n'est pas appris, il est inné. D'ailleurs le maître des chants ne compose pas : il reçoit ses chants durant le sommeil au moyen de songe.
> [Christian Poché (spécialiste du didjeeridoo)][29]

Son essence poétique lui confère sa cohérence et sa clarté. Quelques lignes tirées

de *The Telling* en soulignent tout le sens :

> Not everything will be here only some things a book of many pages but not all pages pages without numbers without order we shall have to find an order using our understanding a little knowledge out of disordered things something will become clear other things...are for another time another place another ordering [...] It's pure interpretation.

Le travail de Keene nous invite à transcender les seuils ; il nous incite à percer le discours, ses mystères, ses vides et ses pleins qui tentent de " rendre compte/conte " de la réalité de la présence de l'Homme sur la terre, de sa solitude, de ses tourments, de ses hantises et de sa mission. Ses voix porte-paroles luttent pour exprimer l'indicible à destination d'oreilles parfois sourdes. Les esprits s'y déchaînent et déraillent hors du temps et de l'espace impartis. Désespérés, les " humains désincarnés " qui le traversent et le nourrissent s'accrochent à la vie et témoignent sans cesse, prêtant leur voix à Daniel Keene lui-même :

> There be nill else but cling. One t'one.
>
> Now is nill to hear us. Still us mus say th true. Th yes. Th alone one, th single one.
>
> Life above death.
>
> Us must cling an make us testament ever.
>
> Life above death.
>
> Us may then be dead'uns all. Every one.
>
> I'm here to tell the true. Us must cling an make testament ever an ever. (Daniel Keene : *The Fire Testament*)

Daniel KEENE : publications (bibliographie fournie par Séverine Magois)

En anglais :
Cho Cho San, All Souls et half & half ont été publiées par Currency Press (Sydney) ; to whom it may concern (un ensemble de huit pièces courtes) par Black Pepper Press (Melbourne) ; Terminus et autres textes par Salt Folio (Cambridge).

En français :
– aux Éditions Lansman :
Une heure avant la mort de mon frère (juin 1995 ; réédition juillet 2004, nouvelle traduction)

– aux Éditions Gare au Théâtre :
Une église vide (in "Terre de jeux, 15 auteurs du monde", juillet 1999)
– aux Éditions Théâtrales :
Silence complice et Terminus (septembre 1999)
avis aux intéressés (in "Petites pièces d'auteurs", volume II – avril 2000 ; réédition septembre 2004, en partenariat avec le Théâtre de la Commune)
Pièces courtes (mai 2001 ; nouvelle édition février 2005)
La Marche de l'architecte & les paroles (juin 2002)
Cinq Hommes & moitié-moitié (octobre 2003)
Paradise (novembre 2004)
une chambre à eux & la visite (in "Théâtre en court, 12 petites pièces pour adolescents", février 2005)
la rue (in "Court au théâtre, 8 petites pièces pour enfants", novembre 2005)

Notes :

1- Toutes les références à *The Rain* et *La Pluie*, renvoient à des textes gracieusement fournis par Séverine Magois, traductrice et agent de Daniel Keene, en l'absence d'édition accessible au moment du travail.

2- Anne UBERSFELD : *Lire le théâtre*, Belin Sup., 1996, I,II,III .

3- The Keene/Taylor Theatre Project

4- Daniel KEENE : " Art is now: the moment the work is made, the moment the work is perceived. Engaging with art demands a profound, rich, complex sense of the present: we are aware of its historical context, of the nature of the materials, the age of the work, perhaps of some of the artist's personal history. We are aware of ourselves, bringing our own historical imperatives, our own geographical placements, our own personal histories, to the duration of our presence before the work. And when art is working as art, these complexities, which are infinite, resonate : they create the experience which we can incorporate into our lives as meaning. ".

5- Daniel Keene donne la parole aux chômeurs, aux S.D.F., aux sans abri et sans famille, aux prisonniers libérés, aux instables... à ceux qui souffrent de troubles mentaux ; à ces hommes et ces femmes qui sont, pour lui, les citoyens invisibles de nos cités industrielles modernes ; à ces fantômes qui les hantent de leur survie ou de leur mort. Il offre une voix aux déportés et aux martyres des guerres civiles de notre époque. Leur dignité fracturée peut ainsi se restructurer.

6- Daniel Keene : " It is no paradox to talk of beauty when what artists create in their struggle towards beauty is often perceived as ugliness. As Heiner Muller said, the new is always horrible ".

7- Selon l'expression de Sarah Kane : " experiential " (Complete Plays, Methuen, 2001).

8- Les Aborigènes replacent la création du monde dans le Temps du Rêve sacré —

Altjeringa— où s'inscrivent les mythes. Bien que très lointain, ce passé correspond à un éternel présent : au cours de cérémonies rituelles, ils miment leurs ancêtres. Chaque tribu a le sentiment d'appartenir à un grand puzzle puisque son savoir complète celui des autres; c'est ainsi que se maintient la paix.

Parmi les divinités de la nature, les Aborigènes vouent un culte au Serpent Arc-en-ciel. Sorti de l'eau souterraine au Temps du Rêve, en rampant sur la terre, par ses ondulations, il a créé les plaines et les montagnes, l'eau de pluie et les premiers ancêtres. Il manifeste sa présence par l'apparition de l'arc-en-ciel, sa maison, et à travers les cristaux de quartz. Il détient des pouvoirs immenses qu'il a donnés aux " hommes-médecine " qui savent soigner les malades, les esprits et l'âme des morts. Pour accomplir certains rites, les hommes se rendent dans des lieux sacrés comme les grottes par exemple. Ils apportent des objets " magiques " qui représentent la puissance des esprits. Parfois, ils incisent une veine de leur bras pour faire couler un peu de leur sang, " magique " lui aussi. Puis, ils repeignent une ancienne peinture rupestre qui se trouve là et que des générations d'Aborigènes ont entretenue de la même façon. Cette fresque représente souvent une espèce animale dont l'esprit du lieu a pris la forme au Temps du Rêve et qui, une fois repeinte, va se reproduire abondamment et sauver la tribu de la famine.

9- Traduction de Séverine MAGOIS.

10- Bruno LATOUR, " Politics of time, politics of space ", *Domus* , décembre 2004

11- Dans *The Fire Testament*, la répétition de la didascalie externe cadre (encadrement et recadrement) " *When he opens his eyes and speaks again he has another voice* " ponctue le discours du jeune homme qui définit lui-même son rôle et sa fonction d'énonciateur porte-parole mémorielle : " On us lips is th cinder flakes of speak. In us hearts th memorash of th dead'uns. In th gravepit of th ear th dead screams, in th claw hand th black limbs, on th backs bent with pains th wreck of th homeways ".

12- Dans *The Fire Testament*, le jeune soldat exprime le même sentiment : " I seen. In th afore time. I one of th last rememberers. / Lookit my hands. They's held things that's no more. I be all alone in my knowing. I be th holder of gone things. I hold 'em in me. I speak some. The rest is gone ".

13- Trace récurrente de l'association de l'Est et de la mort : " I was born...in the East. It doesn't matter where. The East. That'll do for my birthplace. A small village. The village was dying by the time I was born. It's still dying now. In the East things, take a long time, and death takes the longest time of all. ", Daniel KEENE : *The Falling Man* dans *Terminus and Other Plays*, SALT Modern Drama, Cambridge, 2003.

14- Dans *The Telling*, l'histoire se cristallise autour du pardessus de Mr Skelton confectionné par son frère, tailleur, dans la meilleure étoffe. *Ibid.*

15- Dans l'œuvre de Keene, la fréquence du verbe " tell " et de ses dérivés est impressionnante et signifiante. Le conteur fait part de son savoir et de ses pouvoirs à imaginer, à dire et à prédire. *The Telling* cristallise toute la thématique : " - To walk the old streets

Mr Skelton to visit the old friends to hear the strange tales/- There's no one there's no one left/- How do you know Mr Skelton?/ -I know!/ - They're still telling the same stories still living the same lives/ - No it's all gone/ -It was/ -If something's gone it's gone ".

16- Cachée par une simplicité apparente, la rhétorique de Keene est complexe et élaborée : ce segment offre à son destinataire, la combinaison d'une épiphore, d'un oxymore, d'un homéoptote, d'une correction et d'un paregménon.

17- Un écho significatif peut se trouver dans *The Fire Testament* : " Nill fuck homeways now I sait. / I could see'em in me brains though ".

18- Daniel KEENE : *The Falling Man* dans *Terminus and Other Plays*, SALT Modern Drama, Cambridge, 2003. Dans Dog, Keene écrit : " It all began as they say in the classics ". (*Ibid*).

19- Le glissement lexical de " kenned " à " keened " dans : " I touch the wall. I held me close th wall an heard beyond. Th inside. Th empty. I kenned it. [...] That dark an long bright I keened ". (tiré de *The Fire Testament*, *Ibid*), révèle l'appropriation et l'expression d'un savoir, d'une souffrance et d'un deuil. Le jeu, rhétorique et sémantique, semble impliquer la voix autoriale.

20- La légende : Au commencement, tout était froid et sombre. Bur Buk Boon était en train de préparer du bois pour le feu afin d'apporter la protection de la chaleur et de la lumière à sa famille. Bur Buk Boon ajoutait du bois dans le feu lorsqu'il remarqua qu'une bûche était creuse et qu'une famille de termites était fort occupée à grignoter le bois tendre du centre de la bûche. Comme il ne voulait pas blesser les termites, Bur BukBoon apporta la bûche creuse à sa bouche et commença à souffler. Les termites furent projetées dans le ciel nocturne, formèrent les étoiles et la Voie Lactée et illuminèrent le paysage. Et pour la première fois le son du didgeridoo bénit Mère la Terre, la protégeant elle et tous les esprits du Dreamtime, avec ce son vibrant pour l'éternité... D'après le site internet sur l'Australie -la mythologie- ses dieux et ses légendes.

21- Daniel KEENE, *Dog* : " Apparently I've laid my ghosts to rest ". dans Terminus and Other Plays, SALT Modern Drama, Cambridge, 2003.

22- Daniel KEENE : *The Falling Man* (*Ibid*).

23- Dans *The Telling*, le personnage allégorique de Mr Skelton participe de cet entre-deux et symbolise le passage (*Ibid*).

24- Dans *The Fire Testament*, Keene réactualise un processus culturel et cultuel : " When I come at last to th tunnels there were some sait I were like a dead'un back from th fires " (*Ibid*).

25- Daniel KEENE : *The Falling Man* (*Ibid*).

26- Martin Esslin : Absurd Drama, Penguin Books, 1965, introduction.

27- Les mises en scène peuvent privilégier le théâtre d'objets et donner à voir leur prolifération ou alors elles peuvent amplifier la représentation du mental (" Someways I lived. Because th dream were in me to tell. ", *The Fire Testament, Ibid*).

28- Relais lexical du néant et du rien, " nill " (homophone de " nil ") se substitut à " nothing " dans *The Fire Testament*, (*Ibid*) : " Th afore is nill. Th now is nill ; Th brights an darks to come is th unknowing. Us must live. No matter what th strife. Us'll no ken a strifeless bright ".

29- Site internet : Radio France (musiques traditionnelles et populaires des cinq continents. Une émission de Christian Poché, réalisée par Jocelyne Pruvot).

Anne ou les possibilités infinies d'Anne dans Attempts on her Life de Martin Crimp

Slobodanka VUKADINOVIC, Université Paris IV Sorbonne.

Comment parler de l'Autre ? Comment représenter l'Autre ? Est-ce possible avant de savoir qui est cet Autre ? Que faut-il savoir pour connaître l'Autre ? Connaître n'est-il pas identifier ? Mais que faut-il identifier chez l'Autre pour pouvoir le connaître ? Goodman avait-il raison quand il disait : " il ne s'agit plus de représentation mais de l'identité"[1]. Mais qu'est-ce que l'identité de l'Autre ? L'Autre est-il un fait ou des possibilités de ce fait ?

Levinas disait qu'il faudrait accueillir l'Autre en soi avec hospitalité et que cet accueil de l'Autre devrait se faire par la compréhension subjective du même, puisque comprendre veut dire " prendre avec soi " ou bien " en soi " ce qu'on aimerait comprendre. Cependant, comme l'a justement remarqué Gadamer, le problème se pose lorsque l'on devient conscient que " par le seul fait de comprendre on comprend autrement " et " c'est pourquoi la compréhension n'est pas une attitude reproductive, mais aussi et toujours une attitude productive "[2].

C'est précisément ce que nous observons dans la pièce de Martin Crimp, *Attempts on her Life*. Dans les dix sept tableaux qui constituent la pièce, différentes personnes parlent d'une certaine Anne qui est absente. Non seulement elle est absente, mais elle est aussi " a lack of character, an absence [...] of character " et ainsi elle est " beyond the words [...], the inadequacy of words "[3]. S'il en est ainsi, comment (re)présenter Anne ? Comment la rendre présente et la connaître ? Tout d'abord il faut l'identifier mais il est difficile d'identifier quelqu'un qui est l'Autre pour chacune des personnes qui parlent d'elle et qui la comprennent **Autre**ment. Ainsi, en essayant de répondre à ces questions métaphysiques auxquelles nous sommes confrontés, nous mènerons notre quête de l'identification de l'Autre en suivant les traces d'Habermas[4] et en abordant deux thèmes, métaphysiques eux aussi, à savoir : le problème de l'individu ineffable et le rapport entre l'identité et la différence.

Le problème de l'individu ineffable

Dans le langage technique de la philosophie, l'individu est la traduction

du terme grec *atomon* et signifie, au sens logique, un objet dont on peut énoncer quelque chose, et au sens ontologique, une chose singulière ou un étant déterminé. Le terme d'individu ne renvoie pas en premier lieu à l'atome ou à l'indivisibilité, mais à la singularité ou à la particularité d'une réalité numériquement singulière. En ce sens, on appelle " individuel " tout objet pouvant être sélectionné et reconnu, c'est-à-dire " identifié " comme cet objet unique et particulier parmi la multitude de tous les objets possibles "[5]. Et si un tel objet avait déjà en lui une multitude des objets possibles, bien qu'il reste toujours reconnu comme unique et particulier parmi les autres ? Si un individu était, en effet, une réalité numériquement singulière tout en étant multiple, plurielle ? Est-ce possible ? En quoi consistera alors cette singularité ou cette particularité d'un individu ?

Il est évident que la question de l'Autre en tant qu'individu, voit le jour ici. Comment alors connaître cette singularité et cette particularité qui fait de l'Autre l'individu, qui le fait Un ? De surcroît, comment être sûr que ce qu'on perçoit et ce qu'on comprend de l'Autre est vraiment lui, surtout quand l'Autre est absent pendant qu'on parle de lui tout comme Anne, le personnage principal de la pièce de Martin Crimp et surtout quand Anne est l'Autre pour chacune des personnes qui parlent d'elle. Voyons alors qui est cette Anne. Elle est la maîtresse d'un homme d'affaires dans le deuxième tableau. La femme, Anya, dont la famille est morte et dont les deux enfants ont été tués et Anya, l'arbre, planté à sa naissance dans le troisième tableau. " The kind of person who believes the message on the till receipt " (A,17), qui ne parle jamais au conducteur, a un fils au Canada et fume à l'occasion dans le quatrième tableau. Annie, l'enfant étrange dès son plus jeune age, voulant devenir terroriste et demandant une liste de cibles pour pouvoir en tuer une par semaine et qui retourne ensuite dans sa chambre pour boire du thé Earl Grey, mais qui est très touchée par les pauvres et qui voyage beaucoup à travers le monde avec son grand sac rouge dans le sixième tableau. Dans le septième tableau elle est Anny, la nouvelle voiture. Dans le huitième, elle a découvert une nouvelle particule élémentaire qui portera son nom et elle parle cinq langues et a le genre de cendrier comme ceux qu'on peut voir dans un hôtel << the kind of hotel you visit for a few hours on a weekday afternoon in a strange city with a man you've / only just met >> (A,36). Dans le neuvième, elle est Anne, " the same child who [...] went to the school on the hill with the polished brass plate and the teachers in strict tartan skirts " (A,37), qui jouait aux Barbie et Ken et était réveillée

chaque nuit par l'horrible sonnerie car elle mouillait son lit, Anne qui est devenue une terroriste interna-tionale pour des raisons toujours inconnues (bien que les rapports des psychiatres confirment sa santé mentale) et qui a vendu les droits d'un film sur sa vie pour deux millions et demi d'U.S. dollars. Elle est aussi Annie, la femme que sa belle mère considère comme " every man's dream of what a good woman should be, and every mother's dream of the wife she would choose for her boy " (A,42) bien que lui-même soit le commandant en chef d'un groupe d'individus qui se battent, " out of necessity " (A,42) contre le gouvernement, " God-forsaken faggots [...]the crack dealers and the Blacks [...] the conspiring Jews and [...] the degenerate images which masquerade as art " (A,43) dans le dixième tableau. Elle est l'artiste exposant les divers objets liés à ses tentatives de suicide dans l'onzième tableau. Dans le douzième, elle est la femme sans nom anéantie par la mort de sa petite fille Anne, Annushka, dont le corps " strangely " semble être dans des sacs en plastique noirs, fermés par une ficelle. Elle est Anna, âgée de dix neuf ans aimée par un certain Karl, marié, ayant une famille et une liste de cent mots dans le treizième tableau. Dans le quatorzième, elle est la fille d'à côté qui, entre autre, parle japonais couramment tandis que dans le quinzième tableau, elle " rides her bike in all weathers [...] and wears a hat [...] which [...] she has knitted herself " et " grows tomato plants in...margerine tubs " (A,62). Elle est aussi la star du porno, avec un petit ami régulier et " all the normal interests of a girl of her age " (A,67) et un futur merveilleux devant elle grâce à l'argent du porno dans le seizième tableau et, finalement, elle est une femme abandonnée et trompée par son mari dont les enfants sont déjà partis de la maison, " who attempts to reconstruct her life " (A,75) dans le dix-septième tableau. Effectivement, la première question qui se pose à nous est inévitablement la suivante : " comment l'Un peut-il, sans mettre son unité en péril, être le Tout si le Tout se compose de multiples éléments divers "[6] ? Autrement dit, comment Anne peut-elle être l'Un, l'individu singulier et particulier, si les éléments qui la décrivent sont si divers ? Comment Un individu peut être Tout, plusieurs, multiple ? Platon explique que " ce qui est un est un tout et a des parties "[7] et que " chacune de ses parties est [...] dans le tout [8] . " Ainsi l'Un qui est sera donc une pluralité infinie "[9] et nous sommes :

OVERWHELMED by the sheer quantity
YES BY THE SHEER QUANTITY
Of all the things that Anne can be
ALL THE THINGS THAT ANNE CAN BE (A, 20)

En conséquence, Anne est plusieurs Anne, soit autant d'Anne que de personnes qui parlent d'elle. Comme si Anne devenait une possibilité infinie d'interprétation. Il ne s'agit pas de dire que l'interprétation est infinie en elle-même mais il s'agit de comprendre qu'Anne, en tant que le point de départ de l'interprétation, son but et sa raison d'être, est infinie. Cela nous amène à nous demander si Anne en tant qu'objet de la pensée de la pièce de Crimp n'est pas alors le fait mais la possibilité de ce fait ? Autrement dit, Anne n'est-elle qu'une possibilité d'Anne et de son existence, puisque elle, l'objet de notre pensée, qui représente à la fois Anne et l'Autre, n'est pas alors le fait mais la possibilité de ce fait ? Cela nous rappelle ce que Platon disait à propos de l'existence qui " a donc été morcelée en parties aussi petites et aussi grandes que possible, en parties de toutes sortes elle a été divisée plus qu'aucune chose du monde et il y a une infinité de parties de l'être "[10]. L'être d'Anne est l'infini, car Anne est, présente ou absente. Ainsi, le problème de l'individu ineffable pose deux questions à la fois : 1) la question métaphysique de l'Autre : comment le comprendre, le connaître et l'identifier et 2) la question métathéâtrale de la représentation de l'Autre : comment le représenter ?

En effet, comment représenter cet Autre si difficile à identifier dans sa pluralité de différences ? Comment représenter la multitude de possibilités de l'Autre une fois quand on a compris que l'Autre n'est pas le fait mais des possibilités de ce fait ? Comment représenter quelqu'un qui n'est pas là, qui est absent, qui est " a lack of character " (A, 25), autrement dit, comment représenter Anne ? Comment, tout d'abord, la rendre présente pour pouvoir ensuite la représenter ? Bien évidemment, on doit se servir de son dire car " pouvoir parler veut dire pouvoir, par son parler rendre apparent ce qui n'est pas présent, de telle sorte que quelqu'un d'autre le voit aussi devant lui "[11]. Et ensuite ? Comment notre pouvoir parler nous aidera-t-il à représenter Anne ? " Why shouldn't it be : 'a performance' ? [...] a kind of theatre " (A, 50) suggère un des personnages du tableau onze, ce qui précisément répond à notre question. Anne est un Dire qui souscrit un infini de Faire car, en tant qu'individu ineffable, Anne est un infini de possibilités. Son Faire ou bien sa représentation, dépend de la compréhension de son Dire, autrement dit, d'elle-même en tant que l'Autre. Ainsi, puisqu'elle n'est présente que grâce à la parole performative, la représentation d'Anne devient, elle aussi, une performance, un jeu d'association, un jeu d'improvisation. Néanmoins, pour pouvoir improviser, on a besoin de " basic ingredients ". Certes, on sait qu'on improvise Anne, qui est elle-même l'ingrédient de base par

excellence, mais puisqu'on ne sait pas qui est Anne à proprement parler, elle n'existe vraiment pas avant qu'on commence à la " jouer ", à l'" improviser ". C'est un jeu qui n'existe pas avant qu'il commence. Et le voilà commencé :

> Summer. A river. Europe. These are the basic ingredients.
> And a river running through it.
> A river, exactly, running through a great European city and a couple at the water's edge. These are the basic ingredients. (A, 5)

Quelqu'un dit une phrase qui fournira les ingrédients de base, un contexte par exemple, comme on vient de voir. Ensuite l'Autre continue en répétant tous les mots ou quelques mots de la phrase qu'il vient d'entendre, l'interprète et, par rapport à son interprétation, ou bien par rapport à sa compréhension interprétée, il ajoute une nouvelle information, voire un nouvel élément au contexte. Mais cette nouvelle information peut être ajoutée en guise de question qui, à son tour, demande une réponse qui peut être une sorte d'acceptation ou de refus, car on joue ou bien on improvise avec quelqu'un d'Autre et le jeu ne dépend pas d'une seule personne. Cette question, si elle est acceptée par l'Autre, va entraîner le jeu vers un élément tout à fait nouveau que le premier participant n'avait peut être pas envisagé auparavant mais il l'acceptera quand même dès qu'il entendra la question :

> The woman?
> Young and beautiful, naturally.
> The man?
> Older, troubled, sensitive, naturally (A, 5)

La dernière phrase ouvre toujours une nouvelle possibilité car il faut rebondir sur ce qu'on vient d'entendre. C'est un travail à la chaîne où chacun reprend ce que l'Autre vient de dire, l'affirme et, à partir de sa compréhension de la dernière information entendue, continue dans la même direction ou au moins dans une voie assez proche de celle que l'Autre avait en tête quand il l'avait prononcée, comme ici par exemple :

> Who the fuck was it, she says. End of dialogue.
> And now she's angry – exactly: end of dialogue – and now she's angry. She's angry because she knows exactly who it is.
> His political masters / calling him.
> His political masters, that's right, calling him. (A, 8)

Cependant l'Autre n'est pas toujours obligé d'accepter la nouvelle information, le nouvel énoncé que l'Autre émet. Il peut aussi le refuser, comme dans l'exemple suivant :

> Then she breaks down.
> Who? Anya?
> She screams. She breaks down and scratches her cheeks like something / from an ancient tragedy.
> I don't think so. I don't think Anya screams. I don't think she breaks down and scratches her cheeks like something from ancient tragedy. I think her eyes blaze. I think she advances towards the camera and begins to curse. (A, 15)

Ici, l'information n'est pas acceptée. L'Autre la refuse. Il n'affirme rien de ce qu'il vient d'entendre mais il le répète en le niant. Ainsi, il respecte la règle qui s'est installée au fur et à mesure du jeu et selon laquelle il faut rebondir sur le dernier énoncé émis. Le refus de l'énoncé ne veut pas dire que le jeu s'arrêtera. Au contraire, tout comme l'affirmation, le refus conduira le jeu de l'improvisation d'Anne, vers une nouvelle direction .

Le texte de Crimp semble alors prétexte à l'exercice d'une théorie. Un procédé de la pratique théâtrale retranscrit dans les mots. Ce texte dramatique dont la seule action est l'identification d'Anne en tant que l'Autre, se nourrit d'exercices d'improvisation théâtrale et ainsi il devient le commentaire voire la description des exercices durant lesquels on improvise Anne. La métathéâtralité de ces exercices retrans(é)crits est encore plus frappante quand on réalise qu'on assiste à un dédoublement de l'Autre. Les participants du jeu, qui sont Autre pour l'un et l'autre jouent " à l'Autre ", à savoir Anne. Ainsi, l'Autre devient double : Anne et celui avec qui on joue (à) Anne. Ce qui est encore plus intéressant à remarquer est que tous les participants du jeu arrivent toujours à une sorte de consensus même si leurs raisons diffèrent. Ce consensus est l'identité d'Anne, l'identité qui est unique car sa singularité n'est autre que la multitude infinie de ses possibilités. C'est précisément ce consensus auquel on abouti pour des raisons différentes qui nous emmène à notre deuxième thème : le rapport entre l'identité et la différence.

Le rapport entre l'identité et l'être :

Dans le tableau onze, se trouve la seule tentative nous permettant de connaître l'identité d'Anne à travers ses propres yeux. Elle y est l'artiste qui essaie

de se (re)présenter en exposant les divers objets liés à ses tentatives de suicide. " She is offering us no less than the spectacle of her own existence, the radical pornography [...] An object, yes. But not the object of others, the object of herself. That's scenario / she offers " (A, 50-51). Néanmoins, bien que cette mise en scène soit peut être utile pour ceux qui voudraient la connaître, une question persiste : que perçoit-on réellement de son œuvre et d'elle-même ? Le rapport entre l'identité et la différence resurgit une fois encore.

Dans la pièce, l'identité d'Anne dépend de celui qui parle d'elle. Ainsi, Anne n'est pas immuable. Son identité n'a pas de sens propre, car chacun la verra toujours différemment, bien qu'ils voient tous Anne et bien qu'ils soient tous d'accord pour dire que c'est son identité à elle. C'est ainsi que " l'infini se produit dans la relation du même avec l'Autre"[12] comme disait Lévinas. Pourtant, afin de pouvoir quand même parler de l'Autre avec les Autres, il faudra qu'il soit " possible de ramener la pluralité à l'unité et donc de la comprendre dans son ensemble en tant que totalité "[13]. L'identité d'Anne devient alors cette unité dans la pluralité, l'unité faite de différences infinies. Cet infini du rapport entre l'identité et la différence peut aussi être vu dans l'insistance même de Crimp sur le prénom d'Anne. Elle est tantôt Anne, Annya, Annushka, Annie, Anna, Anny, ou Annie. Crimp joue beaucoup avec la phonétique et l'orthographe de son prénom, ce qui convient tout à fait à ce rapport de l'identité et de la différence, car chacun appelle et voit Anne différemment. Anne est plusieurs Anne, comme on l'a déjà dit. Aussi à ce propos, en avançant dans la pièce, on remarque que les mêmes mots reviennent dans les différents tableaux. Quelque chose qui est énoncé voire annoncé dans un des tableaux, va être repris, mot à mot, dans un nouveau contexte, qui soit éclaircira le premier, soit nous donnera une nouvelle interprétation (ou bien compréhension) du premier. Ainsi dans le tableau cinq et le tableau seize, on retrouve les mêmes phrases avec quelques mots de différence employés dans deux contextes différents : le premier étant une sorte de résumé de ce qu'on peut ressentir envers Anne en tant que l'Autre et le deuxième étant la description d'Anne comme une star du porno.

We need to feel
What we're seeing is real`
It isn't just acting
It's far more exacting
Than acting (A, 19 et 66)

On identifie alors les mots qui sont à la fois les mêmes mais différents puisque utilisés dans des contextes différents. En conséquence, ce qui frappe est une sorte de chevauchement d'histoires différentes pourtant similaires dans chaque tableau. Elles commencent à s'entremêler et on assiste à une double improvisation. Comme si, indépendamment de personnages, à l'intérieur de chaque histoire, les dix-sept tableaux histoires se mettaient à improviser Anne eux aussi. L'entrelacement des mêmes mots, des mêmes détails dans des contextes différents, nous semble être un fil conducteur qui mène vers Anne, un tableau pouvant expliquer l'autre, bien que finalement " we can't be sure ". On retrouve en particulier cette situation dans les tableaux un, deux, huit, treize et dix-sept.

Dans le tableau numéro dix-sept, une femme est trompée par son mari, qui est peut-être à Prague, à Paris, à Vienne, elle ne sait pas très bien. Et ce sont précisément ces trois mots qu'on retrouve dans le tableau numéro un et deux. Dans le premier tableau quelqu'un appelle de "Vienna. [...] No, sorry, [...]from Prague.[...] It's Prague. [...]I'm pretty sure it's Prague. Anyway, [...] " (A, 1) et laisse un message sur le répondeur d'Anne : il veut s'excuser puisqu'il vient de réaliser qu'il l'a blessée et veut s'en excuser. Ensuite dans le tableau suivant, un couple est en train de faire l'amour dans l'appartement de l'homme, appartement vraisemblablement situé dans

> "one of the great Parisian boulevards " (A,6) mais qui donne sur " a panorama of the entire city [...] The skylights and the quaint chimneys. And beyond the TV aerials are monuments of culture: The Duomo of Florence and the arch at la Défense, Nelson's Column and the Brandenburg Gate / to name but four " (A, 5).

Dans le dernier tableau, numéro dix-sept, la femme abandonnée par son mari se demande :

> Where is he now?
> Paris? Prague? / Vienna? Berlin?
> Paris ? Prague ? Fucking ? Fucking is he someone half her age in a city of Renaissance palaces and baroque / domes? (A, 75)

Elle a le même cendrier que la femme du tableau numéro huit. Il est d'ailleurs identiquement décrit dans les deux tableaux. C'est le genre de cendrier monté sur un long pied, comme ceux qu'on peut trouver " in the lobby of a cheap hotel, the kind of hotel you visit for a few hours on a weekday afternoon in a strange city with

a man you've / only just met. With a man you'll never see again " (A, 36 et 77). Dans le tableau numéro treize on retrouve Anne, " she is nineteen " (A,58), avec un certain Karl qui a " a thick beard, a family and a list of one hundred words " (A, 58) et qui lui dit "Anna, I love you " à quoi elle répond " But Karl, you are married " (A,58). Ainsi, Anne est-elle une femme trompée, une femme qui trompe ou une femme pour qui on trompe? Nous ne sommes pas sûrs, même si " we are tempted to think – aren't we- that perhaps [...] " (A, 27) qu'Anne peut être Tout cela à la fois. Pourtant :

> We can't be sure.
> Well, of course we can't be sure. But from we know of her, from what we see of her, it's not / impossible.[...]
> Why not? Why can't we be sure? Why can't we say once and for all [...]
> (A, 28)

Qui est Anne ? Pourquoi ne peut-on réellement connaître Anne pour de bon ? Peut être parce que si on faisait le point une question persisterait toujours : "qu'est-ce qui prouve que ma preuve est vraie "[14] ? Ou encore, peut être parcequ'Anne elle-même

> [...] she'd find the whole concept of 'making a point' ludicrously out moded. If any point is being made at all it's surely the point that the point that's being made is not the point and never has in fact been the point. It's surely the point that a search for a point is pointless and that the whole point of the exercise – i.e. these attempts on her own life – points to that. (A, 46)

Néanmoins, nous avons le droit de nous demander : "Where are the boundaries? What is acceptable? " (A, 46). Anne, peut-elle être Tout? Son identité, peut-elle tout accepter ? Peut-elle être toutes ces femmes à la fois ? Qu'est-ce qui constitue l'identité d'Anne et en a-t-elle une ? Anne doit-elle être identifiée à elle-même ou à la compréhension voire l'interprétation qu'on fait d'elle ? Et comment savoir si elle est la bonne ? Les interprétations correctes d'Anne peuvent-elles être distinguées des mauvaises ? Et comment ? Peut-on alors considérer Anne comme la collection de toutes les interprétations que l'on fait d'elle ? Peut-elle tout supporter ? Y'a-t-il toujours une nouvelle Anne pour chaque interprétation (voire compréhension) qu'on fait d'elle ou une seule interprétation d'Anne ?

On remarque aussitôt qu'Anne suscite les mêmes questions qu'une œuvre d'art, à savoir les questions concernant le rapport entre l'identité et la différence. Qu'est-ce qui fait l'unité d'une œuvre si elle peut être Tout à la fois ? Si elle est, selon toute vraisemblance, Un(e) et unique, comment se fait-il qu'il n'existe pas une interprétation qui soit unique et adéquate à son propos ? Peut être parce que son identité est unique précisément par le fait qu'elle est différente à l'infini, qu'elle est multiple ? Peut-être est-ce exactement à cela que Kant pensait lorsqu'il écrivait cette phrase ambiguë et dérangeante : " la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue dans cet objet sans représentation d'une fin"[15]. L'identité devient alors une " finalité sans fin ", une impossibilité de "finir " l'Un, l'Autre, de le connaître, de l'identifier et de le représenter puisqu'il nous échappe toujours. Ainsi, que nous reste-t-il à faire ? Rien d'autre si ce n'est comprendre l'Autre dans son ensemble en tant que totalité, en tant que l'Un. Tout comme Crimp a essayé de faire avec Anne.

C'est ainsi qu'Anne apparaît comme un écho néoplatonicien et devient l'Un qui est fait de Tout, ou bien pour reprendre les mots d'Habermas : " l'unité de la raison au sein de la pluralité de ses voix "[16]. Représenter Anne (l'Autre), c'est représenter la pluralité dans l'unité ou bien l'unité dans la pluralité et c'est ce que Martin Crimp a tenté et a réussi à montrer dans cette pièce (qui nous rappelle d'ailleurs une tentative similaire de Kurosawa dans son film Roshomon) tout en soulevant des questions métaphysiques, métathéâtrales, métalinguistiques et épistémologiques.

Notes :

1- Goodman, Nelson, Langages de l'art (Paris : Klinksieck, 1995), p.59.
2- Gadamer, Hans-Georg. Vérité et méthode (Paris : Seuil, 1967), p.136.
3- Crimp, Martin. Attempts on her Life (London: Faber and Faber Limited, 1997), p. 25.
4- Je me réfère surtout au chapitre VII de l'ouvrage d' Habermas, Jürgen. La pensée post-métaphysique : Essais philosophiques (Paris : Armand Colin, 1993), p.155.
5- Habermas, Jürgen. La pensée postmétaphysique : Essais philosophiques (Paris : Armand Colin, 1993), p.192.
6- Habermas, Jürgen, Idem.,p .159.
7- Platon, Parmenide (Paris : GF-Flammarion), p.241.
8- Platon, Ibid., p.247.
9- Platon, Ibid., p.242.

10- Platon, Ibid., p.246.
11- Gadamer, Hans-Georg, L'art de comprendre. Ecrits II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine (Paris : Editions Aubier, " L'homme et le langage ", 1991), p. 58.
12- Lévinas, Emmanuel, Totalité et Infini (Paris : LGF - Le Livre de Poche, 1990), p.11.
13- Habermas, Jürgen, Idem., p.156.
14- Lyotard, Jean-François, La condition postmoderne (Paris : Les Editions de Minuit, 1979), p. 44.
15- Kant Emmanuel, Critique de la faculté de juger (Paris : Editions Gallimard, 1985), p.171.
16- Habermas, Jürgen, Ibid., p.153.

De *Knives in Hens* (David Harrower) à *Bogeyman* (Daniel Keene), Intertextualités et interspectacularités.

Jean-Pierre SIMARD, Université Jean Monnet, Saint-Etienne.

Chez les dramaturges anglo-saxons, le reflet poétique d'une communauté et de son discours nous oblige à en repérer les véhicules sensibles, à observer l'adéquation des formes esthétiques au récit. Une lecture du texte littéraire (théâtral ici à plus forte raison, eu égard à la pluralité des véhicules narratifs et des modes d'expression spectaculaire) pose ce dernier comme le lieu ou se manifeste le plus subtilement, mais le plus incontestablement la désarticulation, la désubjectivation complexe du sujet écrivant au bénéfice du/des sujet(s) écrit(s). L'étude de tout texte théâtral socialisé, objet littéraire initial, invite à en débusquer les contradictions, les intertextualités conscientes ou héritées, pour en identifier les sous-textes plus ou moins masqués. Je voudrais tour à tour, brièvement d'abord, réexaminer l'essence universelle, enracinée dans la mémoire symbolique et culturelle écossaise, de la pièce de David Harrower *Knives in Hens*, puis, comme pour justifier cette affirmation, prêter attention aux processus de réécriture engagés, avec *Bogeyman*, par Daniel Keene, dramaturge australien.

Située en apparence dans un passé flou, la pièce de D. Harrower met en relation, dans une communauté villageoise fruste, une jeune paysanne en quête de connaissance et le meunier craint, rejeté, par la communauté. La pièce est ainsi présenté dans l'édition française :

> L'histoire que raconte Harrower se déroule dans la campagne écossaise, dans un milieu rural où règnent, semble-t-il, les us et coutumes d'un autre temps. Une jeune femme vit auprès d'un mari dur et terrien. En face d'eux, le meunier. Un triangle qui se détache du reste du village. Ne sachant ni lire ni écrire la jeune femme cherche à mettre en mots le monde qui l'entoure. Harrower retrace cet acte, l'acquis du langage, cette fonction d'expression de la pensée et de la communication entre les hommes. Ce qui est vrai est cru : l'adultère et le crime seront commis, liés l'un à l'autre et seules la parole et l'écriture seront capables d'en prendre conscience.[1]

En fondant la mise en situation des trois personnages principaux sur la

mémoire populaire, Harrower procède à une réécriture des topoï et des schèmes narratifs des récits d'adultère qu'il inscrit poétiquement dans la tradition historique et sociale des pièces de la ruralité[2]. Ces dernières opposent les contradictions d'une Ecosse des racines, mêlant archaïsme et richesse culturelle, à la modernité d'une urbanité fracturée. Une lecture poétique critique de ces deux champs thématiques permet notamment ici une remise en cause des traditions et croyances animistes primitives centrées autour de la primauté du masculin qui prend appui sur la religion, laquelle tolère d'ailleurs ces dérives populaires qui confortent son autorité. En les questionnant, D. Harrower s'inscrit dans une tradition qui va de John McGrath, avec la résistance caustique des femmes, par exemple dans l'île de Skye, qui innerve *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*[3] et nombre de ses pièces ultérieures, à *Shetland Saga* de Sue Glover[4]. Cette pièce narre l'histoire d'amour sans lendemain entre un marin bulgare et la jeune réceptionniste d'un hôtel sur le quai d'un petit port des îles Shetland où le navire est retenu par la crise des armements. Sa thématique rejoint partiellement le récit de D. Harrower, puisque cette idylle interculturelle rencontre l'hostilité d'une partie des habitants, méfiants envers l'étranger. L'atmosphère élégiaque et lourde de mystérieuses menaces s'inscrit pleinement dans l'héritage de *Knives in Hens* selon des schèmes narratifs voisins autour des même topoï ancrés dans la culture populaire écossaise rurale ailleurs, insulaire, ici. Mais, certes, Harrower lui-même n'avait-il pas puisé une partie de son inspiration dans *Bondagers*[5], qui, toujours sous la plume de S. Glover, rejoint *The Cheviot* parmi les pierres angulaires du récit historique rebelle de la ruralité écossaise ? Pièce sur le servage des femmes dans les Scottish Borders vers 1860, elle prête une musicalité à la cadence verbale de la ruralité archaïque que l'éveil des consciences associe à la modernité. On pourrait également inclure maintes pièces dans cette effervescence esthétique et thématique. Elle trace un intertexte collectif remarquable dans l'architecture d'un pan essentiel de l'originalité du théâtre écossais. Citons notamment les pièces de Rona Munro, et en particulier *Maiden Stone*[6], ou, plus récemment, la quatrième pièce de D. Harrower *Dark Earth* [7]. Autour de la rencontre de deux couples, lourde de sous-entendus nourris des mêmes implicites culturels, elle confronte l'urbanité contemporaine, source de ruptures affectives latentes, apparemment incongrue ou iconoclaste dans la campagne écossaise, à la bienveillance suspecte, lourde de superstition meurtrière et à l'archaïsme rural. Néanmoins, le jeune couple de Glasgow, en

quête d'un savoir mythique réconciliateur, est en pèlerinage sur les traces des civilisations primitives. Clairement cependant, la pièce antérieure qui nous intéresse ici s'inscrit comme la troisième borne de ce champ mythique revisité par les dramaturges écossais.

Soupçonné du meurtre de son épouse, le meunier est gratifié de pouvoirs surnaturels. L'auteur s'appuie clairement sur des croyances, certes locales, mais également universelles. Selon Claude Régy, " la paysannerie, avant que ne triomphe le rationalisme, a une conception magique, animiste, du monde ". L'irrationnel populaire s'évade résolument de la représentation historique réaliste et poétise, dans la pièce, cette crainte archétypale du meunier :

> Jeune femme : Faut que j'aille au moulin ?
> William : Je reste avec elle.
> Jeune femme : Veux que j'aille là-bas ? /.../
> Jeune femme : Ils disent c'est lui qui a tué sa femme et l'enfant qu'elle faisait naître. Et il y a les hommes et les femmes disparus qui sont chats et chèvres et singes maintenant. Vont de marché en marché, dorment ensemble et chantent pour manger.
> William : Il sait que tu m'as. Sait ce que je ferais.
> Jeune femme : Depuis que je suis petite ils parlent sur le meunier.
> William : Tout ce que tu as besoin est haine pour lui. Est ce qu'il attend. Chaque os de ton corps. Haine. Est une coutume du village.[8]

Grâce à la mémoire collective, Harrower justifie tant le ressort dramatique que la crise principale de sa pièce, au cours de laquelle le village en fête roule la nouvelle meule à destination. À l'issue des libations, Pony William et son épouse Young Woman, passent la nuit au moulin, rompant avec les craintes des villageois. L'alcool libérant la parole, l'échange est mené à son terme cruel : l'adultère est consommé et le paysan assassiné, écrasé par l'ancienne meule derrière l'appentis. C. Régy[9] souligne l'importance du ressort historique lorsque, à l'occasion de l'adaptation française au théâtre des Amandiers de Nanterre, il fait référence à l'ouvrage de T.C. Smout *A History of the Scottish People*[10] :

> Après la récolte, la plupart des paysans des Lowlands devaient apporter leur grain au moulin hydraulique désigné par le propriétaire foncier, et payer une forte redevance, pour qu'il soit transformé en farine. Dans toute l'Écosse, les paysans récalcitrants tentaient d'échapper à cette obligation et fournissaient l'essentiel de

> leur travail aux cours de justice baronnales. Le meunier devint une figure importante et détestée de la communauté, de même que semble-t-il dans toute l'Europe. De plus, le moulin devait être entretenu par le travail des paysans, /.../ et ils devaient encore porter la nouvelle meule de la carrière la plus proche au moulin, lorsque l'ancienne était abîmée.

Évoquant pareille crainte du meunier en Allemagne, le metteur en scène justifie l'universalité de la pièce, source de son succès international. Le succès des représentations en France et en Allemagne notamment, son imitation pour l'Australie, et de nouveau la France, confirment ainsi le propos de Dan Rebellato sur la délocalisation d'un théâtre rebelle. Ainsi, sur un fond d'authenticité qui en appelle à sa propre culture, le spectateur peut être mystifié par le caractère immuable des superstitions représentées qui se nourrissent des mythologies locales, perpétuées par un village frustre qui pervertit sa croyance naïve en Dieu en un rite animiste. La structure archaïque et métaphorique de la langue renvoie le spectateur libéré de telles superstitions vers un temps du récit antérieur incertain. Avec sa soif de connaissance, pourtant, 'Young Woman', de moins en moins soumise et aveugle, va déclencher la catastrophe. Très courte, la scène deux présente son émerveillement devant la nature mystérieuse. Elle ne peut, malgré ses tentatives répétées, caractériser le ciel. Elle croit approcher Dieu. Ses silences, ses hésitations, préludent à son questionnement poétique pour nommer les choses dans des monologues saisissants de beauté, alors que sur la route, fébrile, elle doit rejoindre au champ son époux. Sa curiosité va favoriser son émancipation, soulignant à quel point l'ignorance et son corollaire, la soumission aveugle à la religion, accompagnent l'autorité obscurantiste de l'homme-époux sur la femme-épouse. La courte scène douze, autre monologue de Young Woman, confirme l'ambiguïté poétique filée par la métaphore du jour opposé à la nuit, représentation du désir de savoir. Les éléments naturels, symboles animistes de son questionnement antérieur, trouvent une cohérence rationnelle dans l'asservissement à l'homme d'une nature triomphante:

> *Campagne. Avant l'aube.*
> Jeune femme : Quand le soleil reviendra le vent chaud soufflera sur mon visage. Quand je regarderai là-haut je verrai le soleil briller clair sur le ciel. Les nuages seront... blancs. Les moissons... les fortes moissons grandiront dans le bon champ. L'oiseau chantera sur le grand arbre. Le grand arbre se... dressera et le vent chaud secouera les feuilles. Le lapin courra dans le bon champ où grandis-

sent les fortes moissons. Nouveau jour commencera et finira la nuit. Nuit sera partie. (K in H, p.45, texte original, p. 24.)

A la fin, le meunier peut quitter ce lieu. Young Woman le remplace dans l'imaginaire populaire. Femme, seule et veuve, elle hériterait des mêmes pouvoirs surnaturels parce que, sans homme, elle assume les travaux de la ferme et a gagné la confiance des chevaux. Juste avant sa mort, après les libations au moulin, Pony William avait, dans un long monologue, marqué son émerveillement devant le féminin. La femme est terre, champ, <<un pays nouveau>>. Représentation animiste, elle est aussi la sublime création de Dieu. Religion et sexe se mêlent dans un fondu provocateur. William ne rachète-t-il pas alors sa propre trahison en donnant son épouse en offrande au meunier ?

William : Ca, c'est pas Dieu, là ? Toi, regarde. Ca l'est pas ? Tu as été sans...trop longtemps. Toi regarde ça. Toi rappelle-toi.
Gilbert : c'est ta femme.
William : Suis laboureur, meunier. La terre faiblit si tu la tournes sans cesse. Tu dois la reposer. Toujours te mettre à d'autres champs – Davantage de Dieu.
(K in H, p.60. Texte original, p.34.)

La parabole religieuse devient sexuellement transparente tout en s'inscrivant dans les symboliques universelles. Dieu justifierait l'adultère ! Par cette offrande, William ne favorise-t-il pas paradoxalement l'émancipation de la femme ? Son insistance à envoyer Young Woman au moulin s'appuyait certes sur les peurs objectives des villageois : il faut surveiller le grain et la farine pour ne pas être lésés. Cette mission lui permet, au chevet de la jument gravide, de tromper son épouse avec une autre villageoise. L'auteur entretient méticuleusement la confusion entre femme et jument dans les propos qu'il prête à William, comme dans la perception sonore qu'en a Young Woman, au petit matin, derrière la porte de l'écurie. Seul le meunier, lucide, peut dénoncer l'imposture.

Si la femme, objet, champ, est dans les récits populaires un bien précieux de source divine, l'homme, néanmoins en dispose à son gré. Son époux décédé et le meunier parti, c'est elle désormais la pythie. Pour D. Harrower : <<Est-elle de ceux qu'on lapide ? Est-elle folle, sale, muette ?>> Le meunier lui a laissé son stylo[11]. L'oracle aussi disait la vérité par énigme. " Si toute magie peut avoir des causes naturelles, alors c'est que le naturel aussi est magique. Un homme primitif est là dans l'homme hyper-civilisé que nous sommes ", ajoute Claude Régy.

L'apparente naïveté des croyances et des discours des personnages de la fiction théâtrale se nourrissent de l'art d'écrire de l'auteur qui prolonge la mystification du spectateur. En déconstruisant son discours social pour focaliser sur la perception poétique du réel exprimée par ses personnages, il se joue pareillement de la phrase. La radicalité de son projet poétique s'appuie essentiel-lement sur une fracture du rythme élocutoire, car l'écriture de l'auteur est aussi clairement tendue vers sa représentation spectaculaire que celle de D. Keene qui l'imite. Les noms composés proposent des images pour désigner les événements ou les personnages. L'animisme primitif de ces derniers et leur ignorance leur ôtent une parcelle de consistance psychologique. Ils deviennent des stéréotypes dont la désignation évoque fort à propos le glissement, à la fin du Moyen-ge d'un théâtre sacré au païen. L'écriture même renforce ce mystère. Les phrases nominalisées et les élisions suppriment des pronoms sujets, neutres souvent, ou les auxiliaires, abrégés ailleurs. Les phrases commençant ainsi par une apostrophe acquièrent une énergie syncopée centrée sur l'agir verbal. Le même traitement néglige et rythme les coordinations ou l'essentiel des négations, ainsi que nombre de déterminants. A l'inverse, lorsque Young Woman évoque poétiquement les rythmes naturels, sa phrase souple et déliée, non fragmentée accompagne son émerveillement. Tronquant le dialogue, l'auteur coupe les tentatives de raisonnement par la ponctuation et impose un régime de phrases courtes aux personnages. Deux mots outils à la récurrence forte, " now " et " more " sont décalés de leur usage traditionnel. L'usage phatique ou explétif du premier est fidèle aux parlers régionaux populaires, notamment ruraux. Naît parallèlement une musicalité, qu'accompagnent les indications de pauses, de silences, d'ailleurs amplifiées par le traitement qu'inflige l'auteur à " something ". " Some " " thing " est proposé en deux mots, laissant au personnage, donc au comédien le temps de suspendre son propos, de laisser sourdre, dans une subtile hésitation, son ignorance ou sa soif de connaissance. Si cette structure phonique semble dessiner une forme d'oralisation régionale malhabile du peuple qui renvoie immanquablement à l'historicité, elle souligne sous les questionnements anodins, et l'apparente vacuité des propos, un sous-texte. Ce procédé renvoie à Pinter ou Beckett et magnifie ainsi les interrogations éthiques que les citations du texte laissent ici percevoir. La focalisation imposée au public autour d'un nombre restreint de personnages ainsi stylisés n'est-t-elle pas un autre signe inter spectaculaire, au même titre que cette langue épurée, qui perpétue le théâtre dit

de l'absurde, quand il nous interpelle clairement sur les significations de l'être?

Un appareil allitératif accompagne ces sonorités, cette hésitation, cette difficulté d'expression. L'objectif ne consiste-il pas à embarquer le spectateur dans un plaisir propre à surmonter l'étrange impression qu'une telle écriture ne manque pas paradoxalement de créer ? D. Harrower cisèle son œuvre en se jouant habilement des émotions de ses personnages. L'interprétation des choses et des événements balbutie pas à pas sous le regard du spectateur. Le premier temps, celui de l'ignorance est jubilatoire pour l'auteur, car prémonitoire de la clarification à venir qui éclairera ses personnages à l'approche du dénouement. Cet écart des significations construit la symbolique du discours. Après avoir compris la duplicité de son époux et des villageois, Young Woman, réfugiée une première fois chez le meunier, peut, la nuit, longuement écrire ses doutes, ses questionnements sur la jalousie et l'amour. À son retour, pour expliquer son absence à son époux, elle s'appuie sur la métaphorisation du désir ambigu que symbolise le champ. Pour le spectateur, les indices du désir double, pour son époux et pour le meunier sont multipliés dans les images de fertilité et de prière.

Ainsi en proposant au regard du spectateur, sur un plateau quasi nu, comme la rareté et la sobriété du texte secondaire le préconisent avec fermeté, des personnages stylisés, réduits au nombre symbolique de trois, l'écriture minimaliste et la construction dramatique nous interdisent de considérer ces personnages comme des êtres autonomes figés dans la synchronie de leur écriture. Leur dessin complexe est porteur fictionnel d'une fragmentation du réel. Celle-ci a pour signe spectaculaire une surabondance du signifiant. Elle permet à chaque spectateur, sollicité par l'ensemble des canaux perceptifs, d'être impliqué dans un parcours émotif et analytique collectif. Il peut alors s'approprier le discours social sous-textuel de l'auteur dont la disparition élocutoire, déléguée aux personnages et à la spectacularité qu'il a imaginés lui permet d'opérer son propre décentrement. La quête de la connaissance et du langage, étayée par le champ métaphorique des éléments naturels : terre, vent, feuilles des arbres ou flaques d'eau, en est le miroir apparent.

Ces caractéristiques du discours de la représentation définissent également le théâtre de Daniel Keene[12], notamment avec cette réécriture de la pièce de D. Harrower. Daniel Keene a, comme nous l'a indiqué Séverine Magois,

traductrice et agent de l'auteur en France, découvert ce texte lors d'une représentation à Paris grâce à la médiation spectaculaire complexe en France du metteur en scène Claude Régy et de ses partenaires passeurs de texte(s) (scénographe, éclairagiste, sonorisateur). Cette entremise me semble essentielle dans la genèse du texte second, mais il convient, certes, d'y associer aussi les comédiens. C'est leur lecture intime, leur interprétation, leur part de création vivante qui a permis la réception sonore des rythmes de la langue élidée, de l'élocution, des émotions du texte -celui, en langue française, du traducteur Jérôme Hankins, qui a ainsi favorisé la rencontre éthique et esthétique entre deux dramaturges. Cette médiation riche de sa multiplicité et de son bagage esthétique minimaliste, en France, a ainsi brutalement nourri l'imaginaire de D. Keene, spectateur privilégié, pour l'inciter à favoriser l'universalité du texte et à contacter D. Harrower pour découvrir le texte source avant de le réinterpréter au gré de sa propre sensibilité. Les deux dramaturges partagent en effet la même langue, dans des nuances régionales certes diverses, et les mêmes codes symboliques. Leur priorité pour un théâtre qui stylise les drames de l'exclusion populaire les rapproche, même s'ils sont inscrits dans deux univers culturels aux antipodes apparentes, quoique nées d'une même diaspora, l'Ecosse source et l'Australie urbaine. Au-delà de la médiation d'une forme spectaculaire précise et datée, leur proximité se nourrit à mes yeux d'un héritage inter spectaculaire et interculturel commun plus vaste : celui du théâtre anglo-saxon dont nos travaux au RADAC explorent année après année la spécificité, la relation au spectateur. Nul doute qu'outre des éléments évidents propres à la personnalité des deux auteurs, le renfort de cette médiation complexe a multiplié les connivences perceptibles par le spectateur de *Bogeyman*.

Une véritable réécriture est une réinvention. Mais elle tisse d'abord, avec un fil langagier et spectaculaire délicat, une inter spectacularité multiforme avec le texte source qui mérite d'être examinée. Ces deux pièces courtes partagent un nombre restreint de personnages. Les deux spectacles agrégent le regard du public sur un espace épuré favorisé par l'exigence de lieux symboliques : le champ, le foyer, dans les deux pièces, le puits dans *Bogeyman*, écho, me semble-t-il, au moulin de *Knives in Hens* : deux lieux de rencontre essentiels pour une communauté. Exigés dans des didascalies sobres, courtes et prégnantes, ces lieux servent d'écrin aux mêmes thèmes, topoï populaires de source mythique dont l'universalité au sein des cultures occidentales est enracinée dans un par-

ticularisme qui favorise conjointement distanciation et identification du spectateur en tous lieux. Ce dernier, aujourd'hui urbanisé, aime volontiers raviver le souvenir de ses racines rurales. Les deux auteurs provoquent ainsi aisément, par la médiation de leurs personnages, une semblable quête du sens de l'existence dans le public autour des mêmes archétypes fondateurs : ruralité, Dieu et la terre, animisme, idolâtrie. A l'inverse, le désir des deux personnages féminins de surmonter l'ignorance qui les fragilise renvoie à la modernité. Perceptible immédiatement à la représentation, la spectacularité poétique du langage tronqué s'appuie dans les deux pièces sur les mêmes choix, auxquels D. Keene ajoute l'absence de ponctuation qui délègue partiellement au comédien la construction des rythmes, le choix des césures, la mise en valeur des émotions, néanmoins ponctuées par les pauses qu'il fige. Un telle écriture contribue à dépersonnaliser et mythifier les personnages et à les renvoyer également du côté de chez Pinter ou Beckett.

Le spectacle rend visible et audible l'imitation : on rencontre les mêmes schèmes narratifs, des élisions voisines. La dispute reproduit le schème central du mari-paysan maître du destin social de la famille qu'il articule avec les animaux et la terre objets prioritaires de ses attentions, un destin auquel s'oppose son épouse en quête de vérité et de liberté, qui articule la pièce de D. Harrower :

Scène 4 extérieur chaumière, très tôt le matin. Jeune femme appelle, marche vers l'écurie.

Jeune femme : William ? William ?

William : Shh. Shh. Là. Tout va bien. Calme

Jeune femme : William, William sera-t-il ici ? William, William, il sera là ? (*Entre*) William !

William : FERME TA GUEULE FEMME OU AU NOM DE DIEU JE TE LA FERMERAI !!!! Femme ?... Est ce que j'ai dit le jour qu'on s'est mariés! Tu viens pas dans l'écurie sans me demander. Affole les chevaux. Ils savent pas ce que c'est. les effraie.

Jeune Femme : Pardon William et quand je pourrai ?

William : Je parle pas pour les chevaux. Peut-être un autre été. Faut qu'ils se fient à ton odeur. Et à ta voix. Chacun d'eux. /.../

Jeune Femme : Le lit était vide et froid

William : J'étais dehors la plupart de la nuit. /.../ Approche pas. Cette jument, elle est mal.

Jeune Femme : Elle meurt ?

William : Non. Elle a un petit en elle. /.../Est sa première fois, femme.
Jeune Femme : Toi sois aussi vif quand je porte notre premier. /.../ Avec les chevaux tu veux être, pas avec moi. Vis dans cette écurie.
(Scène 4, Hankins p. 21-23, K in H, p.7).

Le triangle archétypal est décalé : au conflit adultérin, D. Keene préfère l'affron-tement du couple autour du désir d'enfant, promesse de continuité de l'espèce qui est sous-jacent dans l'affrontement évoqué ici chez Harrower. La première scène de *Bogeyman* évoque l'enfant-femme mort-née. Ce décalage module le thème de la naissance anticipée par le désir de la femme soumise au consentement du maître, un désir et une domination manifestés tant dans le discours que par un acte sexuel narré ou espionné chez Harrower, représenté directement en scène chez Keene lors du viol. Les deux dramaturgies s'inscrivent clairement dans la provocation chère au théâtre In-Yer-Face. Aux pulsions et à l'animalité de l'homme, les deux auteurs opposent le combat de la femme-amazone pour la pureté et l'émancipation qui renvoie aux archétypes mythiques. Dans les deux cas, cette présentation est tempérée par le poétique, l'élision et le symbolisme de la femme champ, de la terre et de la semence. La terre où, ici, on ensevelit l'enfant femelle mort-née (comme une négation symbolique de la femme d'abord, qui justifierait le meurtre du tyran) renvoie à la première scène de *Knives in Hens*. Mais ce thème, devenu central chez Keene, est décalé chez Harrower : l'adultère fantastique entre William et sa maîtresse/jument donne naissance à la croyance populaire de la réincarnation du paysan en Pony-William, le poulain auquel se consacre Young Woman nimbée du pouvoir de parler aux chevaux. N'est-il pas la représentation mythologique, auissi, de l'enfant-homme qu'elle n'aura pas eu avec son époux sacrifié? Il renvoie ainsi le spectateur aux mythes fondateurs de l'occident avec Thésée et Pégase ou les récits de centaures. Ensuite, dans les deux pièces, l'agriculteur fruste, violent, dominateur voit une épouse soumise s'interroger, oser contester l'immuable pour prendre le pouvoir et se libérer en tuant le tyran. Justifié par le viol, vengé par l'émasculation, le meurtre est perpétré en scène dans *Bogeyman*. Motivé par l'adultère, il est narré comme un acte de rébellion chez Harrower. Dans l'une et l'autre pièce, il libère l'épouse-femme de la violence symbolique comme physique à laquelle elle a été soumise avec insistance dans la construction spectaculaire des deux récits, et lui permet dans une violence quasi orgasme, de survivre, émancipée. Toutefois, en reléguant le meunier au

rang des représentations fantasmatiques populaires évoquées par le couple, D. Keene en préserve la représentation topique universelle qui souligne pareillement la cristallisation des haines.

Au-delà de ces échos thématiques et de ces caractéristiques linguistiques similaires, la pièce de D. Keene cite directement sa source à l'envi, dans de véritables réécritures intertextuelles qui constituent un hommage au dramaturge source. Ces fréquents fragments de la pièce d'origine confortent également son propre discours en faveur de l'émancipation des victimes[13]. Ainsi cet extrait, au début de la scène deux :

> *Pause*
> I'll kiss your cock
> I'll not let you
> You can't help it
> I've got my own mind
> Your mind's not your cock
> Cock's mine
> It's mine too
> Then it's worthless
> How is it?
> I chose you. I could have chosen another I still could I choose you again every day that's what's between us nothin's certain[14].

renvoie clairement à une semblable domination masculine à la fin de la scène trois de *Knives in Hens* :

> Youg Woman : Glad's us got married. If I hadn't married you I'd have married someone else but it wouldn't be the same. Said that soon's I seen you .
> William : Pour me some milk.
> Y.W. : Like kissing your cock
> W. : Here. Eat. (K in H, p.6)

L'écho des répliques mime le même discours sur le fantasme, partagé par le couple, du sexe masculin indissociable de son pouvoir dominateur. Mais l'épouse semble plus déterminée à s'affranchir d'un tel pouvoir chez Keene, qui, en ne nommant pas ses personnages accroît encore leur représentativité symbolique universelle. Cet élan est, dans les deux cas, bientôt suivi par une évocation identique du champ et des feuilles mortes à la symbolique cohérente : la

femme, qui tente d'affirmer sa singularité, lui est associée à l'aide du même système sémantique, idéel ou métaphorique, dans la scène deux de *Bogeyman* :

> *Pause*
> Not a year since we married
> Know that
> Earth needs to lie fallow
> I'm not a field
> You should think like one
> A field's no brain
> Nor have you
> I have
> You think I have no brain or heart ?
> You're a strange one that's all I think
> No stranger than another man
> I seen you out on the field the way you look at it I heard you talk to the ground whispering things no one does that
> The field's mine.

Knives in Hens ouvre dès la scène un sur cette évocation, véritable comparaison plus que métaphore en l'occurrence. La distinction sémantique qui nourrit le conflit des deux personnages a pour enjeu la résistance, sous ses atours d'apparente ignorance, de Young Woman à une telle identification (facile à interpréter en termes de soumission inavouée) de l'épouse par l'époux-maître :

> Young Woman : I'm not a field. How'm I a field? What's a field? Flat. Wet. Black with rain. I'm no field.
> William : Never said that.
> Y.W. : Says I'm a field sitting here.
> W : Said you're like a field. Like a field.
> Nothing close, woman
> Y.W. : If I'm like a field must be a field. /.../
> W. : I know more than you.
> Y.W. : Know that.
> W. : You're like anything I want. I say you were like a field. /.../
> W. : 'S a good field. Good size. In all my years I've never seen it cheat or be stubborn or hold a grudge like others. Was made for a man, a horse and a plough. 'S flat and good 'til its end when it slopes but nothing that tires you...
> (K in H, p.1.)

La comparaison est ici inversée mais l'ode de William à sa femme chez le meunier en offrira un écho sibyllin dans la scène au moulin citée antérieure-ment. D. Harrower nous signifie néanmoins subrepticement d'emblée qu'au-delà de ses choix poétiques spectaculaires archaïsants inscrits dans l'histoire des récits terriens, l'enjeu est celui de l'émancipation de la femme. Dans les deux extraits, l'adoration animiste du paysan pour sa terre personnifiée renvoie à un érotisme que ne manque pas de relever son épouse qui y lit clairement le reflet sa propre réification.

Ce bref comparatif, qui mériterait un examen plus minutieux, et dont on trouvera maints exemples supplémentaires nous permet de conclure, au-delà de l'émancipation féminine, à la construction artistique d'une figure audacieuse du cycle de l'amour qui pervertit les codes et les schèmes ancestraux : Young Woman gère sa terre. Elle est aimée et comprise des chevaux, notamment peut-être de Pony William, l'enfant cheval, son mari réincarné, affranchie de son autorité, et, la pièce de D. Keene installe une image finale voisine. La jeune femme, travaille la terre, l'enfant désiré à ses côtés. Jeune centaure ou enfant-homme, l'héritier des amazones porte-t-il le double espoir d'une masculinité nouvelle et d'une société affranchie, contemporaines complexes ? C'est par le recours aux mêmes formes langagières, au semblable resserrement spectaculaire essentialiste richement poétique, suggérant un archaïsme trompeur, que les deux auteurs, ancrés dans leur territoire culturel respectif offrent à l'humanité entière ce regard subversif séduisant.

Notes :

1- Extrait du résumé introductif à l'édition française de la pièce : *Des couteaux dans les poules*, Paris, l'Arche éditeur, 1999, 70p. Citation p.3.

2- Il y a en effet deux grandes traditions récentes, depuis le nouvel essor théâtral à partir des années 1970, l'une autour d'une relecture de la ruralité inscrite dans la revendication pour l'autonomie, l'autre autour des avatars urbains de la modernité et de la marginalisation, tant de l'Ecosse en crise économique puis en émergence, que de ses populations périphériques, ouvriers, jeunesse, immigrés, ruraux déracinés etc.

3- créée par la compagnie 7:84 en 1973, cette fresque est devenue emblématique

depuis. Publiée en 1981, Londres, Methuen Playscripts.
4- Créée au Traverse Theatre, à Edimbourg, 28 juillet 2000, Londres, NHB, en association avec le Traverse, 2000.
5- Créée en mai 1991 dans le cadre du festival Mayfest, au Tramway de Glasgow, puis au Traverse Theatre à Edimbourg. Publiée dans *Made in Scotland, an anthology of New Scottish Plays,* éditées et introduites par Ian Brown et Mark Fisher, Londres, Methuen, 1995.
6- Créée à Londres, Hampstead Theatre, le 21 avril 1995, puis à Edimbourg, Londres, NHB, 1995 .
7- Créée au Traverse Theatre, Edimbourg, le 25 juillet 2003, Londres, Faber & Faber et Traverse Theatre, 2003.
8- Les citations du texte de Knives in Hens sont ici empruntées à l'édition française. Outre leur référence au propos de l'article, ces échos illustrent le rendu séduisant du traitement poétique particulier de la langue de l'auteur source que propose cette traduction pleinement actuelle. On se contentera d'ajouter la page du texte original, disponible en librairie. Ici : Des couteaux dans les poules, scène 4, p.23-4. Traduction de Jérôme Hankins, Paris, l'Arche, 1999. Texte original, p.8-9 : Harrower David, Knives in Hens, Londres, Methuen Drama, 1997.
9- Sur le même site www.theatre-contemporain.net/spectacles/couteaux/index.htm.
10- *A History of the Scottish People, 1560-1830*, Londres, Collins, 1969, puis, Fontana Press, 1989, 540p, édition révisée jusqu'en 1995. Pour la citation originale : chapter 5, "The Countryside, I-Settlement and Agriculture, 2-the farm", p.120,
11- J'ai interrogé cet anachronisme apparent dans une étude antérieure de la pièce : <<Irrationnel & étrange, outils poétiques de l'initiation dans *Knives in Hens* de D. Harrower>>, p.83-95, *Etudes écossaises, l'étrange, le surnaturel, le mystérieux,* n° 7, Pierre Morère, ed, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal Grenoble 3, 2001.
12- Confronter ce travail de ré-écriture à l'ensemble de l'œuvre de D. Keene ne constitue pas, faute d'espace, l'objet de la présente étude, mais on y lira sans peine les signes distinctifs de son écriture et de ses choix thématiques ou esthétiques privilégiant un regard attentif sur les exclus de l'Australie des villes. Cette pièce courte appartient bel et bien à son œuvre et illustre ainsi parfaitement cette pratique artistique de l'intertextualité et de l'imitation conçues au sens noble comme une véritable création inspirée par un auteur source auquel l'auteur second rend ainsi hommage en prolongeant son écriture.
13- Il semble désormais évident, pour mieux apprécier ce travail de réécriture créative, de citer les deux pièces dans leur langue source. Ainsi, d'ailleurs, l'exemplarité des deux langues soumises au lecteur invitera, ailleurs, à un regard sur ce qu'implique tout travail de traduction, une réflexion qui n'est pas l'objet de la présente étude.
Manuscrit personnel, confié par Séverine Magois. Publication originale et traduction française imminentes.

Colère[1] et engagement sur la scène anglaise du second XXe siècle

Nicole BOIREAU, Université Paul Verlaine-Metz

Un bilan du théâtre anglais du XXe siècle ne saurait faire l'économie de sa dimension sociale et politique. En effet, dans la seconde partie du XXe siècle, les auteurs dramatiques anglais s'engagent pleinement dans la Cité. Pour la clarté du débat, précisons qu'au sens large, le théâtre engagé défend des valeurs humanistes, de manière plus ou moins explicite et indépendamment de positions politiques. Au sens restreint, le théâtre engagé défend des idées, de manière plus ou moins explicite avec un degré variable de militantisme. D'une manière générale, le théâtre engagé dont il est question ici se situe entre ces deux pôles ; il donne à voir et à comprendre le monde tel qu'il est.

En Angleterre, les échos du monde résonnent fortement sur les planches. Sujet de préoccupation constante dans la presse anglaise, le théâtre est reconnu d'utilité publique et revêt la même importance que les événements internationaux. Pour l'anecdote, on rappellera qu'à la fin de l'année 1956 les journaux sérieux parlaient de l'incidence de l'affaire de Suez, et du rationnement en essence qui en découlait, sur la fréquentation des théâtres à Londres et dans les régions. L'engagement dans les grandes causes du monde contemporain, tels la lutte des classes, la dualité idéologique liée à la guerre froide, le combat libertaire pour le féminisme et les particularismes, la société à deux vitesses, la déréliction des exclus, s'est traduit par une dramaturgie souvent innovante, qui a toujours su transcender les limites de l'actualité.

1. Les racines de la colère

L'étiquette commode de la " colère " a prévalu et prévaut encore dans l'air du temps lorsque l'on parle de l'après-guerre, où l'on assiste à l'arrivée d'une génération d'hommes et de femmes ayant suivi un cursus universitaire grâce à la nouvelle législation scolaire de 1944. La reconstruction du pays, de même que le dynamisme lié à la montée d'une nouvelle génération, expliquent sans doute un changement majeur dans l'atmosphère théâtrale tout au long des années 50. En outre, des encouragements institutionnels visent à améliorer le statut de l'auteur dramatique. George Devine, directeur artistique du Royal

Court Theatre, permet à l'auteur d'assister librement (et gratuitement) à toutes les répétitions. L'Arts Council (organisme de subvention) lance un programme d'aide aux nouvelles pièces, si elles traitent de la réalité sociale britannique, de préférence sous un angle critique. En 1956, le journal *The Observer* reçoit 2000 manuscrits en réponse à un concours de pièces de théâtre portant sur des thèmes d'actualité. Un vent nouveau souffle sur les scènes. Des voix se font entendre avec force. Parmi eux, John Osborne, George Devine, Arnold Wesker, Joan Littlewood et Ted Willis, ces deux derniers déjà bien connus avant la Deuxième Guerre mondiale. Tous souhaitent que le théâtre stimule la réflexion et devienne une force mobilisatrice dans la société. Dans les nombreux manifestes publiés dans la presse, des métaphores guerrières assignent au théâtre une fonction de combat. Il doit être une arène, une arme, un champ de bataille. " Don't act, react, " clame Joan Littlewood[2] . Hommes politiques et historiens (Michael Foot, Roland Marx), ont vu en cette génération d'auteurs les dénonciateurs des inégalités. Loin de n'être qu'un reflet de la réalité sociale et politique, le théâtre du second XXe siècle pose des questions, construit une ou plusieurs visions du monde et préfigure, dans une révolution tranquille, les changements culturels de la fin du siècle.

La véhémence de John Osborne est entrée dans la légende (chacun se souvient de la célèbre lettre " I hate you England! "[3]). Le héros de *Look Back in Anger* (1956) crie son désespoir devant l'indifférence générale et la disparition des grandes et nobles causes. Jimmy a sans doute fait couler moins d'encre que le prince Hamlet, mais ses incertitudes, sa soif de vivre, sa passion du " mal être " et du verbe ont fait de lui un personnage emblématique. D'ailleurs, le public de théâtre de l'époque semble s'être reconnu dans cette colère, souvent considérée, sans doute à tort, comme le signe de l'engagement politique de John Osborne. Pourtant, les vociférations passionnées, et, somme toute, sympathiques de Jimmy Porter, furent vite reconnues par les critiques comme les signes d'une crise d'adolescence, d'une passion des mots, d'un intense désir de vivre, teintés parfois aussi de critique sociale.

Cette passion, plus que la colère, résume l'engagement des dramaturges. D'ailleurs, une étude statistique des vocables liés au théâtre des années 50 et 60, mettrait sans doute en évidence l'utilisation de mots clés tels que, " alive ", " vital ", comme le souligne Dan Rebellato à propos des écrits des années 50[4]. Dans la trilogie d'Arnold Wesker, la jeune Beatie de *Roots*, à la recherche de ses

racines, proclame, citant son ami Ronnie Kahn, que le socialisme est l'essence même de la vie[5]. Joan Litlewood et John Arden l'avait précédée, appelant à un théâtre chaleureux et puissamment populaire, théâtre qui change le regard du spectateur.

Le personnage de l'intellectuel issu d'un milieu est la figure de proue des pièces des années 50 et 60. Jimmy Porter pour Osborne et Ronnie Kahn dans la trilogie de Wesker en sont les plus illustres représentants. Ce personnage se trouve coupé de son milieu d'origine par sa formation universitaire. La méritocratie qui marque l'après-guerre est vécue dans la douleur par cet intellectuel, en proie à ses contradictions, à la scène comme à la ville. C'est pourquoi la question de la critique sociale au théâtre est plus complexe qu'il n'y paraît. Jimmy Porter et ses émules semblent refuser l'ascension sociale ; Jimmy Porter est un jeune homme instruit, cependant, en période de plein emploi il opte pour des activités marginales, peu lucratives. Est-il vraiment solidaire des humbles (omniprésents dans son discours) ? ou bien aspire-t-il à une situation libérale non contraignante ? le moteur de son engagement est-il véritablement la lutte des classes ? lui qui en parle tant.

La nouvelle législation scolaire a certes facilité la route qui mène au succès, mais elle a aussi élargi les divisions sociales. Les dramaturges anglais ont toujours choisi de mettre l'accent sur les fêlures et non sur les gains, ce qui donne lieu à des styles dramatiques différents, à classer en trois catégories. D'abord un théâtre de type réaliste, voire naturaliste avec Arnold Wesker, John Osborne, Bernard Kops, Shelagh Delaney, tous critiques de leur milieu d'origine, qu'ils décrivent avec chaleur, mais sans l'idéaliser. La satire du conformisme de la société d'abondance, deuxième catégorie, reste le genre dominant des années 60, avec *The Wrong side of the Park* (John Mortimer), *Semi-Detached* (Giles Cooper), qui montrent où il est de bon ton de vivre, ce qu'il est bien de faire pour appartenir au milieu des élus. Giles Cooper, John Mortimer, Peter Nichols, fustigent le conformisme petit-bourgeois dans le secteur subventionné comme dans le secteur privé. Edward Bond ouvre la voie à un théâtre décapant, troisième type de dramaturgie qui dominera les décennies suivantes. En 1965, Bond innove avec *Saved*, qui s'attire des démêlés avec la censure, et qui met en scène en 1965, de manière naturaliste et visionnaire, le désert spirituel des oubliés de la prospérité. L'individu y est comme asphyxié. La parole se fait rare, éparse, monosyllabique. Le monde se rétrécit. Le non-dit recouvre violence et

fureur.

2. Une vision décapante

Une deuxième vague de colère s'élève dans les années 80. La figure d'autorité du Premier ministre Margaret Thatcher est la cible de toutes les oppositions. Les auteurs s'expriment dans un théâtre de facture épique, étiqueté comme " politique ", où Brecht a laissé sa trace. David Edgar, Trevor Griffiths (avec *Comedians*), Howard Barker et David Hare première manière, Howard Brenton, Edward Bond en sont les plus grands noms. Dans *Wreckers* (1977) David Edgar examine les conflits du monde du travail sur fond de grève des dockers. La pièce contient des couplets chantés, mis en musique par 7:84. Le parti travailliste y est mis à l'index, comme non représentatif de ceux qui luttent sur le terrain. Les auteurs ont aussi une attirance marquée pour les fresques historiques, qui recréent les grands moments du siècle, la révolution soviétique étant particulièrement revisitée, notamment par Nigel Williams (*Line'Em*) et Robert Bolt (State of Revolution). La révolution se joue sur scène, dans le monde clos du théâtre.

La société à deux vitesses est fustigée dans un théâtre décapant, qui fait le procès du système en place et en même temps les grands jours du théâtre subventionné. *Brassneck*, de Howard Brenton (1973), est une fable satirique dont la cible est le capitalisme à travers l'histoire d'une famille. La pièce *Maydays* (1983) de David Edgar, retrace l'évolution d'un personnage masculin qui renie sa foi révolutionnaire, pour rejoindre, dans les années 80, un " think tank ", groupe de réflexion néo-libéral, dans le sillage de Margaret Thatcher. *Maydays* connut un grand retentissement dans la presse en 1983, car cette pièce voit la gauche anglaise, l'ancienne, celle des années 30, sous l'angle de l'échec. *Teendrams*, de David Edgar, *The Party* de Trevor Griffiths et *The Demonstration* de David Caute, sont critiques de l'activisme politique des années 68, et choisissent de mettre l'accent sur la confusion stérile entre fiction et révolution. D'ailleurs, dans le théâtre des années 80, l'intellectuel change de cap : après ses fantasmes de révolution, en proie au doute il se réfugie dans l'immobilisme.

Le théâtre décapant des années 80 et 90 fait aussi un constat plus général sur l'État de la nation. En veilleuse depuis les années 60, la satire politique au théâtre, une spécialité anglaise qui s'est toujours parfaitement accommodée de la censure, renaît dans les années 80, prenant le Premier ministre pour cible

dans *A Short Sharp Shock* de Howard Brenton et *Waiting for Dennis*. David Hare, auteur " politique " des années 70, s'attaque aussi aux turpitudes des milieux d'argent dans *Knuckle*, joué en 1974 sans grand succès dans un théâtre privé. La satire est le genre dominant du théâtre anglais, fantasmagorique ou réaliste ; elle contient tous les styles, cruelle, elle glisse dans la farce, elle provoque, elle bouscule, elle arrache le masque. Elle explore les mécanismes d'aliénation et montre comment se pervertissent les valeurs humaines. Dans *West* et *East*, Steven Berkoff fait un portrait cinglant, outrancier mais élégamment stylisé, des classes dirigeantes, de ceux dont les voyelles sont nasalisées. Avec Greek, un délire anarchisant propose le plus vieux tabou de l'humanité comme antidote au conformisme.
Dans les années 80 et 90, le théâtre se fait plus transgressif. L'engagement prend une tonalité nouvelle. La déréliction des laissés-pour-compte est un thème fréquent et la fonction de la colère, si colère il y a toujours, est moins politique que morale. Dans *Gotcha* de Barrie Keefe, un lycéen menace de mettre le feu au réservoir d'une motocyclette pour faire exploser l'école, mais la pièce s'achève sur une prise de conscience. Les jeunes des quartiers sensibles (inner cities) sont au centre d'un théâtre qui pratique l'électrochoc, en sollicitant moins la réflexion du spectateur que ses affects. Le spectateur est agressé par un théâtre violent (appelé In-yer-Face[6]), foisonnant, souvent plongé dans un enfer, comme le fait Jim Cartwright, certes avec tendresse, dans *Road*, et Gregory Motton, dans son théâtre visionnaire, décalé des repères du réel .

D'un expressionnisme grandiose, *Les pièces de Guerre* (1985) d'Edward Bond mettent en pleine lumière une ultime crise des valeurs. L'innommable y remonte des profondeurs. Pourtant, ces " bundles ", ces ballots, que les personnages traînent dans leur errance, savent s'humaniser, signe d'une vie possible. Dans *Le Crime du XXIe siècle*, le langage se délite, l'espace se fige. Le vide appelle le vide. Happé vers le néant, le théâtre aspire à montrer la voie : un nouveau monde surgira du chaos. Critique sociale et valeurs morales se télescopent. Le théâtre se dénude, il va au fond des choses, au bout de la pensée par la parole, " la parole douloureuse, agressive, celle qui a envie de tuer en crachant son venin sur les bourgeois, les femmes ou les copains[7]". Le théâtre de la catastrophe aussi nous jette face à nos ambivalences. Chez Howard Barker deuxième manière, dans les pièces de Pinter toutes périodes confondues, dans celles de Martin Crimp, dans *Far Away*[8] de Caryl Churchill (1999), à travers la pureté des lignes de Sarah

Kane, les cadres n'opèrent plus, les certitudes s'abolissent, une forte émotion nous étreint.

3. La dimension utopiste

Une grande liberté d'esprit marque le théâtre anglais[9]. Une aspiration utopique le traverse, mais qui dit utopie, dit en même temps son contraire, car la " politique-fiction " au théâtre est une spécialité anglaise. David Edgar et Howard Brenton construisent des mondes totalitaires et monstrueusement dystopiques ; en 1974, Howard Brenton, très provocateur, transforme la Grande-Bretagne en immense camp de concentration. Le conformisme idéologique quel qu'il soit est dénoncé par les auteurs considérés comme des dramaturges politiques. Dans *Destiny* (1976), David Edgar met le spectateur en garde contre un monde qui serait dominé par la haine raciale. La chute du mur de Berlin inspire à David Edgar et à Caryl Churchill un théâtre qui s'interroge sur l'avenir des pays d'Europe centrale et orientale. Ces auteurs suivent au plus près les métamorphoses du monde et les transposent dans des fables politiques, plus spéculatives que polémiques ou didactiques. Durant toute la période, la force de conviction des dramaturges est mise au service d'un déverrouillage des systèmes. C'est d'abord le socialisme à visage humain dont rêvent les personnages de la trilogie d'Arnold Wesker. Dans les années 80, l'engagement va moins vers la politique politicienne que vers la refonte de l'identité personnelle, liée aux particularismes, sexuels et culturels. Une quête identitaire sexuelle et ou ethnique remplace peu à peu au théâtre la vision politique d'inspiration marxiste qui dominait la pensée des années 60 et 70. Des aspirations multiples s'expriment à travers une recherche esthétique, transgressive et multiforme. Une idéologie soft remplace la lutte des classes. Les auteurs anglais sapent l'artificialité des conventions dans des comédies de moeurs sans gêne et sans tabou. Cette quête libertaire s'affranchit des conventions. Avec Joe Orton (dans les années 60), dans *What the Butler Saw* (1967), et, après lui, avec Mark Ravenhill dans *Handbag* (2000), avec Nigel Charnock performeur christique écorché vif (*The Second Coming*), la sexualité est porteuse de nouvelles valeurs. Un monde se construit et, avec lui, une nouvelle tolérance.

Le théâtre féministe des années 80 est aussi très nettement utopiste. Combattante du féminisme, Sarah Daniels en est un exemple triomphant. Les femmes de ses pièces, dites " les folles ", se retrouvent devant la centrale nucléai-

re de Greenham Common, première étape vers une libération chèrement gagnée, qui mettra fin aux guerres. Ce théâtre est avant tout exploratoire et vise à rendre compte de ce qui constitue le sujet : sa subjectivité, son monde intérieur, sa place dans les structures auxquelles il est soumis et qu'il contribue à perpétuer. Le théâtre anglais pose ces questions avec force, puis les neutralise dans une philosophie humaniste.

D'une manière générale, le théâtre anglais reste majoritairement celui du consensus. Le spectacle qui réunit tous les publics, synthèse du drame moral et du grand spectacle, est la reprise de *An Inspector Calls*, célèbre drame de J. B. Priestley, repris dans la remarquable mise en scène de Stephen Daldry (1993), quintessence d'un événement théâtral populaire, qui sait attirer au théâtre tous les publics. Dans la même optique consensuelle, Tom Stoppard, qui s'est toujours gardé de la polarisation idéologique des années 60 et 70, propose une trilogie, *The Coast of Utopia* (2002), qui peint le monde des intellectuels révolutionnaires du XIXe siècle, exilés en Angleterre, et nous montre que le Royaume reste, en dépit de tout, le lieu où l'on renaît.

Certes, à l'heure des bilans, force est de constater l'arrivée —dès la fin des années 1990— d'une nouvelle voix annonciatrice d'un renouveau dans le domaine du théâtre épique. En effet, avec David Greig, qui transcende les limites écossaises[10], c'est un nouveau souffle qui parcourt le théâtre, salutaire retour à une réflexion sérieuse sur les enjeux du monde, dans une dramaturgie ample et constructive, qui ouvre sur de nouveaux horizons, véritable avenir du théâtre engagé.

En Grande-Bretagne, les auteurs dramatiques ne craignent pas d'affronter leur réalité nationale, passée et présente, dans un théâtre stimulant et multiforme, qui place le spectateur face à ses doutes et à ses ambivalences. Ce courage intellectuel, engagement permanent dans la réflexion, reste garant d'un théâtre puissant, visionnaire, essentiel, qui n'a pas fini de nous surprendre.

Notes :

1-Rappelons que l'expression "Angry Young Men" trouve son origine dans le titre de l'autobiographie de Leslie Allen Paul (*Angry Young Man*, publiée en 1951), philosophe religieux, qui relate son retour au christianisme après son engagement marxiste dans la lutte des classes dans les années 1920-30 (voir Kenneth Allsop, *The Angry Decade*, London: Peter Owen, 1969, p. 19).

2-Howard Goorney, " Littlewood in Rehearsal ", *Tulane Drama Review*, vol. 11 (Winter 1966), p. 102.

3-" A Letter to My Fellow Countrymen ", lettre publiée dans le journal *Tribune*, le 18 août 1961, p. 7 (Osborne, qui séjourne dans le Midi de la France, termine sa mercuriale par ces mots : " In sincere and utter hatred. ").

4-Voir Dan Rebellato, *1956 And All That* (London: Routledge, 1999), chapitre 1, " 'Why should I Care?': The Politics of Vital Theatre ", *passim*.

5-Arnold Wesker, *Roots* (Penguin Plays, 1960), p. 129. " Socialism isn't talking all the time, it's living, it's singing, it's dancing. . . ".

6-Titre du célèbre ouvrage d'Aleks Sierz, *In-Yer-Face* Theatre (London: Faber, 2001).

7-Patrice Pavis, étude sur Xavier Durringer, très aimablement communiquée par l'auteur.

8-Se reporter à l'analyse de Nicole Vigouroux-Frey, " Far Away ou le chaos reconsidéré ", dans " 'In-Yer-Face' : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique ", Susan Blattès et Jean-Pierre Simard, éds, *Coup de Théâtre* n°18 (2002), pp. 45-62.

9-On rappellera la liberté de pensée qui règne traditionnellement dans un pays où les intellectuels n'ont jamais été assujettis à un Parti communiste envahissant.

10-Pour une étude détaillée, voir Jean-Pierre Simard, " Rupture et continuité : le théâtre écossais au passage du millénaire ", *Cycnos*, vol. 18, n°1, 2001, pp. 133-144.

Playwriting and Globalization: Towards a Site-Unspecific Theatre

Dan REBELLATO, Royal Holloway University College, London.

Globalization is in some ways a very new phenomenon and seems to require new cultural forms to express and resist it. In this context, playwriting may seem a rather old-fashioned way of handling these shining new realities. As I will show, some have suggested that playwriting itself is fundamentally complicit in the globalizing project, and should be rejected in favour of more locally grounded and resistant performance traditions. What I aim to do here is explore the complicated relationship between playwriting and globalization in a way that will throw light both on globalization itself and the resistant potentialities of the theatre.

In his fascinating and important book, *A Short History of Western Performance Space* (2004), my colleague David Wiles seeks to tell a new history of the theatre, not through plays or new acting or scenic styles, but through space, demonstrating the determining impact of certain spatial arrangements on performance; the introduction, in strongly polemical style, identifies the critical tradition that he is opposing. He argues that conventional theatre histories, in focusing their energies on actors, writers and directors, 'present theatre spaces as immobile lifeless containers',[1] an historiographical practice no doubt dictated by the dominance of the standard commercial theatre practice, in which a play is written on a computer and the production is designed on a model box, prepared in a rehearsal room, and moved from venue to venue, from studio to main stage to West End or international festival. Arguing that we should 'refuse altogether the dichotomy of "play" and "space",' Wiles dismisses this tradition as 'commodity theatre' and plainly wishes his book to be a small contribution to its demise.(Wiles, p.1)

There is evidence to support this assertion of playwriting as complicit with the commodity form. It is the case, after all, that one of the measures of British playwriting's resurgence in the mid-1990s is the number of foreign productions. Any European theatregoer of the last ten years who has managed not to see *Shopping and Fucking, Attempts on Her Life, The Beauty Queen of Leenane, Knives in Hens, Gagarin's Way*, or anything by Sarah Kane will have spent a good deal of time and effort not going to the theatre. Wiles's claim might give us rea-

son to pause before celebrating this efflorescence of British theatre writing.

And he is not alone in his valuing of the particular over the general. It chimes well with a common strand in the anti-globalization movement: the assertion of the local as a site of resistance to the global. The term 'commodity theatre' seems to link the conventional theatre historian's indifference to spatial particularity and a key characteristic of globalization: its undermining of regional particularity. Transnational Corporations [TNCs] produce commodities in the poorest areas of the world and sell them globally, often subsidised by nominally neoliberal governments, undercutting local produce and undermining local economies, then cultures, customs and traditions. Local environments are transformed, languages other than English fall into disuse, high streets the world over globally converge. In this context, the irreducible value of the local has seemed to some to be a source of resistance. The case has been powerfully made in books like Colin Hines's *Localization* (2000) and Walden Bello's *Deglobalization* (2002, rev. ed. 2004), and in celebrated acts of carnivalesque resistance like that of French farmer José Bové, who led a group that dismantled a half-built McDonalds in Millau, southern France, in August 1999, drove the bits through town and dumped them outside City Hall[2].

Wiles's argument is fed more explicitly by a theoretical principle decisively articu-lated by Michel de Certeau in *The Practice of Everyday Life* (1974) then amplified and transformed into a fundamental axiom by the postmodernists: opposition to universals. Certeau's book calls for a profound readjustment of our view of society that privileges the view of the consumer over the producer. This is witnessed in his preference for the ground-level view of the pedestrian over what he sees as the pseudo-divine perspective of the map.[3] In a sense, *The Practice of Everyday Life* wants to localize all understanding of culture: not taking the strategic view of the cultural producer who sees everything at a lofty height of reified conceptual generality, but taking the tactical view of consumer. As they find their own path through the city, making and remaking their lives, they enact a local-level resistance to power that might have seemed daunting when viewed monolithically from above. Such an argument's application to anti-globalization is obvious and its influence can distantly be felt in a wide range of protest forms from the 'reclaim the streets' campaigns to 'tactical frivolity'.[4] This is carried forward in an even more radical form in Lyotard's work, with his implacable deconstruction of any claims to universality or conceptual generality. One might see similar succour for the anti-

globalization movement, and an implicit endorsement of localization, in his rallying cry at the end of *The Postmodern Condition*, 'let us wage a war on totality'[5].

Certeau's work has provided an important theatrical impetus to the development of site-specific performance, an area of work that demonstrates, in Wiles's words, an 'intense bonding with place' (Wiles, p.7). One can see the acknowledged influence of Certeau's writing in Exeter-based Wrights & Sites's series of *Mis-Guides*, a set of printed directions 'conceived as the stimulus for a series of actions, or performances, to be created and carried out by readers, who become walkers in the city's spaces'[6]. Site-specific performance joins a tradition of site-specific art with roots at least as far back as the 1960s; in the view of American conceptual artist Dennis Oppenheim, what was radical about forms like 'Earth Art' was that 'in one gesture it countered major canons of traditional art, such as sellability, accessibility, mobility. I mean, you can't see the art, you can't buy the art, you can't have the art'[7]. Again, the localized cultural form is expressed as resistant to the smoothly global. Against the site-specific, in Certeau as in Wiles, is writing. The blank page is like the map, 'detached from actual social practices', effacing historical process and creating in its place a new logic: in writing we draw on what is external as our raw material, strip it of its particularity, process it through the mechanism of style and create a new product from it (Certeau, p.135). Writing is 'factory-processed, one might say ... it is capitalist and conquering' (Certeau, p.134-135).

It is clear then that Wiles's identification between the form of theatre based on the production of a play and the deterritorialising tendency of global capitalism has some formidable theoretical support, a basis in the current anti-capitalist struggles and real resonance with some important theatrical movements of the last quarter-century. In fact, I want to grant much of what Wiles says: the play, of the kind we are discussing, is not embedded in theatre space; it is written to be performed elsewhere. Promiscuously, the play spends an evening with you, it's all laughs and smiles, but it's gone before the morning, and that was always the plan.

Nonetheless, I shall be arguing that the political conclusions that are drawn from this are mistaken, and the association of the local with resistance to globalization and of playwriting with capitalism and the commodity form betray a serious misunderstanding of the nature both of globalization and of playwriting.

McTheatre

By way of a preliminary, I want to start by detaching playwriting from

any easy identification with the global commodity by offering a brief description of a form of contemporary theatre that really does take the commodity form and run with it. Megamusicals are a visually spectacular, quasi-operatic musical theatre productions, many of them globally successful. The names are instantly familiar: *Cats, Starlight Express, Les Misérables, The Phantom of the Opera, Miss Saigon, The Lion King.* Since its British premiere in 1985, *Les Misérables* has opened in sixty productions, playing over 600 cities across the world. Newcomer, *Mamma Mia* has currently sixteen productions running on three continents.[8] The shows are lavishly expensive – in 1982 *Cats*'s Broadway production costs were US$5 million, 1994's *Beauty and the Beast*'s were US$12 million[9], while *The Lion King* (1997) is reputed to have had start-up costs of over US$20 million[10] – but the rewards can be great as well. The global box office for *Phantom* is over £1.6 billion[11]. To put that in perspective, this is about the same as the combined global box office of the two top-grossing films of all time (*Titanic* and *Lord of the Rings: The Return of the King*)[12]. Staging the megamusical is a global business, now exclusively undertaken by what are called Transnational Entertainment Corporations [TECs], like Disney, Clear Channel Entertainment, Cameron Mackintosh Inc.

Using the experience they had gained since the 1930s running diners and short-order restaurants, in 1951 Mac and Dick McDonald opened a new restaurant in San Bernardino, California. The emphasis was on high volume and low cost, results produced by its innovative assembly-line production, in which every stage of the food preparation process was highly automated, standardised and fast[13]. And automation was only half of the McDonald's recipe. The second crucial innovation was the system pioneered by entrepreneur Ray Kroc who visited their restaurant in 1955 and persuaded the brothers to let him become their franchise director, encouraging partners to set up branches using exactly the same standardized systems in other cities. The franchises were relatively cheap but an unusually high proportion of the profits flowed back to head office. In 1961, Ray Kroc had made enough to buy the McDonald brothers out and, in a sign of business practice to come, because they had negotiated hard and insisted on keeping the original restaurant, he quickly and deliberately ruined them, by opening a new McDonald's on the same street and insisted on their taking down the golden arches that he now owned. 'I'm not normally a vindictive man,' declared this

charmer, 'but this time I'm going to get those sons of bitches' (Royle, p.23).

The franchise system is precisely how the Megamusical functions. A new produc-tion of *Cats*, for example, does not just involve acquiring the rights to the show; it comes with the entire original production: the set, the costumes, the direction, the poster, and all the associate merchandising. Dewynters – Andrew Lloyd Webber's preferred marketing and advertising agency – employ an in-house glass-blower to produce signage to the exact specification[14].

The director of this 'new' production has no freedom to reinterpret the production; their role is to remount the original. In fact, because these shows are grounded in spectacle even the original director will often be severely constrained; for *Miss Saigon*, the famous climactic helicopter effect had been conceived, designed and built before Nick Hytner, the director, was even hired[15]. The designs are key to the brand; the barricades of *Les Misérables*, the junk yard of *Cats*, the candle-lit boat journey across an underground lake in *Phantom*, these are fundamental components in the experience of a megamusical.

This also also deeply restrictive on the freedom of the actor. Firstly, the actor is subordinate to the design. Physically, the scale of the stage designs diminishes the human figure within the visual field. Often, as in *Cats, Starlight Express, Beauty and the Beast*, and *The Lion King*, the human figure is distorted, reduced to a bearer of an elaborately non-human design shape. The famous logos that are used to brand the shows worldwide never feature cast members: always helicopters, a cat's eyes, a cartoon orphan. Stars are good for the box office in the short term, but bad in the long, because they can't be duplicated and after a while tend to want to do other things. But in the megamusical the sets are the stars, and the actors are endlessly replaceable. As Cameron Mackintosh once said, in an unguarded moment, 'Les Misérables ... is relatively actor-proof' (Beyr, Steyn, p.16). Secondly, the automated sets and lighting designs mean that the actors have to move in exactly the same places that the cast moved in the original production. Try to make the part your own and you risk injury or singing in darkness (Burston, p.78).

The effect of course is to automate the actor. As Susan Russell, an ex-megamusical company member, puts it:

> I was one of thirty-seven workers who built the standardized product of The Phantom of the Opera every night. My function was the replace a missing worker, accomplish their required tasks, and assemble the product without missing a beat, interrupting the flow, or disturbing the rest of the machine. I was

> highly paid for my ability to keep eight intricate assignments compartmentalized and available at a moment's notice for my employers[16].

It is because of this level of standardization, organised through franchising and automation, that the megamusical has earned the unkind but apposite nickname of McTheatre.

It is also what makes this kind of theatre perfectly suited to David Wiles's critique. Whatever spaces they are performed in, these shows are always identical. Indeed, these shows display a profound mistrust of space. One of their characteristic acoustic features is the level of amplification, in that they are miked much more loudly than earlier musicals. In fact, the megamusical invariably amplifies the voices and instrumentation to just the volume where the miked sound overwhelms the natural acoustics of the space[17]. Most megamusicals are available in recorded form before their stage debuts, and the amplification is not designed to enhance the live experience but to more exactly replicate the recording[18]. The result is also spatially to displace the performer; first, the bombardment of sound through speakers placed all the way around the auditorium disconnects the singer from the song, nicely described by Jonathan Burston as 'a chronic despatialisation—a kind of jettisoning into sonic limbo' (Burston, p.78). Then the smoothness and consistency of the performer's amplification effaces their movement on stage and even any sense of the human body from which these sounds are issuing (Burston, p.210-211).

David Wiles's accusation of commodity theatre is here entirely appropriate. These shows are commodities and the attitudes behind them are nakedly about capital accumulation. In *Stage Door*, Cameron Mackintosh's magazine for group bookers, Tom Pinhorn, the UK touring manager for *Les Misérables*, boasts of a new strategy that the company adopted when, rather than playing the usual 1000-1500-seat venues, they masked off a corner of the Sheffield Arena and performed the show to 3000[19]. In no other form of theatre would this be a serious boast; it is hard to imagine the audience member who heard the news and thought, 'at last! A chance to see *Les Misérables* in a vast impersonal sports arena.'

What is in fact on display here is the global capitalist mindset, the 'mental map of neoliberalism'[20]. Any pretence at cultural value or artistic worth is crowded out by sheer reverence at the statistical scale involved. A comparison is instructive: George Cohon is the man who brought McDonald's to the Soviet

Union, opening the first franchise on Pushkin Square in January 1990. In his autobiography, called, incredibly, *From Russia with Fries*, he describes the McDonald's corporation to a children's charity:

> I gave my spiel: We had sold enough burgers that, if they were laid end to end, they would go to the moon and back, twice - that kind of thing. [...] One hundred and ninety five thousand tons of onions have dressed our products. Eleven million gallons of mustard have been squirted between enough buns to stretch the length of the Great Wall of China, 186 times[21].

Now listen to this awed description of *Cats* from a biography of Cameron Mackintosh:

> Cats and its crew have used 31,875 headache pills; 35,625 posters; 450 radio microphones ... 449,283 throat pastilles; 3,900 pairs of shoes; 3,450 costumes for 270 dancers; 10,800 make-up sponges and 1,470 batches of lipstick blusher and mascara (Morley & Leon, p.72).

or this statistical rhapsodising over *Miss Saigon*:

> Since the opening at Drury Lane, the cast has gone through 3,582 pairs of shoes and 2,198 costumes, and the audience have consumed 90,000 gallons of ice cream, 750,000 glasses of wine and 200,000 glasses of champagne[22].

None of these statistics are related to the experience of any particular theatregoer, just as one hopes no McDonald's customer will have experienced the gallons of mustard. It is the world seen from the point of view of the accountant. It's a kind of actuarial pornography, slavering at the sheer scale of the turnover. As Sondheim said of the premiere of *Cats* with its famous $5 million budget: '[I am all for] spectacle and spectacular things, but when there's no substance, it gets boring ... I remember going to Cats and wondering why they just didn't stack five million dollars on the stage'[23].

A founding principle of McDonald's was that every Big Mac, wherever you were in the world, would taste the same[24]. Cameron Mackintosh similarly – and commendably – insisted that his shows should not become any less professional and polished the further in time or space they were from the first press night (Morley & Leon, p.53). However, as the production process becomes more and more automated, what begins as a guarantee of quality ends as a guarantee of predictability. As his biographers write, intending, I think, to be flat-

tering, '*Cats* was effectively and expensively reproduced around the world as exactingly as any can of Coca-Cola and wherever you saw it, the sensation was the same' (Morley & Leon, p.73). In fact, just as there are minor adjustments to the Coca-Cola syrup in its various regional markets, there are occasional nods to the local audience. But the seriousness with which these TECs are prepared to reinvent their shows to appeal to local taste may be judged from the newspaper advertisement that announced the opening of *Les Misérables* in Edinburgh; the image was, as usual, the orphan girl, Cosette, but now sporting a Glengarry hat and the slogan 'Hoots Mon Ami' above her head (Morley & Leon, p.101). McTheatre certainly fits Wiles's critique: it is a type of theatre that has wholeheartedly adopted the commodity form, and in doing so shows a profound disregard, even contempt, for space and particularity[25].

Against Universals

McTheatre establishes what theatre and performance look like in their most fully globalized commodity form, and immediately raises a question about playwriting as a global commodity. While it shares the feature of widespread portability, there are certain obvious aspects of playwriting that do not resemble McTheatre and I shall argue that these differences are crucial. Before I move on to that portion of the argument, I want to consider what we might place at the other end of this spectrum: against McTheatre's near-total disregard for geographical or cultural specificity, site-specific work – defiantly untransportable, its meanings tightly determined by local particularity – might seem evidently oppositional.

As we have seen, political claims are made for such work, usually in its resistance to commodification. Soon after Richard Serra's *Tilted Arc* (1981) was installed the 120_ x 20_ curved steel blade that sliced across Federal Plaza in Manhattan faced calls for its removal. When the General Services Administration that had commissioned it proposed moving the sculpture, Serra famously insisted that '*Tilted Arc* was commissioned and designed for one particular site: Federal Plaza. It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work'[26]. This is more than Buren's pragmatic claim. For Serra, to have moved *Tilted Arc* would have been to destroy it as surely as the contractors did on 15 March 1989 when, by night, they dismantled *Tilted Arc* and took the steel pieces away for scrap. And he too asserts the resistant political value of this work: 'Relocation would, in fact, transform Tilted Arc into an exchange

commodity in that it would annihilate the site-specific aspect of the work. *Tilted Arc* would become exactly what it was intended not to be: a mobile, marketable product' (Serra, p.196).

I want to argue that such political claims made for site-specific work are false. In doing so, I am not trying to dismiss or criticise site-specific work as such. To ask questions of one asserted value does not deny that it may be rich in other kinds. Nonetheless, there are several weaknesses with the claim. That a work is not moveable does not disqualify it as a commodity; if it did then real estate would not be a commodity (which it assuredly is). More profoundly, though, there is an unexplained assertion that geographical particularity is contrary to capitalism. In fact, this isn't so, and it is one of the contradictions in the current system, and one of the drivers for the accelerated global extension of capital, that globalization compromises regional particularity while thriving on it. Regulatory differences between states are regularly exploited by TNCs[27]; in a perfect market, profits would be much slower to come by. Without regional differences, and the ability to buy low in the periphery and sell high in the core, as Wallerstein famously describes it[28], there would barely be world capitalism as we know it. (Though let me make it clear I am not recommending it; a perfect market would be, in most respects, very much worse for us all than our imperfect market is now.)

An alternative model of capitalism is offered by the proponents of 'localization'. Bulwarks must be raised in the form of protectionist barriers against the damaging flows of global capital. In *Localization: A Global Manifesto*, Colin Hines sets out a series of policies to protect local communities including requiring TNCs to produce only for local communities, a system of taxation to take the heat out of international speculation and encourage long-term investment, and comprehensive trade barriers to inhibit the exploitation of regional inequalities.

The problem with such policies are that, to be remotely effective, they would have to be applied globally, and thus enforced by some kind of global authority far more comprehensively powerful even than the World Trade Organisation. Localization of this kind requires hair-raisingly unlocal forms of global governance. The same problem is raised by the localizer's key concept of subsidiarity: that 'whatever decisions and activities can be undertaken locally should be'[29]. There is an assumption that this will lead to powers flowing downward, though this is only an assumption and to ensure the kind of global justice that Hines and others want it seems just as likely that several powers, by the rigorous application of the subsidiarity principle would flow upwards. The argu-

ment for subsidiarity also reveals a key confusion in the localizers' case. As the authors of *Alternatives to Economic Globalization* explain: 'subsidiarity respects the notion that sovereignty resides in people. In other words, legitimate authority flows upward from the populace through the expression of their democratic will' (Cavanna et all, p.60). This may be so, but it explains nothing about why the 'local' should be the appropriate way of organising this democratic will. There are many patterns and institutions between the personal and the global; corralling the world's populations into geographical cells negates other forms of human organisation and self-realization. Hines is very keen on the virtues of 'community' but never explains why this is to be understand in territorial terms. There are alternative models to this: the lesbian and gay community, for example, has forged alliances across great spaces, through myriad forms of global cultural exchange, in a way that often serves specifically to counteract the isolation and oppression that can take place in the 'local' community. In his villagist images of people gathering to discuss policy in the local library (Hines, *Localisation*, p.32), Hines's model does sometimes seem open to Bruce Robbins's criticism of 'the romantic localism of a certain portion of the left'[30]. Curiously, Hines describes his 'localist' alternative as 'rights-based' (Hines, p.28). Rights are, however, universal or they are nothing (or, worse, likely to foster exclusionary nationalisms). But despite conceptually accepting the requirement for a global perspective, he still wants us to organise ourselves contingently in separate communities.

It is perhaps the scale of the 'global' that is difficult to think. It is here that the views of the localizers overlap with those of Certeau and of the postmodernists. To appreciate the full extent of the local's inadequacy as a ground of resistance to globalization, it's worth investigating these connections further. What we will see as we move from Certeau, to Rorty, and then to Lyotard, is a gradually more radical and implacable hostility to conceptual universals.

The reason for Certeau's hostility to maps is not consistently explained in *The Practice of Everyday Life*; but he seems to believe that while 'the ordinary practitioners of the city' experience the world at ground level, the map is the perspective from power (Certeau, Practice, p.93). The view of the city once afforded by the World Trade Centre (to use his example) is simply a reification of that perspective: it is 'the analogue of the facsimile produced, through a projection that is a way of keeping aloof, by space planner urbanist, city planner or cartographer' (Certeau, p.92-93). Aloofness, for Certeau, suggests a murderous disconnection from people; he never

quite says this explicitly, though it emerges through his claim that the 'voyeur-god created by this fiction[al perspective ...] knows only cadavers, must disentangle himself from the murky intertwining daily behaviors and make himself alien to them'[31].

There is a complicated thread of associations around 'sight' in this book. When Certeau applauds the 'blindness' of the tactical city user, he means that this person is 'lacking a view of the whole' (Certeau, p.38). Yet by this he seems to mean a falsely conceptual 'vision', as glimpsed when he claims that 'the panorama-city is a "theoretical" (that is, visual) simulacrum' (Certeau, p.93). In other words, his narrative seems to rely on a division between seeing and conceptualizing, the former to be preferred in various ways to the latter. The objection to the map seems to hang on a belief that it shows us things that we can't ordinarily see, and that therefore it alienates us from our proper perspective on the world. And here we can see how an objection to the global and a preference for the local might come about: we can't see the whole world, but we can (sort of) see the local.

What unites Hines and Certeau, despite their very different approaches, is a prefe-rence for ground-level particularity and a fierce hostility to the 'celestial eye' of universalism (Certeau, p.92). They both seem to find the sheer scale of the global (Hines), or 'the aerial view' (Certeau) so daunting as to paralyse political action rather than inspire it. In each case, their response is to see the grander perspective as in some way false and to identify a more localised realm for meaningful political and moral action. This seems to offer reasons to oppose globalization and to adopt a contrary perspective. Yet there are weaknesses in the argument, which can best be understood by showing the argument stretched to its furthest extent in the work of Jean-François Lyotard.

A terror at the discrepancy between the self and the unthinkably vast is a theme in aesthetics – one taken up by postmodernism as demonstrating a central flaw within the whole Enlightenment project – and is usually referred to as 'the sublime'. Eighteenth-century aesthetics was fascinated by the feeling of profound disturbance often experienced when looking at a vast overhanging mountain face, a wide stormy sea, a deep canyon, despite the viewer being in no immediate danger. In Kant's influential formulation, the feeling of the sublime is in part prompted by a failure of two parts of the mind – the imagination and the understanding – to match up to one other. The imagination, struggling to cope with the appearance of, say, a vastly towering mountain, finds it so enormously disproportionate to the scale it usually experiences that it can expe

rience the mountain only as absolutely large, or infinitely large. The understanding, however, recognises that all objects must be contained within a totality of space, and that the mountain cannot be infinite. The tension between these two mental processes is what causes the discomfort[32]. This Kant calls the 'mathematical sublime' and there is a second, though similar, form of the sublime, the 'dynamical sublime', in which one experiences terror at the discrepancy between one's minuscule physical powers compared with the all-powerfulness of some (usually natural) object. (Kant, Ak. 5:260-266).

These few pages from *the Critique of Judgment* are taken up by Lyotard as the moment where the Enlightenment project reveals its own impossibility. Kant's first critique, *the Critique of Pure Reason*, deals with what we can know about the way the world is. His second, the Critique of Practical Reason, concerns the basis for how we ought to behave. Between the *is* and the *ought* there is a gap and the third Critique is often seen as his attempt to build a bridge between the two. For Lyotard, Kant's analysis of the sublime is where he inadvertently reveals that the gap cannot be bridged, and thus brings the whole architectonics of his critical philosophy down around his ears. In the sublime moment is revealed the inability of conceptuality and our sensory experience of the world to correspond to one another. This is of a piece with Lyotard's wider project of opposing conceptual generalities, whether in the form of grand narratives (in *The Postmodern Condition*) or universal principles of justice (*The Differend*). For Lyotard what the sublime undoes is any confidence we can have in our ability to bring particulars under universals, and in this clash it is the universals which need to be abandoned so that we may more decisively confront the particular, in its pre-conceptual state.

This seems to be at work in his famous series of remarks that one must not pre-judge 'the *Is it happening?*'[34]. He is asking us to bear witness *that* something is happening, and preserve the sense of that prior to the most basic conceptuali-sation of what is happening: 'Is does not therefore signify is there, and even less so does it signify is real. Is doesn't signify anything, it would designate the occurrence "before" the signification (the content) of the occurrence' (Lyotard, 1988, p.79). This is particularity without any generality at all, an experience of which may be found in the sublime. Applying this to the political debates with which I am concerned, one might say, rather crudely, that in the experience of the sublime, we recover a view of the world prior to globalization in which the singularity

of the local is given its full value once more.

What is curious about Lyotard's reading is that he virtually ignores the second part of Kant's definition of the sublime. Kant notes that the sublime is characteristically we have a mixture of pleasure and discomfort. Lyotard has only concentrated on the discomfort, but for Kant it is the pleasure that is the sublime's ultimate value. While it is true that in the mathematical sublime, the feeling is initiated by a failure of the imagination and understanding to coincide, what this prompts is recognition of the infinite capacities of the understanding. We see something that appears incalculably, perhaps infinitely massive, something our sensuous representation baulks at taking in at all, and yet the reason can still demand that it too is a totality, a whole. The powers of the understanding outstrip even the most awesome sights that the world can offer us: 'even being able to think of it as a whole indicates a faculty of the mind which surpasses every standard of sense' (Kant, Judgment, Ak. 5:254). In other words, the result of this disjunction of sense and reason is a greater respect for reason, not its abandonment.

In the 'dynamical sublime', the resolution is slightly different. Here we experience a sense of pitiful powerlessness in the face of the crushing might of a mountain, or the immense implacability of a sea, but what is then evoked in us is a sense of 'the humanity in our person' (Ak. 5:262) that moral part of us which we know *a priori* cannot be entirely determined by the natural world[35]. Put simply, it is not inevitable that we will betray our moral principles even under the most overwhelming physical pressure, and we can all think of remarkable examples of human resilience against the odds. Kant does not pretend that such resistance is simple or easy, yet, as he says, 'there is truth here, however much the person, if he [sic] takes his reflection this far, may be conscious of his present actual powerlessness' (Kant, Ak. 5:262).

There is a different sort of lesson for the anti-globalization movement here. Rather than recoil at the incalculable scale of the global market in favour of the local view, Kant offers us the challenge of acknowledging a mental faculty in ourselves that is even more awesome in its reach. Capitalism could certainly prompt an experience of the sublime; its vast scale and power may sometimes make resistance feel entirely futile. And yet what the sublime reminds us is that, even as 'the need of a constantly expanding market for its products chase the bourgeoisie over the whole surface of the globe'[36], our own minds can outpace capital. The force of the *a priori* is such that capitalism is always-already subject to ethical evaluation. We might even say that the sublime keeps open the dialectic. We are not

trapped merely by what we see, but we retain a power of judgment that can see how it might be different. We bring the *is* into conflict with the *ought*

Now it is possible to see the profound political limitations of the hostility to conceptual generality. Certeau's insistence on the priority of ground-level perception is simply a recommendation of perception without reason, as is Lyotard's preference for the pre-conceptual. Confronted by capitalism, all we are permitted is to bear witness that *it is happening*. A judgment on capitalism would be a kind of primal injustice, what Lyotard calls a *differend*, a failure to attend to its ethical particularity. Lyotard's perspective is all is and no *ought*. It's hard not to see it as awe-struck political paralysis when Lyotard writes that 'there is something of the sublime in capitalist economy' (Lyotard, Inhuman, p. 105).

Certeau believes that the ground-level practices of ordinary people initiate a kind of play that loosens up the dreary reifications of the panorama-city. But to what end? Early in the book he describes the content of this play as 'utopian' (Certeau, Practice, p. 18.), but his hostility to universals require that this utopia can have no normative value or ethical content, and indeed most subsequent references to utopia are negative[37]. It is hard, therefore, to imagine on what basis such playful practices are to be commended, since Certeau has cast off the very principles he requires to give his own argument political force. His critique of the aerial perspective shows how undialectical his thinking is; rather than see the achievement of cartography as an achievement, he sees it as a step away from sight's origins. This genetic fallacy treats all development as betrayal and would bring the dialectic to a halt. But perhaps the daunting view from above is accurate: without it, it is hard to say whether the tactical practice of place is of any political value whatever. Indeed, at a time in Europe and America where production has been largely exported and we have been urged to see ourselves as consumers for twenty years, the radicalism of Certeau's position is no longer self-evident.

The problem is that ethics unavoidably requires a level of universalization. To say, 'you ought not steal' is recognisably an ethical statement, whether or not we agree with it. To say 'you ought not steal from Dan Rebellato' is not really an ethical statement unless it rests on the hidden syllogism 'because he is a person and you ought not steal from other people'. In other words, universalizability is a necessary (though not sufficient) condition of a statement's ethical value. An ethical principle must, of course, be enriched and renewed by particularity or it is nothing, but this does not negate its broader underpinning; as Kwame Anthony Appiah

remarks, a sense of rootedness in place may indeed by a cosmopolitan right that we should universally protect. Indeed, we should remember that a statement like 'we should only judge people by their own local ethical standards' is contradictory since it is universal in form; it does not appear to speak from any particular local context. An ethical system must have particular application, to be sure, but one cannot expel universalism from ethics without also expelling the ethics.

Lyotard's sublime, so he says, is 'a sudden blazing, and without future' (Lyotard, Lessons, p. 55). It certainly points in no revolutionary direction, because it leaves us only with what there is. Theodor Adorno, writing after the Second World War, lamented what he saw as the halting of the dialectic everywhere, through the pre-eminence of 'identity-thinking': the undialectical assertion of only what there is. 'That's-how-it-is,' writes Adorno, 'is the exact means by which the world dispatches each of its victims'[39], and it is not much of a step from that's-how-it-is to it is happening. For Adorno, the separation between the sensible and the supersensible in Kant's work is its true radicalism, and he upbraids Kant for shying away from its full power[40]. The totalising power of identity-thinking is not mere philosophical abstraction, though, it is Adorno's way of thinking through capitalism's further extension into social, cultural and personal life in the 1950s and 1960s. It has even more pertinence in an era of global turbo-capitalism.

This allows us to understand more fully the complicity of McTheatre with global capital. The problem is not that it is everywhere but that it's everywhere the *same*. More interestingly, this might also be said of some site-specific art. Oppenheim argued that the untransportability of 'Earth Art' makes it uncommodifiable, and Daniel Buren similarly finds a radical quality in the fact that his site-specific installations (often comprising fabric or paper printed with regular stripes definitively pasted onto surfaces) were literally destroyed when taken down[41]. It is said that the virtue of site-specific theatre pieces lies in the fact that 'they are inseparable from their sites, the only context in which they are "readable"'[42]. But these claims looks more like an undialectical assertion of identity-thinking. If the work ceases to exist when moved, can only be read in one place, or must necessarily be destroyed after being displayed, these may be simply attempts to insist that the work is just the work, without remainder, bound within the space for which it was made and closed to further meanings that might multiply its possibilities.

Here I must acknowledge Nick Kaye's observation that Serra's claim is a specific and extreme one within site-specific theatre (McLucas & Pearson, p.1-4)

indeed some site-specific artists have moved away from this position. Wrights & Sites are an interesting example of a group who began, in their words, 'quite hard-line in defence of the specific over the general', but who have moved to a different conception of their work, in particular in their *Mis-Guides* that seem to strive to make the city non-identical with itself: 'the *Mis-Guide* explores ways of seeking cities within cities; a forged passport to an "other" city and a hyper-sensitised way of travelling the familiar one'[43]. Brith Gof strike a similarly Adornoan tone when they discuss their site-specifically mis-matched works: 'they are more discursive, and have gaps in them – you can see other things through'[44].

Nonetheless, Serra's claim remains an important statement of a position and something like it seems to underpin David Wiles's criticism of play-based theatre. We are now in a position to return to that original critique and explore anew the relationship between playwriting and globalization.

The Sound of Spring Rain

These issues are powerfully explored in David Greig's *The Architect* (1996). Leo Black, the architect of the title, designed a housing estate in the late sixties which is now in a state of terrible disrepair. One of the residents, Sheena Mackie, is gathering a petition to have the flats knocked down and asks Leo for his signature. Leo displays many features of the city-planner mentality that Certeau so furiously decries; he pays little attention to the problems on the estate, insisting that 'architecturally, they're well designed'[45]. Sheena's remembers 'the brochures we got. A drawing of the sun shining and kids playing in the park. When they came round looking for tenants I signed like that. I saw the models. But it was all 'vision', wasn't it? Vision's the word you would use. Not houses, but a vision of housing' (Plays One, p. 161). Her criticisms, down to the inverted commas around 'vision', are very close to Certeau's. A centrepiece argument between Sheena and Leo takes place standing over the original model of the flats, as Leo attempts to demonstrate how good the prize-winning flats look from this unreally divine perspective. As Sheena waspishly enquires, 'were the judges in a helicopter when they gave you the award?' (Greig, p.159). Throughout the play there are images of characters, mainly in the Black family, longing to rise up above the city often it seems expressing a desire to escape human contact[46]. Leo's eventual death, standing in one of the flats as the buildings are detonated, seems literally and metaphorically to bring him down to earth.

Yet the play does not wholeheartedly endorse this Certeauian perspective, this

collapse of all perspectives to the ground-level of identity-thinking. Alongside Leo and Paulina and their two children are Sheena, a truck driver called Joe, and a young man called Billy. They are all encountered separately by different members of the Black family, and no direct connections are made. However there are tiny hints that Sheena, Joe and Billy are actually family themselves; further hints suggest that Billy may be a ghost, even an angel come to earth to save Martin[47]. These connections are not finalised by the text, which crucially makes it difficult to demarcate the boundary between *it is happening* and *what is happening*. Satisfyingly unresolved, the play, in this respect, is not identical with itself.

Greig's later play, *The Cosmonaut's Last Message To The Woman He Once Loved In The Former Soviet Union* (1999), depicts a series of encounters spiralling out from a married man's affair with a young Russian woman. While the connections between the characters, though loose, are fairly clear, there are several strange echoes – mainly verbal images – that resonate across the piece and appear non-realistically in separate characters' mouths and memories. The proprietor of a French café asks if 'spy satellites can take pictures in which you can see the face of the playing card a man's holding? The tiniest blemish on a woman's skin?' (Greig, p.44). Not in a spy satellite but an orbiting capsule, we have earlier seen two Russian cosmonauts describing their masturbatory fantasies about every woman represented on a pack of pornographic playing cards; Oleg describes his 'relationship' with Vanessa: 'I took time to imagine clearly every single part of her body. The smells of her body. The tastes of her body. The tiniest blemish on the skin of her thigh' (Greig, p.21). Oleg and the proprietor never meet in the play yet the thought of a blemish on the skin seems to pass between them. This inexplicable transmission recurs throughout, unsettling any clear assertion of the play's *it is happening*. Images drift across the realistic boundaries of the action, like the smell of garden herbs between apartments on an Edinburgh estate (Greig, p.14).

This effect is heightened by the deliberate use of doubling that is written into the play; most particularly, Keith, the errant husband, is encountered at the end of the play by a woman. This woman is either his wife, Vivienne, or Sylvia, who has been charged to retrieve a tape that Keith has in his possession: both characters are played by the same actress. In the short snatch of dialogue between her and Keith that ends the play her identity is not resolved, the play thus offering two simultaneous and distinct endings[48]. These moments of undecidable oscillation keep the play open and refuse to make its meanings ever resolvable

in one production. The first Paines Plough production (1999) seemed to have Vivienne walk through the door; in the recent Donmar production (2005) it was Sylvia. At the Tron (2000), it could have been either .

It points to a structural principle of the play in performance that Wiles identified as crucial, and which we can now revalue. Plays are not exhausted by a single performance or single production; they are always capable of being done somewhere else. (It could be said that this is not true of bad plays, but bad plays aren't really capable even of being performed once.) They are not tied to space, they always have one foot out of the door. And any competent theatregoer knows this; it's perfectly common to hear, even of a new play, someone suggest that the production didn't do the play justice, or conversely that the director made the play seem better than it was. We recognise that, productively, there cannot be a perfect fit between play and production.

Barry Le Va's definition of the site-specific in his own work is worth considering: 'a symbiotic relationship between the space and the work. That that work could not exist unless the space was like this or that'[49]. The first half is very appropriate to the play in performance: in a good production of a play everything with come together, actors, design, direction, space, audience, and so on. The performance in December 2003 of David Hare's docudrama about the privatisation of the railways, *The Permanent Way*, in Ste. Ethelreda's Church, in Hatfield, near the site of the October 2000 rail crash, meets the first half of Le Va's definition, but not the second. The play can always exist in different spaces.

The performance may be here, but the play is not (at least, not wholly). We might say that the play in performance is spatially non-identical[50]. In Britain, one contemporary feature of new writing theatre practice is the programme/text, where the programme for the production contains the full text of the performance. This was spearheaded by the Royal Court where the first programme/text was for Stephen Lowe's *Touched* (1981)[51]. Physically and materially, as we take the play out of the building, it reinforces our recognition that the play can and does exist independently from its particular realization.

Of course, we have long known, at least as long as printing, that the play is distinct from its production. But what is peculiarly interesting is the way this effect has been reinforced, multiplied, pressed to the very foreground of some important plays written in the last fifteen years, specifically in the turbocapitalist era, when the collapse of the Soviet communist bloc removed one of the

major geographical restraints on creating a global market. At the end of the first four scenes of Sarah Kane's *Blasted*, after the blackouts, we have a series of directions to the sound designer. The first requests, 'The sound of spring rain', the second 'the sound of summer rain', the third 'the sound of autumn rain', and the fourth 'the sound of heavy winter rain'[52]. One can read these in a number of ways: they are poetic, they suggest the passing of time, a cyclical evocation of the seasons, and so on. They anticipate the cleansing rain that leaks into the hotel room at the end of the play. But less often remarked is that these directions are virtually impossible to realize. An audience might be able to tell the difference between light rain and heavy rain, but who in an audience will really hear specifically autumn and summer rain, especially given its lack of correspondence to the apparent timespan of the stage action?

A similar problem occurs at the end of the play. Ian, blinded and wretched from his ordeal, finds a baby and eats it. He tears up the floorboards, lowers himself into the hole and then the direction tells us, 'He dies with relief'. Rain pours into the room and – 'eventually' – we hear Ian say, 'shit' (Kane, p.60). This poses a serious problem for the production team. It is fairly easy in stage terms to suggest someone dying; they close their eyes, they go limp, they stop moving. But it's also fairly crucial to the convention that they stop talking. The stage directions and the dialogue are in flat contradiction to one another.

Kane has several of these challenges to production. *Cleansed*'s 'Out of the ground grow daffodils. / They burst upwards, their yellow covering the entire stage' (Kane, p.133); *Phaedra's Love*'s final direction, 'a vulture descends and begins to eat his body' (Kane, p.103); the near-total lack of stage directions in *Crave* and the refusal to identify who is speaking, if anyone, in *4.48 Psychosis*. Interestingly, Kane insisted that these plays are to be performed on no other medium than the stage; a movie could make light work of a suddenly-blossoming field of daffodils or a descending vulture. The stage finds these much more difficult which, alongside the sureness of theatrical touch evinced so clearly elsewhere in her work, suggests a deliberate attempt to make the plays, in part at least, unperformable. By this I mean that the plays forbid the (false) impression that there is a right way to do them. We know that there is no right way to do any play, but the seduction of some naturalist texts is to allow one to enter the texts novelistically. Kane's work cannot be fantasised in this way; they pose difficulties for the reader that insists on the distinctness of page and stage .

In not assigning lines of dialogue to named characters, Kane is no doubt following the example of Martin Crimp's *Attempts on Her Life* (1997), a play in which the situations of its seventeen scenes and ascription of all lines are not given. Into one scene entitled 'Untitled (100 Words)' – itself perhaps inspired by the critical response to Sarah Kane's *Blasted* – are interpolated lists of words, without indication of whether they are stage directions to be read only by the production team, words to incorporated into the visual design, or lines of dialogue. A splendid example of the unrealizable stage direction is his prefatory direction: 'this is a piece for a company of actors whose composition should reflect the composition of the world beyond the theatre'[53], a commandingly meaningless stipulation that, in its terseness, seems to require being acted upon, but is so undetermined as to be infinitely interpretable. The challenge to performance of Crimp's text is immediately evident on the page, and anyone who bought the programme/text at the Royal Court will have noticed its unusual character while waiting for the performance to begin.

Kane may also be influenced by Howard Barker, a writer whose texts offer unexplained typographical innovations (emboldened lines, long speeches arranged in tall towers of short poetic lines) and stage directions that cannot be literally followed (e.g. *The Castle*'s 'an effect of rain and time'[54]). Barker has also created texts that defy any kind of production at all. *The Ecstatic Bible* is an epic play covering a Biblical period of time, which contains moments of such indeterminacy that it could last anything up to an entire twenty-four-hour day. It is unlikely that anyone could perform it all, and even if they could it would try the endurance and waking capacities of an audience. In principle no play is wholly realizable in performance; this play is not even contingently realizable.

These plays are site-unspecific. Even when you are sitting in a particular theatre on a particular night watching a particular performance of the play, it is a fundamental part of understanding the experience you are going through that you can recognise that this play can be done elsewhere and otherwise. Adorno wrote that 'an "it shall be different" is hidden in even the most sublimated work of art'[55], and this is, of course, literally true of the play seen in performance.

One of the characteristic ideological manoeuvres of market fundamentalists is to conflate globalization (a narrow and relatively recent wave of global neoliberalism) with cosmopolitanism (an historically unfolding consciousness of our universal connectedness). The latter unfolds through our constantly evol-

ving ethical consciousness of the obligations and rights that bind us all together, and through the evolving technological, intellectual and cultural means by which we experience the complexities of that world. But while the market fundamentalists like to subsume cosmopolitanism into the globalization to give neoliberalism credit for the invention of mobile phones and the internet[56], postmodernism collapses the two to discredit cosmopolitanism. The particular ethical value of the play-in-performance, which distinguishes it from McTheatre and the Serra-type site-specific work, is its non-identical quality, its ability to be both general and particular, its ability to express and articulate a kind of theatrical cosmopolitanism that gives it an revolutionary ethical quality that is prior and profoundly resistant to global capital.

I must express my gratitude to Fiona Wilkie who invited me to give an earlier version of this paper at Roehampton's Drama Research Seminar and gave me many helpful pointers for reading about site-specific theatre. I hope you're not too appalled at what I've done. Thanks also to those who attended and give such sympathetically critical responses to the ideas. I am grateful to Graham Eatough who asked me to talk about 'McTheatre' at Suspect Culture's Theatre and the World of Money symposium in Glasgow. My 'reading group' colleagues Chris Megson, Helen Nicholson, Emma Govan and Jonathan Holmes got me reading and thinking about Certeau. Dominic Symonds's work on the megamusical has been an important influence on my thinking. Thanks to Jen Harvie for patience and encouragement.

Notes :

1- David Wiles, *A Short History of Western Performance Space* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p.7.

2- Colin Hines, *Localization: A Global Manifesto* (London: Earthscan, 2000); Walden Bello, *Deglobalization: Ideas for a New World Economy*, Second ed. (London: Zed Books, 2004); for the Bové protest see Norm Diamond, 'The Roquefort Revolution', in Notes from Nowhere (eds.), *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism* (London: Verso, 2003), pp. 278-285.

3- Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), ch. 7.

4- Cf. Amory Starr, *Global Revolt: A Guide to the Movements against Globalization* (London: Zed Books, 2005), pp. 174-252.

5- Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*

(Manchester: Manchester University Press, 1984), p. 82.
6- Cathy Turner, 'Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance', *New Theatre Quarterly*, 20:4 (November 2004), 373-90 (p. 385).
7- Dennis Oppenheim, Interview, in Nick Kaye (ed.), *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents* (Amsterdam: Harwood Academic, 1996), pp. 57-72 (p. 66).
8- See the official websites for details
<http://www.lesmis.com/inspiration/facts/chronology.cfm> and
<http://www.mamma-mia.com/> (Visited 4 September 2005).
9- Sheridan Morley and Ruth Leon, *Hey, Mr Producer! The Musical World of Cameron Mackintosh* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1998), p. 71.
10- Jonathan Burston, 'Spectacle, Synergy and Megamusicals: The Global-Industrialisation of the Live-Entertainment Economy', in James Curran (ed.), *Media Organisations in Society* (London: Arnold, 2000), pp. 69-83 (p. 70).
11- <http://www.thephantomoftheopera.com/the_show_phantom_facts.asp> (Visited 4 September 2005).
12- <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide> Updated: 21 September 2005 (Visited 22 September 2005)
13- Tony Royle, *Working for McDonald's in Europe: The Unequal Struggle, Routledge Studies in Employment Relations* (London: Routledge, 2000), pp. 20-23; George Ritzer, *The McDonalization of Society: An Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life*, rev. ed. (Thousand Oaks: Pine Forge, 1996), p. 30.
14- Michael Coveney, *Cats on a Chandelier: The Andrew Lloyd Webber Story* (London: Hutchinson, 1999), p. 98.
15- Edward Behr and Mark Steyn, *The Story of Miss Saigon* (London: Jonathan Cape, 1991), p. 130.
16- Susan Russell, 'Corporate Theater: The Revolution of the Species', MA Thesis, Florida State University, 2003, p. 57. <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-11172003-215153/> (Visited 22 September 2005).
17- Jonathan Burston, 'Theatre Space as Virtual Place: Audio Technology, the Reconfigured Singing Body, and the Megamusical', *Popular Music*, 17:2 (May 1998), 205-218 (p. 208).
18- The soundtracks of many megamusicals were released before the stage shows; the Disney shows, of course, are known through the films, but Andew Lloyd Webber pioneered the marketing of his shows through singles and albums right the way through the 1970s. *Jesus Christ Superstar* was a US number one album in February 1971 eight months before the show opened and Julie Covington's number one with 'Don't Cry for Me, Argentina, preceded *Evita*'s stage debut in June 1978. Auslander has discussed similar inversions of the live/recorded relationship (1991: 31, 73-85).
19- Tom Pinhorn, 'Keeping the Show on the Road...' *Stage Door*, 1 (October 1999), p. 7.

20- I have taken the phrase from Nick Higgins's talk, 'The Politics and Culture of Transaction', delivered at Suspect Culture's symposium, *Theatre and the World of Money*, Tramway, Glasgow, 12 November 2004.
21- George Cohon and David Macfarlane, *To Russia with Fries* (Toronto: McClelland & Stewart, 1997), pp. 201-202.
22- 'The Miss That Became a World Hit', *Stage Door*, 1 (October 1999), p. 11.
23- Quoted in Stephen Citron, Sondheim and Lloyd-Webber: *The New Musical* (London: Chatto & Windus, 2001), pp. 276-277.
24- George Ritzer, *The McDonaldization of Society: An Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life*, rev. ed. (Thousand Oaks: Pine Forge, 1996), p. 9-11.
25- Susan Bennett has interestingly argued that the Toronto premiere of *The Lion King* showed a more pervasive pattern of local references though the examples she cites seem occasional and not to overturn her (acknowledged) sense that the show was a skilful reproduction of the original production. Susan Bennett, 'Disney North: *The Lion King*', *Canadian Theatre Review*, 105 (Winter 2001), pp. 67-68. It is also the case that for audience members their experience of the show will be inserted into their particular personal and social circumstances, but, as I'll touch on in my discussion of Certeau, I do not feel that we should allow our recognition of our immense creativity and ingenuity as cultural readers let global capital's strategy of impoverishment and commodification off the hook.
26- Richard Serra, *Writings Interviews* (London and Chicago: University of Chicago, 1994), p. 194.
27- See Peter Willetts, 'Transnational Actors and International Organizations in Global Politics', in John Baylis and Steve Smith (eds.), *The Globalization of World Politics* (Oxford: Oxford University Press, 2001), pp. 356-83.
28- Immanuel Wallerstein, *The Capitalist World Economy* (Cambridge: CUP, 1979), p. 70-71.
29- John Cavanagh, *et al.*, *Alternatives to Economic Globalization: A Better World Is Possible* (Berrett-Koehler: San Francisco, CA, 2002), p. 60. A report collectively written by 'International Forum on Globalization'. Colin Hines, Walden Bello, Jerry Mander, and Helena Norberg-Hodge, all strong proponents of localization, are among the report's authors.
30- Bruce Robbins, 'Actually Existing Cosmopolitanism', in Pheng Cheah and Bruce Robbins (eds.), *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998), pp. 1-19 (p. 3).
31- *Ibid.*, p. 93. See also his association of place (which is 'space' seen from this celestial perspective) with death, p. 118.
32- Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment* ed. Paul Guyer, trans. Paul Guyer and Eric Matthews (Cambridge University Press, 2000), Ak. 5:244-260. (The page numbers refer to the Prussian Academy Edition of Kant's works (1900-), which all scholarly editions adopt.)
33- Lyotard sets out this argument in several different places, including 'On What is 49-

"Art"' in *Toward the Postmodern*, eds. Robert Harvey and Mark S. Roberts (New Jersey and London: Humanities, 1993) pp. 164-175; 'Judiciousness in Dispute, or Kant after Marx' (trans. Cecile Lindsay) in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Oxford: Blackwell, 1989), pp. 324-259; 'The Sublime and the Avant-Garde' (trans Lisa Liebman) in Jean-François Lyotard, The Inhuman: Reflections on Time (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991), pp. 89-107; and, extensively, in Lessons on the Analytic of the Sublime, trans. Elizabeth Rottenberg (Stanford, CA: Stanford University Press, 1994).

34- Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute* (Manchester: Manchester University Press, 1988), p. 181.

35- For Kant, as for many 'incompatibilists', morality is incompatible with a wholly deterministic universe, and *a priori* we are required to assume that our will is free and undetermined. A strict Kantian position (and one which Kant does not always stick to) will say nothing more than that this must be the case, and leave the discussion of where the will resides, what its nature might be and so on, to others.

36- Karl Marx and Frederick Engels, *The Communist Manifesto* ed. Gareth Stedman Jones (Harmondsworth: Penguin, 2002), p. 223.

37- e.g. pp. xxiii, 92-94, 111, 135, 144, 191, 196, 218.

38- Kwame Anthony Appiah, 'Cosmopolitan Patriots', in Pheng Cheah and Bruce Robbins eds.), *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), pp. 91-114 (p. 91).

39- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E. F. N. Jephcott (London: Verso, 1974), p. 212.

40- Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton (London: Routledge, 1973), pp. 386-390.

41- Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation* (London: Routledge, 2000), p. 188.

42- Cliff McLucas and Mike Pearson [of Brith Gof], Interview, in Kaye (ed.), *Art into Theatre*, pp. 209-234 (p. 211).

43- Wrights & Sites, 'Mis-Guiding the City Walker'. 2004 <http://www.mis-guide.com/ws/documents/citywalker.html> (Visited 19 April 2005).

44- Quoted in Kaye, Site-Specific Art, p. 56.

45- David Greig, Plays One (London: Methuen, 2002), p. 159***.

46- e.g. Paulina, p. 151*** and Martin, p. 154-155.

47- See my introduction to Greig, Plays.

48- This ambiguity is arguably cleared up by *Pyrenees* (2005), Greig's 'sequel' to *Cosmonaut* in which Vivienne eventually tracks down Keith to the French-Spanish border. Of course, we are not obliged to make the connection between the plays (there is no indisputable link made) nor are we obliged to allow Grieg to resolve the meaning of his earlier play, given that the intervention is in an ambiguously theatrical form.

Barry Le Va, Interview, in Kaye (ed.), *Art into Theatre*, pp. 41-55 (p. 50).
50- The spatial disruption is also internal. One of the skills of a theatregoer is to separate out what is of the play, what is of the production, and what is of the performance. The play is much less visually determinate than the production, and the production less visually determinate than the performance, as revealed when an actor forgets his lines, or when we find an actress's other roles distracting from this one. The performance is rooted in place, where the play is spatially and physically unlocated, within and without.
51- Nick Hern, Personal Email, 12 May 2004.
52- Sarah Kane, *Complete Plays* (London: Methuen, 2001), pp. 24, 39, 50, 57.
53- Martin Crimp, *Plays Two* (London: Faber and Faber, 2005), p. 202.
54- Howard Barker, *Collected Plays Volume One* (London: Calder, 1990), p. 246.
55- Theodor W. Adorno, 'Commitment', in Rolf Tiedmann (ed.), *Notes to Literature: Volume Two* (New York: Columbia UP, 1992), pp. 76-94 (p. 93).
56- Tony Blair, in his speech to the Labour Party Conference 2005, eulogised: 'A baby is born. The father takes a photo on his mobile. In seconds relatives around the world can see, and celebrate. A different world to the one we were born into' and then, without explanation, passed on to talking about globalization, which he presented, equally ideologically, as inevitable, 'I hear people say we have to stop and debate globalisation. You might as well debate whether autumn should follow summer' <http://www.labour.org.uk/index.php?id=news2005&ux_news[id]=ac05tb&cHash=d8353c3d74> (Visited 3 October 2005).

The centripetal centrifuge: decentralisation, crossing genre boundaries and theatre in Scottish culture [1]

Ian BROWN, poet & playwright, free-lance researcher.

The importance of borders and boundaries not just between Scotland and other countries and cultures, but within Scotland, and the necessity for any political economic or cultural settlement of crossing them leads, in effect, to the need to transgress boundaries and cross borders, both internal and external. The point is that innate, or at least historically grounded, cultural complexity and hybridity in Scotland is inescapable. In place of escape or deciding which side they belong to, Scots and Scottish writers have, consciously or not, embraced the fractures and borders as lying in the middle, not on the edge, of their self-perceptions and work. Scottish consciousness of the 'Border' with England and regional boundaries within Scotland remains high, for whatever reasons, and a matter of regular debate and cultural action, whether in the study of history, the invention of English Literature or the exploration, invention and reinvention of Scottish literature. There are, of course, many readings of the Ossian phenomenon, but one must be that, in his work, Macpherson creates a new crossing of the boundaries between Gaelic and Scots-English cultures. He sought, in so doing, to create a model of epic recognisable across Europe, however much it might transgress the appropriate boundaries of actual Gaelic practice. In short, he creates new dimensions to match classic European models and so appears to subvert original generic forms. In modern times, similar issues of borders and linguistic boundaries have arisen in discussion of the very nature of 'Scottish Literature'. There has been a tendency among many critics to use this term in a way that excluded writing in Gaelic or focused only on literature in Scots. Yet, it must be clear that Scottish literature is multilingual, not only existing in Gaelic, Scots and English, and arguably in earlier days in Norse and Welsh, but also having a very important and often neglected Scoto-Latin tradition. In this, George Buchanan sits as a major, but often forgotten, influence on the development of modern theatre throughout Europe, and by extension on world theatre. There were many editions of his seminal tragedies *Jephthes* and *Baptistes* throughout Europe from the mid-sixteenth until late-of

eighteenth centuries. Their influence on the development of neo-classical drama in particular and, so, of much modern drama was central.

Crossing of literary and linguistic borders and boundaries in more recent literature does not apply only to Scots/English and Gaelic liminalities. Hybridity is used extensively as a model for Scottish literature, for example, by Cairns Craig in *The Modern Scottish Novel* and by Liam McIlvanney and Murray Pittock variously in articles on eighteenth century literature. In her chapter on Burns, 'Writing Scotland: Robert Burns', in the forthcoming *Edinburgh History of Scottish Literature*, Carol McGuirk observes:

> The fact is that, though the ratio shifts from text to text, Burns always blends English with Scots, sentiment with satire, literary with local references. His 'magnificent mixedness', as Robert Crawford calls it in *Devolving English Literature* (1992), suggests not capitulation to English cultural pressure, but what Homi K. Bhabha, in *The Location of Culture* (1994), has termed 'hybridity', a form of resistance to cultural authority that works by infusing the colonisers' language and speech with local or 'native' references. [...] Bhabha's idea of hybridity offers a way past the simplistic dyad – 'good' dialect versus 'bad' English – which has charac terised so much Burns criticism in modern times[2].

McGuirk continues by reminding us of the larger cultural implications of Burns's linguistic and generic hybridity:

> With his mixed range of allusions and languages, Burns in fact seeks to elude capture by any cultural authority, whether Scottish or English. In the Kirk satires and 'Holy Willie's Prayer', tyrannies of the local, provincial smallnesses, are satirised just as energetically as the notion that English is the only language proper for British poetry. Even Burns's famous title *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* is more elliptical than may at first appear, standing at once as a provocative statement of local allegiance and (in its hedge of 'chiefly') a hint of other interests, too. In Burns's addresses to and for Scotland, in Bhabha's words, 'no political ideologies [...] claim transcendent or metaphysical authority for themselves'. Burns himself, in short, saw no poetic use for cultural purity. It is no accident that the final lines of 'Address to the Unco Guid' define 'what's *resisted*' (emphasis in original) as the measure of personal integrity. (McGuirk, 2006)

Within twenty years of Burns's death, the Theatre Royal, Edinburgh, opened in 1769, launched its dramatisations of Scott's novels under the management of

W. H. Murray from 1817 on. These energised and provide focus for the developing phenomenon known as the National Drama. This embodied many examples of boundary-crossing and hybridities not just in its exploration of English/British and Scottish relations and identities, but also in its practical, institutional functioning, making use of song and comedy and influencing popular theatre and music hall [3].

Seeing no need for 'cultural purity', in McGuirk's words, is, indeed, a longstanding Scottish literary phenomenon. This is so whether one considers the mid sixteenth-century dramaturgical variousness of David Lindsay's *Ane Satire of the Thrie Estaitis* or the modern experimental transgression of forms that characterise and identify Edwin Morgan's poetry and Ian Hamilton Finlay's new syntheses of poetry, sculpture, visual arts and gardening. Many artists, particularly in modern times when Scottishness is being redefined, continue to find 'personal integrity' and national, cultural and artistic identity in the need to cross boundaries of language and genre in 'what's *resisted*' and so what new synthesis transgression creates. Such transgression, indeed, is part of the very nature of Scottish theatre from the earliest times, combining popular and 'high', music and song, comedy and tragedy, in a set of hybrid native dramatic forms. Such genre crossing was, of course, common in Medieval and Renaissance theatre, but the Scottish theatre appears to have been able to sustain such flexibility when other European traditions have tended to generic specialisation. (It is a fascinating hypothesis that such generic specialisation may have resulted from the colonisation of theatre by royal courts from the seventeenth century on. If so, the removal of the Scottish court to London in 1603, often seen as to the disadvantage of theatre in Scotland, may have had a long-term unexpected, and arguably positive, effect in staving off such specialisation into more rigidly separated genres.) Processes of decentring and hybridity may, then, be seen as key elements in Scottish culture generally and its literature and theatre especially, with renewed importance in contemporary drama. The present author has argued in David Bradby's and Susanna Capon's *Freedom's Pioneer*, a collection of essays on the work of John McGrath, that a wide a variety of traditions and genres worked together and hybridised from the medieval period on to form a Scottish theatre tradition. This, it is argued, was particularly congenial to McGrath's theatrical genre crossing:

> It is clear that the [Scottish] theatrical tradition that offered these 'advantages' to McGrath's work was deep-rooted. McGrath could respond to a longstanding history of Scottish theatre and his work in Scotland further developed and trans mitted the potential of that history [4].

It is important, of course, not to exaggerate the contribution of Scottish theatre to McGrath's own artistic development. Ros Merkin reminds us in her chapter in *Freedom's Pioneer*, of the contribution to his work of the popular variety of forms found in the drama of the Liverpool Everyman Theatre during McGrath's period of connection with that vibrant theatre in 1971 and 1972 [5]. Nonetheless, it must be clear that theatrical hybridity, as well as literary, is central to Scottish culture.

Such hybridity and related generic boundary crossing have deep roots, specifically in Scottish theatre. Maria DiCenzo notes in her 1996 study of 7:84 (Scotland) Theatre Company, *The Politics of Alternative Theatre in Britain*:

> In theatrical terms, what Scotland could claim to be its own was a tradition of popular forms such as music hall and panto — live forms of entertainment in which music and comedy figure prominently. What 7:84 did was to take advantage of the familiarity with and entertainment values of these forms (and others such as the 'ceilidh') and to use them as vehicles for political analysis and commentary [6].

Femi Folorunso goes further and places the version of music hall known as 'Scottish Variety' in a popular tradition going back four centuries:

> from its introduction until the late 1940s, it was the most popular and richest form of entertainment in Scotland [...] and [...] the music hall occupied the middle space in a direct line from the seventeenth-century popular entertainment to contemporary drama in Scotland [7].

Indeed, Folorunso dates the interaction of popular and text-based theatre to a very early period:

> We now know, for instance, that a pattern of utilitarian drama was established in Scotland before the Reformation. This pattern achieved its highest standards in Sir David Lindsay's *Ane Satire of the Thrie Estaitis*. A close scrutiny of the language and techniques of this play suggests very much the kind of imposition [...] of lite-

rary order on popular elements in order to make some urgent, serious political statements. (Folorunso, p.182)

Complementing Folorunso's work, Adrienne Scullion suggests the modern vehicles of music hall and panto that form key strands in modern Scottish theatre also have other deep roots. She suggests that, whatever the different and somewhat later, though related, experience of the development of music hall in England, in Scotland in the early to mid nineteenth century,

> a particular and significant influence in the evolution towards music halls per se came from this ceilidh tradition, which [immigrant Highland and Irish] communities brought with them to industrialising Glasgow [8].

Scullion's insight offers an elegant circularity for the way that McGrath returns via popular theatre forms to ceilidh performance techniques particularly in *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil* (1973). Further, in terms of the long-term influence of such developments, it is also the case that, with the subsequent export of Scottish music and cultural idioms through the Scottish diaspora, such popular music hall forms acquired a whole new range of cultural connotations and meanings. Indeed, the transmission of Scottish identity to expatriate communities abroad formed part of this same process [9].

Such a central role for hybridity in Scottish theatre, and by extension literature, has been observed by a number of critics furth of Scotland. Jean-Pierre Simard, for example, has observed:

> Based on popular and political traditions, the rich diversity of contemporary dramatic writing in Scotland shapes today the specific poetic of rooted orality and vernacular. This supports a re-reading of the popular traditions of Scottish society in all its diversity. When recognisable parts of the popular music heritage are not directly included, music and songs within the playtext with recognisable tonalities, accents and discourse pay frequent inter textual homage to this pre-existing corpus.
> (Fondée sur les traditions populaires et politiques, la riche diversité des écritures drama tiques contemporaine en Ecosse dessine aujourd'hui la poétique spécifique d'une oralité enracinée et vernaculaire. Elle épaule une relecture des traditions populaire de la société écossaise dans sa diversité. Quand des pièces reconnaissables du patrimoine musical populaire ne sont pas directement insérées, musique et chanson diégétiques, aux tonalités, aux accents et au discours reconaissables adressent un fréquent hommage intertextuel à ce corpus préexistant.) [10].

More recent playwrights develop this Scottish theatrical exploration of hybridity and intertextuality. With some, this may be the exploration of hybridity in dramaturgy and performativity as in Anthony Neilson's *The Wonderful World of Dissocia* (2004). Here the surreal potential of theatre is used in Act One to explore and express the inner workings of the mind of the play's heroine, who suffers from — or perhaps enjoys — her serious mental illness. Act One is full of theatrical jokes and tricks and zany *Alice in Wonderland* characters. Its colour and humour are sharply contrasted with the antiseptic colourless 'reality' of Act Two's setting of a hospital ward that seeks to confine her. In Act Two, the lively offbeat articulate heroine of Act One is taciturn and drugged, finding becoming 'well' on the terms of her carers and family hardly attractive. With others, like Henry Adams in *The People Next Door* (2003), the concern with hybridity may be thematic. Adams, incidentally, is from Wick in Caithness, a former county where there is to this day a particularly marked local consciousness of Norse as opposed to Gaelic heritage. A very clear place-name boundary runs north to south halfway across Caithness to the east of which Norse-derived names are found, while to its west many more Gaelic names predominate. Adams's Caithness is a specific nexus of a particular version of Scottish hybridity. This is immanent in his plays. As Danièle Berton observes of *The People Next Door*:

> In this opening scene, Nigel seems to re-learn who he is. He finds, in doing this, some difficulty. He speaks of his self in the third person. He is Nigel; he is Salif; Salif is another; Salif is him. I am me, him and another... Destabilised and at a loss, Nigel drifts mentally between two egos, two cultures, two religions, two countries, two continents[...]
> In the company of Marco, presented as 'of mixed race, predominantly Afro-Caribbean' and of Mrs Mac – short for MacCallum – who is marked out thanks to ' a distinctive Scottish burr', he attaches himself as an emblem of engagement and hybridity in a nation where the principles of integration and assimilation are not demanded by law.
>
> (Dans cette scène d'ouverture, Nigel semble réapprendre qui il est. Il éprouve, pour ce faire, quelque difficulté. Il parle de lui à la troisième personne. Il est Nigel; il est Salif; Salif est un autre; Salif est lui. Je est moi, lui et un autre... Désarmé et dérouté, Nigel dérive mentalement entre deux ego, deux cultures, deux religions, deux pays, deux continents.[...]
> En compagnie de Marco, présenté comme 'of mixed race, predominantly Afro-

Caribbean' et de Mrs Mac – diminutif de MacCallum – qui se singularise grâce à ' a distinctive Scottish burr' , il s'affiche comme emblème de brassage et de métissage dans une nation où les principes de l'intégration et de l'assimilation ne sont pas exigés par la loi.) [11].

Indeed, in the present author's plays, hybridity and intertextuality have frequently been used as means both of dramatic structure and of signification[12]. *Carnegie* (1973) explores the ambiguities of that philanthropic Scottish-American Robber Baron in a structure that moves through naturalistic dramatic scenes, original songs, excerpts from Carnegie's own speeches and interludes, at first comic, but increasingly serious, exposing corrupt business practices. In *Mary* (1977), a serio-comic examination of the various versions and myths of Mary Queen of Scots is conducted through three levels of dramatic realisation. In her personal scenes, Mary and her companions act in a naturalistic manner. In the scenes of negotiation among the Scottish nobles, they are presented, often comically, but with a dark undertow of realpolitik, as a cross between senior businessmen and Mafia leaders, discussing business, political gain and potential assassinations while playing golf, during hawking or over a meal. Thirdly, the main plot-lines of Mary's life are driven by a series of scenes written in a variety of theatre conventions and intertexualities: Mary is introduced to Darnley in a pantomime moment based on Cinderella, with Knox playing Fairy Godmother, a scene which transposes in a theatrical flash to their courtship expressed in Cowardesque mode; her banishment to Loch Leven is presented in Shakespearean blank verse; her flight from Loch Leven is a send-up of a pot-boiler Scots one-act comedy. *A Great Reckonin* (2000) takes this convention further. The action is built round the search of a troupe of actors - presented in realistic, if satiric, mode in their professional rivalry and backbiting - trying to create a play about the death of James I at whose court they have arrived just after his assassination. The play employs the potential of theatrical imagination to recreate and explore events in James's life up to and including his death. *The Scotch Play* (1991) explores other versions of intertextuality, presenting in five scenes matching the original event structure of Macbeth the story of the rise and fall of a football trainer who deposes his manager, Duncan, and in his turn falls, all in blank verse in Scots.

The recognition of the nature of hybridity in Scotland's culture has been complemented by developments in recent scholarship to lead to the redefinition

of that culture and its literature. There is a new recognition that the term 'Scottish' is multicultural and multivalent – indeed, intercultural – and that Scotland has always been multi-ethnic and multilingual. Further, as the editors of the forthcoming *Edinburgh History of Scottish Literature* comment in their general introduction: 'Oral and performance modalities have been a notable feature in the development of Scottish Literature'[13]. They argue that there is a crucial distinction between Scottish literature and

> the English literary models that have defined the canon and which find linguistic hybridity atypical to their paradigm. But 'atypicality' implies a prior norm, and it is precisely this kind of reactive or oppositional view that requires to be carefully hand led if Scottish literature's separate, but also integral, status is to emerge. (*Edinburgh History of Scottish Literature*, 2006)
>
> Indeed, it might be said that the canon of English Literature has been developed, as Cairns Craig has so clearly shown in *Out of History* (1996), by centralising, suppressing difference, canonising and appropriating writers who belong to more than one tradition, whether American, Caribbean, Irish or Scottish.

In Scottish literature, by contrast, cultural and linguistic diversity and regional difference continue to embody underlying forces which might in other circumstances drive apart the unity and integrity of Scottish culture, let alone Scottish literature and Scottish theatre. Yet, there have been, and are, complex inter-relationships of great diversity involving hybridity and intercultural interactions for more than a millennium. These in the past have brought Norse, as well as Irish, Gaelic, English, Scoto-Latin, Scots and even Welsh strands together and now, in such work as Suhayl Saadi's *Psychoraag* (2004)[14] with, in the words of its publicity blurb, its 'urban Scots peppered with Urdu', new syntheses are emerging. There has been discussion on occasion about the phenomenon of diglossia in Scottish literature and life involving Scots and English as between domestic and public discourse. This is at once simplistic and, in its frequent reductive restriction to Scots/English and social axes, a simplification of a far more complex situation. Bilinguality, and even multilinguality, allows not just a variety of forms of diglossia, but a veritable heteroglossia, all kinds of opportunities of expression in a Scottish context. Meanwhile, register shift, whatever the primary language employed, is a widely employed phenomenon in Scottish usage both socially and artistically[15]. Many critics, Randall Stevenson, Lindsay

Paterson, John Corbett and Katja Lenz, for example[16], have discussed the varieties of language, not just Scots or English or, now, Gaelic, but varieties within Scots or English as a key dimension of Scottish theatre.

There are ever-present elements of internal difference – even, in McGuirk's take on Burns's terms, of 'what's *resisted*' as a touchstone of personal integrity – in Scottish literature. Somehow, out of these elements of internal difference that might appear likely to fracture Scottish culture by their centrifugally inclined diversity and otherness, hybridity and intercultural interchange seem to act as a force of centripetal cultural gravity. This tends to suggest that Scottish theatre and, indeed, Scottish culture are best seen as hybrid, yet diversifying, a constantly changing, constantly asserted expression of common identity without an imposed centre. It comprises a creative core of constantly separating and integrating otherness offering a gravitational hold on — and expressing the varieties of — Scottishness, Scottish literature and Scottish theatre.

Notes :

1- This paper is in memory and celebration of the work of the late Bill Findlay, researcher and scholar, inspiring colleague and dear friend.

2- Carol McGuirk, 'Writing Scotland: Robert Burns', in Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning, Murray Pittock (eds), *Edinburgh History of Scottish Literature,* Edinburgh University Press forthcoming, 2006

3- On the National Drama, see particularly the section under that subtitle (pp. 143-149), in Barbara Bell, 'The Nineteenth Century' in Bill Findlay (ed.) *A History of Scottish Theatre* (Edinburgh: Polygon, 1998) pp.137-206

4- Ian Brown. 'Celtic Centres, the Fringes and John McGrath' in David Bradby and Susanna Capon (eds), *Freedom's Pioneer* (Exeter: University of Exeter Press, 2005) p. 93

5- Ros Merkin, ' A Life Outside 7:84: John McGrath and the Everyman Theatre, Liverpool' in David Bradby and Susanna Capon (eds), *Freedom's Pioneer* (Exeter: University of Exeter Press, 2005) pp. 25-38

6- Maria DiCenzo, *The Politics of Alternative Theatre in Britain* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) p. 87

7- Folorunso Femi, 'Scottish Drama and the Popular Tradition', in Randall Stevenson and Gavin Wallace (eds), *Scottish Theatre since the Seventies* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996) p. 177

8- Alasdair Cameron and Adrienne Scullion, 'W. F. Frame and the Scottish Popular Theatre Tradition' in Alasdair Cameron and Adrienne Scullion (ed), *Scottish Popular Theatre and Entertainment* (Glasgow: Glasgow University Library, 1996) p. 40, fn. 3
9- I am indebted to Paul Maloney for this insight.
10- Jean-Pierre Simard, 'Populaire, politique at poétique: Réévaluer la réputation du théâtre écossais', *Etudes Ecossaises*, no. 10 (2005), p. 193
11- Danièle Berton, 'Norme et marginalité: De la bonne ou de la mauvaise réputation dans The People Next Door de Henry Adam', *Etudes Ecossaises*, no. 10 (2005), p. 160.
12- For further discussion on this topic see, for example, Steve Cramer, 'History, Ideology and Performance in Ian Brown's *Mary* and *A Great Reckonin'*, *International Journal of Scottish Theatre*, Vol. 3 no. 1 (June 2002) http://arts.qmuc.ac.uk/ijost/ and Susanne Kries, 'Ian Brown' in John Bull (ed.), British and Irish Dramatists since World War II , Fourth Series - *Dictionary of Literary Biography*, Volume Three Hundred Ten (Detroit: Thomson Gale, 2005) pp. 42-50
13- Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning, Murray Pittock, 'Scottish Literature: Criticism and the Canon', in Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning, Murray Pittock (eds), *Edinburgh History of Scottish Literature*, Edinburgh University Press forthcoming, 2006
14- Suhayl Saadi, *Psychoraag* (Edinburgh: Black and White Publishing, 2004)
15- See, for ex., Ian Brown and Katja Lenz, "Oh Dearie Me!': dramatic rhetoric and linguistic subversion in the Scottish situation comedy, *The High Life*', in Edgar W. Schneider (ed), *Englishes Around the World* Vol 1 (John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia, 1997) pp 109-23
16- See for example: Randall Stevenson, 'Snakes and Ladders, Snakes and Owls: Charting Scottish Theatre' in Randall Stevenson and Gavin Wallace, *Scottish Theatre since the Seventies* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996) pp 1- 20; Lindsay Paterson, 'Language and Identity on the Stage' in Randall Stevenson and Gavin Wallace, *Scottish Theatre since the Seventies* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996) pp.75-83; John Corbett, *Language and Scottish Literature* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997); Katja Lenz, *Die schottische Sprache im modernen Drama* (Universitätsverlag C. Winter: Heidelberg, 1999).

Sémantique lyrique et représentation chorale : le " théâtre poétique " de Derek Walcott

Kerry Jane WALLART, Université Paris IV Sorbonne.

Le genre dramatique se définit entre autres choses par la dispersion des sources d'énonciation qui s'y joue, l'auteur confiant aux acteurs, ces " hypocrites ", le soin de proférer ce qu'il a écrit. À l'inverse du poète, le dramaturge ne se prononce donc que par l'entremise d'un ou de plusieurs porte-parole. C'est ainsi que le théâtre est nécessairement fondé sur une perte d'autorité, sur un parricide au moins verbal :

> un meurtre est toujours à l'origine de la cruauté, de la nécessité nommée cruauté. Et d'abord un parricide. L'origine du théâtre, telle qu'on doit la restaurer, c'est une main portée contre le détenteur abusif du logos, contre le père, contre le dieu d'une scène soumise au pouvoir de la parole et du texte (Derrida, 350).

La représentation théâtrale est donc, pour le dramaturge, une " imposture ", dans deux sens du terme : une tromperie, puisqu'il confie à d'autres le soin de dire ce qui s'origine dans son for intérieur, mais aussi une absence de positionnement, une éviction physique du théâtre des opérations au profit de l'acteur. Cette impossible univocité est partout poussée par le dramaturge qu'est Derek Walcott jusque dans ses derniers retranchements. Il multiplie les discours contradictoires et les perspectives irréductibles entre elles, signant une œuvre théâtrale qu'on ne peut pas ne pas qualifier, de prime abord au moins, de parfaitement cacophonique. Les enjeux esthétiques s'accordent à l'éparpillement des voix, puisque les moyens non verbaux de signifier (le chant, la danse, l'éclairage, le décor, le geste) sont exploités à tout crin et viennent souvent contredire ce qui est en train d'être asserté ; la représentation vient alors entamer l'autorité du texte, miner le sens des mots et mettre en péril le travail de déchiffrage qui échoit au spectateur. Comme dans le théâtre de l'absurde, dont celui de D. Walcott participe dans une large mesure, des situations de langage impossibles font tourner le dialogue au *nonsense*, et la multiplication des sources de l'énonciation dérive vers l'isolement de ces monades que sont les acteurs. Il semblerait donc que ce théâtre fossoie tout espoir de position stable, de discours d'autorité. Pourtant, on n'est pas,

tant s'en faut, dans une dramaturgie qui renonce à dire autre chose que l'impossibilité de toute signification ; mais c'est dans le mouvement même, dans le déroulement et le déploiement de la représentation, que le sens est à dénicher. Lorsque Billy Blue présente l'action, au début de The Odyssey, il commente la fin de l'ordre établi, l'éparpillement du verbe, des cendres de l'épopée et des valeurs de l'héroïsme antique : " So my blues drifts like smoke from the fire of that war, / Cause once Achilles was ashes, things sure fell apart " (The Odyssey, prologue, 1). De l'image de la dérive (" drift ") on peut dire qu'elle fait sens, qu'elle sait où elle va. On utilise en effet ce terme pour désigner, en anglais argotique, les intentions générales de quelqu'un, l'idée qu'il a derrière la tête, ou encore la conclusion à laquelle il tente de faire aboutir son interlocuteur. Tant il est vrai que cette pièce saisit l'occasion fournie par Homère pour, ici, parler de l'archipel caribéen en termes qui, sans être univoques, sont in équivoques (Circé, la sorcière, est une prêtresse vaudoue noire), et là, pour dénoncer le totalitarisme instauré par le régime des colonels en Grèce. C'est par la dérive, et notamment par celle entraînée par la pluralité des voix, que l'engagement de l'auteur peut émerger. Pour fédératrice, pour communautaire que la représentation théâtrale soit, elle est le lieu, immanquablement, de la confusion, mais cette confusion apparemment anti-brechtienne, certainement a didactique, procède peut-être d'un décentrement nécessaire à l'avènement d'un sens neuf.

C'est manifeste lorsque l'on commence à s'intéresser à un personnage de héros ou d'anti-héros, de clochard céleste, éternel dériveur, meneur de parade carnavalesque, bouffon métaphysique qui parcourt, sous un déguisement ou sous un autre, toutes les pièces du dramaturge, et qui a tôt fait de voler la vedette aux autres acteurs. Ce bouffon tente selon toute évidence de faire s'élever sa voix au-dessus de celle des autres, d'imposer sa rhétorique comme clé du texte, et sa gestuelle comme lieu privilégié de la représentation. Il est acteur exemplaire mais aussi auteur et metteur en scène intradiégétiques, s'il est permis d'importer un terme de narratologie dans l'analyse de ce théâtre qui se joue des genres. Le bouffon (" *trickster* ") qui parcourt la scène, chez D. Walcott, est ce personnage faible mais madré qui parvient contre toute attente à mener la danse, ce personnage subversif et irrévérencieux qui incarne et représente parfaitement le dramaturge : il dit plusieurs choses à chaque fois qu'il ouvre la bouche, il ventriloquise plus d'une identité. Il correspond par ailleurs en tous points au *signifying monkey* scruté par Henry Louis Gates, esclave noir condamné à parler la

même langue que le maître et qui fait éclater le lien entre signifiant et signifié : par le jeu du ton, du geste, de la musique, de la représentation, en somme, les mots en viennent à dire bien autre chose que ce à quoi les assigne le dictionnaire. Il semble donc permis de parler de sémantique lyrique pour désigner l'emprise d'un personnage, avec tout ce que le terme peut charrier d'individualisme, de particularités, de singulier, sur tous les modes de signifier sur scène.

Le théâtre poétique semble devoir, dès lors, s'installer par le biais de l'appropriation du sens par une voix, qui, seule sur scène à parler, devient lyrique, expression d'une humeur unique et personnelle, menaçant la représentation théâtrale, tirant le texte vers la déclamation poétique. Pourtant, le théâtre poétique s'installe tout autant par le biais d'un élément central de la dramaturgie de D. Walcott, et qui est le chœur. Venu du théâtre (grec et anglais à la fois) le plus ancien, mais aussi des poètes (Yeats, Eliot, Auden, Dylan Thomas) qui tentèrent, en leur temps, de renouer avec ces origines, ainsi que des réflexions d'Antonin Artaud sur le théâtre de la cruauté comme théâtre du rite, de la communauté retrouvée, le chœur fait manifestement concurrence au *signifying monkey* et à la voix lyrique. Voix des plus pauvres et des plus faibles, esclaves, pêcheurs, blanchisseuses, mais aussi, c'est plus important encore, incarnation du public, du bon sens, de la juste mesure, d'une résignation qui n'en pense pas moins, le chœur fait du théâtre poétique tel qu'il est imaginé par le dramaturge saint lucien non pas un mouvement vers l'exaltation spirituelle lyrique (le haut) mais une réflexion sur la pluralité, sur la coexistence nécessaire, au théâtre surtout, des contraires (le bas). Ce choix du monde du bas et de la pluralité des autorités permet peut-être de penser les termes originaux d'un théâtre engagé sans en avoir l'air. Il s'agit d'un engagement qui n'est ni celui du mandarin et du clerc, ni celui de l'opprimé, lui aussi renvoyé à son égotisme, mais la prise d'une position collective qui mime peut-être en creux celle du public.

La dérive du sens

Comme chez Beckett, les dialogues qui emplissent la scène chez D. Walcott se prononcent à deux, l'un contre l'autre, et plus souvent encore, l'un à côté de l'autre, sans que l'on puisse jeter des ponts logiques entre une réplique et la suivante. *The Odyssey*, pièce de 1991, peut-être la plus célèbre, est rédigée entièrement selon le principe grec de la stychomythie. Bien peu de répliques y tiennent sur plus d'un vers, et les échanges volontiers absurdistes qui s'y jouent

trahissent une absence totale de terrain d'entente. Le sens se construit par bribes, par trajectoires erratiques. Nul n'est détenteur du logos, qui se dissémine et passe d'un acteur à l'autre sans grande cohérence psychologique ou idéologique. Plus encore, les acteurs en viennent à se confondre les uns avec les autres, à échanger leurs rôles. " if you scratch Polonius you will find Hamlet " dit un personnage dans *The Wine of the Country* (18), définissant ainsi la caractérisation métamorphique qui fonde cette dramaturgie tout entière. C'est du reste ainsi que D. Walcott élaborait ses mises en scène, lesquelles obéissaient à une esthétique baroque, celle d'une spirale qui ne s'achève jamais et qui fait circuler les rôles d'un acteur l'autre. C'est ce que remarque Judith Stone, journaliste au *Trinidad Guardian*, qui chroniqua presque toutes les pièces montées par D. Walcott à Port of Spain :

> Walcott has written *The Last Carnival* in such a way that the leading actress plays the young Agatha in the first act, and Clodia in the second, in which the older Agatha is played by a supporting actress. In the same way, the leading actor plays Victor in the first act, and in the second Victor's son, Tony (Stone, 118).

C'est un comble au théâtre, genre où la présence de l'acteur sur scène devrait dissiper au moins cette incertitude quant à l'identité des personnages. Cette dramaturgie de la dérive du sens, cette représentation éparpillée, convoquent sans coup férir le concept de déterritorialisation tel qu'il est élaboré par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Pour ces deux auteurs, bonne partie de la littérature contemporaine, et de la littérature dite postcoloniale au premier chef, doit être lue selon le principe d'ordonnancement du rhizome plutôt que de la racine, de la propagation horizontale démocratique et anarchique plutôt que de l'arborescence bien ordonnée et hiérarchisée.

Cette dramaturgie rhizomatique est surtout manifeste dans les remises en contexte opérées par l'auteur : réécritures plus ou moins désignées, mais toutes décalées, ces pièces représentent autre chose que ce qu'il semble de prime abord qu'elles montrent ; elles jettent surtout ensemble deux cadres temporels et spatiaux sans prévoir une quelconque précédence. Dans *A Branch of the Blue Nile*, une troupe d'acteurs répète *Antony and Cleopatra* mais sous l'Égypte du premier siècle avant notre ère, c'est la rue trinidadienne contemporaine qui est donnée à entendre, sinon à voir. La première scène du deuxième acte montre les acteurs occupés à répéter le passage, dans la dernière scène de la pièce de Shakespeare,

au cours duquel le clown apporte à la reine le serpent qui la tuera. Les répliques de Cléopâtre sont les mêmes que dans la pièce de Shakespeare, mais celles du clown ont été réécrites dans la langue truculente du parler populaire de Trinidad, une langue sauvage, fidèle en esprit, sinon à la lettre, au parler populaire shakespearien. Le passage suivant :

> Truly I have him; but I would not be the party that should desire you to touch him, for his biting is immortal. Those that do die of it do seldom or never recover (*Antony and Cleopatra*, V, 2, 245-248)

devient sous la plume jouissive de D. Walcott :

> Madam, I have him, but 'tain't go be me who go ask you handle him, because one nip from this small fellow and Basil your husband; this little person will make the marriage, in poison and in person, but the brides who go to that bed don't ever get up (*A Branch of the Blue Nile*, II, 1, 262),

et :

> Very many, men and women too. I heard of one of them no longer than yesterday; a very honest woman, but something given to lie, as a woman should not do but in the way of honesty; how she died of the biting of it, what pain she felt; truly, she makes a very good report o'th'worm. But he that will believe all that they say shall never be saved by half that they do. But this is most falliable, the worm's an odd worm (*Antony and Cleopatra*, V, 2, 250-258)

devient :

> Too many, lady. Male and she-male, sure. Yesterday self sold me a sample: a straightforward lady that butter couldn't melt in she mouth but a little crooked with the truth, which is just natural for any Adam's wife, fainted forever from giving it a little suck, with as much pain as joy. That's an excellent endorsement of the worm; but the man who believe everything he hear ain't go be saved by half of what men do. I sound like I ain't sure 'cause this worm is a funny worm (*A Branch of the Blue Nile*, II, 1, 262-263).

Il s'agit de respecter l'esprit shakespearien : " since in old Willy's day the clowns spoke dialect, and since our dialect is so Jacobean, I felt quite justified " (*A Branch of the Blue Nile*, II, 3, 268), dit le metteur en scène qui a réécrit ces passages avec bonheur. On apprend quelques lignes plus loin que l'un des critiques assistant, outré, à la première, déchira la réécriture des répliques du clown, ce à quoi, impavide et sarcastique, le même Harvey répond : " Was he wearing his Cambridge scarf ? " (*A Branch of the Blue Nile*, II, 3, 268). Il est de fait absurde de laisser, comme les puristes

y tiennent, les répliques du petit peuple dans l'anglais difficilement accessible des Élisabéthains : ces passages ne valaient, lorsque ces pièces étaient montées pour la première fois, que parce qu'ils étaient immédiatement compréhensibles par un public populaire qui parlait le plus souvent de la même manière. C'est ainsi que le texte perd toute autorité, que la représentation théâtrale prend le pas, et impose sa version des choses. Les décontextualisations, incessantes chez D. Walcott, rendent le procédé endémique, et font de toutes ces pièces des réécritures fort décalées des monuments d'airain du canon occidental : *The Joker of Seville* nous montre un Don Juan partant, sur un bateau négrier, pour le Nouveau Monde, et dans *The Odyssey*, on voit un Ulysse croisant, chez le Cyclope, un philosophe qui purge une peine de prison du fait de ses opinions politiques. Ce personnage, dont le nom, Scragg, fait entendre une petite musique beckettienne, transporte par ailleurs ses œuvres complètes dans une poubelle. On ne met plus, dans cette théâtralité, le personnage (comme chez Beckett) mais plutôt les livres au rebut. Le sens voyage, la représentation malmène le texte.

Ce réseau de fissures du texte, cette dissémination de la parole, se nouent autour de la figure du bouffon, omniprésente dans la dramaturgie imaginée par D. Walcott. Il est sémantisé sur scène par ce personnage mais aussi par toute une batterie de modes expressifs concurrents de la parole : les intonations, les gestes, le chant ; c'est la raison pour laquelle, peut-être, il est justifié de parler de " sémantique lyrique ". Le verbe est représenté sur scène autant qu'il y est proféré, et il se voit concurrencé par une série de signes non linguistiques.

" *The signifying monkey* " : faux ressaisissement du sens, nouvelle diffraction de l'autorité

Au cahier des charges de cette dramaturgie qui fait la part belle à la remise en jeu de la représentation est inscrite une sémantique complexe, largement faite de signes non verbaux, et qui découle d'une nécessité de contourner la langue des puissants, qui se trouve être, pour la zone des Caraïbes, également la langue des opprimés. Si l'acteur recherche une langue de la dérive, notamment métaphorique, qui substitue une chose à l'autre très rapidement, et sans en laisser de trace, c'est aussi pour éviter de se faire comprendre du maître qui, dans le cas, malheureux, des Caraïbes, parle la même langue (à moins que, c'est plus vrai, l'esclave ne parle la langue de son bourreau). Les codes se démultiplient, les références se brouillent, et on retrouve partout la trace de ce besoin

impérieux de masquer le langage dans le théâtre de D. Walcott, où l'acteur se trouve coincé entre un désir de se faire entendre et la nécessité de rester obscur. Sa rhétorique est très au point, et elle est une manière de survie. Par rhétorique, on n'entend pas l'art des orateurs attiques ou de Quintilien. Ce n'est pas une rhétorique de la plus grande clarté, du plus grand didactisme, mais son envers infâme, responsable du discrédit dans lequel cet art est tombé aujourd'hui : un art du mentir et du dissimuler, de l'emphase et du faux-semblant dans lequel le rhéteur convainc sur le mode de la poudre aux yeux. La rhétorique de l'acteur, chez Derek Walcott, est un discours du méandre. À l'intérieur d'une même langue, ce que l'on dit est hanté et contredit par ce que l'on veut dire et qu'on ne dit pas explicitement, mais qui parvient à se frayer un chemin tout de même. C'est là un trait que Walcott, dans son essai " On Choosing Port of Spain ", attribue particulièrement aux habitants de cette ville dans laquelle il s'est installé : " a Trinidadian, a Port of Spaniard will, like his ballad-singer, never tell you anything directly " (DWCTT, 2, 10). Ce type de discours masqué, détourné, est l'un des ressorts comiques les plus efficaces du théâtre de D. Walcott :

> BAP (*shouting desperately*) : Who want to buy a brand new coffin? Who want to?
> JOURMARD : Cousin, where did you get it?
> VORN : Ask Bap. He going tell you.
> JOURMARD : Bap?
> BAP : Desperation is a hell of a thing. We aint steal it though. And it aint something you could rent so easy. Is only one down payment. Heh-heh.
> JOURMARD : To the point, nigger, to the point.
> BAP : Well you know Greene brother in law, Dominic the joiner? Well Greene went early morning, before the sun come up out of the hills like a fried egg...
> JOURMARD : We shall breakfast duly, go on with this story
> (*Jourmard*, I, 1, 8, DWCTT, 4A, 337).

Bap joue au chat et à la souris avec son auditoire, il fait l'imbécile mais est en train de se moquer de lui, de jouer au plus malin. Il n'y a pas là, pourtant, un risque de défaite de l'intelligence ; le public est tout au contraire convié à déchiffrer des codes complexes. L'ironie, mot dont l'étymologie grecque signifie " dissimulation ", fonctionne alors à plein. Elle se base surtout sur une parole illocutoire et performative, telle celle dont procède, par exemple, l'insulte. L'insulte, qui est la base des codes sémantiques noirs américains, est d'emblée

une parole théâtrale. Elle suppose le geste que l'on joint à la parole, un phrasé différent, plus rapide et moins naturel, et une élévation de la voix. Elle suppose aussi un public, que l'on prend à témoin. Cette théâtralité sous-tend ce que les Noirs appellent *signifying* :

> the verbal art of ritualized insult, in which the speaker puts down, needles, talks about (signifies on) someone, to make a point or sometimes just for fun. It exploits the unexpected, using quick verbal surprises and humor (Smitherman, 206).

Henry Louis Gates cite encore, dans son étude sur le " *signifying monkey* ", le " *singe signifiant* " qui semble mimer le discours du maître mais y opère une vaste subversion :

> Signifying seems to be a Negro term, in use if not in origin. It can mean any of a number of things; in the case of the toast about the signifying monkey, it certainly refers to the trickster's ability to talk with great innuendo, to carp, to cajole, needle, and lie. It can mean in other instances the propensity to talk around a subject, never quite coming to the point. It can mean making fun of a person or situation. Also it can denote *speaking with the hands and eyes, and in this respect encompasses a whole complex of expressions and gestures.* Thus it is signifying to stir up a fight between neighbors by telling stories; it is signifying to make fun of a policeman by parodying his motions behind his back; it is signifying to ask for a piece of cake by saying, "my brother needs a piece of cake" (Abrahams, 264, cité in Gates, 238-239).

L'art de " signifier " est profondément comique ; s'il ne fait pas rire, c'est qu'il n'en est pas. W. E. B. Du Bois en parle comme d'une plaisanterie : " Many is the time that a truculent white man has been wholly disarmed before the apparently innocent and really sophisticated joke of the Negro, whom he meant to berate " (DuBois, 12). Plus que jamais, entre l'apparence (" apparently innocent ") et la réalité (" really sophisticated ") d'une même référence, le référent se dédouble. Dans le jeu ménagé, il est loisible de contourner la censure[1]; le discours apparent s'ajoure, il glisse et laisse, en transparence, apparaître un discours parfaitement concurrent par l'entremise de signes souvent non verbaux, et qui ne sont possibles que sur la scène d'un théâtre. Au public sagace de mettre le discours sous-jacent au jour. La beauté de cette rhétorique gît non seulement dans la façon dont on fait imploser le lien qui unit traditionnellement signifié et signifiant, dont elle fait un pied de nez au dictionnaire, renvoyé sur son étagère, mais

aussi dans la preuve apportée que le langage ne vaut que lorsqu'il est mis en scène, proféré dans un contexte précis.

> The Black concept of *signifying* incorporates essentially a folk notion that dictionary entries for words are not always sufficient for interpreting meanings or messages, or that meaning goes beyond such interpretations (Mitchell-Kernan, 314)

C'est ainsi que l'esclave noir pouvait non seulement dire l'inacceptable, sa volonté de se libérer, sa haine de son maître, mais aussi l'indicible, ce qui n'a pas de mots pour le dire, la souffrance superlative qui était la sienne. L'indicible n'est donc pas l'immontrable, et on peut encore jouer ce qu'on ne peut plus écrire ou dire clairement. Avec l'art du *signifying*, l'acteur affirme une refondation du langage, une garantie nouvelle des mots, dans la subversion et compte tenu du corps dans lequel il s'incarne. Paradoxalement, la rhétorique ne fait pas le jeu du *logos*, elle s'en joue et le déjoue, elle fait son jeu des zones d'ombre. D. Walcott amplifie la présence de cet art de doublement " signifier " en le représentant sur scène, en dédoublant visiblement, tangiblement, la référence de ce qui s'y dit. Ainsi l'espace théâtral peut-il se scinder, montrant ce que le discours principal désigne tout en le cachant :

> *PAPA and ISADORA exit. THEY ascend to a higher level behind a glass panel which allows view – A dumb-show shadow-play of the erotic contretemps; a byplay which shares attention throughout the onstage action in the forefront*
> (*The Isle is Full of Noises*, I, 1, 26, SNY).

L'acte sexuel, accompli dans un esprit fort genetien, puisque Papa a demandé à Isadora de se déguiser en nonne et qu'elle lui a demandé (œil pour œil et fantasme pour fantasme) de s'accoutrer en esclave enchaîné à ses fers, constitue le sujet principal de ce qui se dit, mais toujours à mots couverts, pendant le cocktail mondain en cours. Sir Geoffrey, le très chic et très flegmatique ambassadeur britannique, le mari d'Isadora aussi, accessoirement, discourt sur Sophocle et sur le sens de l'Histoire, Babsie, le garde du corps, livre ses réflexions au sujet de la différence culturelle, et James, le journaliste, nous gratifie de quelques remarques lapidaires sur le dégoût que lui inspire nos sociétés modernes et hypocrites. Cette dramaturgie montre toujours une chose derrière une autre, qui la cache mal. Le langage est sans cesse entamé par le démenti que lui opposent les gestes qui l'accompagnent. On brouille les pistes en dissociant le langage de l'action dramatique :

dans la première scène de *Walker*, le personnage éponyme va à la fenêtre, aperçoit la Mort postée dehors mais prétend le contraire.

ELIZA : Is he still here? Can you see him?
(*WALKER goes to the window. Sees him. Lies.*)
WALKER : No. (Walker, 1, 16)

Le langage est on ne peut plus mensonger, contredisant directement ce que le specta-teur contemple. La référence se dédouble entre action et profération, et le spectateur judicieux aura pour tâche de rétablir le sujet du discours, ou la vérité du lieu.

On se trouve, avec cette confrontation des voix et cette démultiplication des détours syntaxiques, avec ce démontage du langage au profit de l'autorité du corps, en pleine logomachie, en guerre généralisée de la représentation contre elle-même. L'attribution de l'intention reste le plus souvent indécidable, même lorsqu'un personnage, héros ou anti-héros, protagoniste principal, plus habile parleur, semble s'élever au-dessus des autres par un supplément de verve, par une ambition de lyrisme ; car alors, son discours procèdera à la même déterritorialisation déjà évoquée, il sera bifide, et le public de cette spectaculaire représentation n'en sera guère plus éclairé. Tel Hamlet, le héros voudrait faire le choeur à lui tout seul (" You are as good as a chorus, my lord ", Hamlet, III, 2, 254), il voudrait se fondre dans une parole collective dont il donnerait le la, pour livrer le sens de la pièce qui est en train de se jouer. Mais tel Hamlet, qui ne prononce pas le dernier mot et dont la parole reste singulière, idiote, au sens étymologique du terme, le bouffon et sa rhétorique sont renvoyés dos à dos par une parole plus collective, celle du chœur, qui envahit, par les côtés, tout l'espace de la scène. Bien décidé à circonvenir son public, le héros sera berné à son tour par le jeu diabolique de la représentation, qui le contraint, à son grand dam, à partager l'espace scénique.

Un théâtre poétique : valeur chorale de la représentation

Le chœur est l'un des éléments les plus récurrents dans une dramaturgie, celle de D. Walcott, par ailleurs irréductible à quelque principe, à quelque constante que ce soit. Le chœur signifie le renoncement au drame bourgeois, dans lequel l'illusion du quatrième mur met le public à l'abri, et renoue avec des formes anciennes de dramaturgie. Il impose une représentation participative, où le choryphée s'adresse directement au public et décrypte ce qui se passe sur scène,

jouant le rôle inverse des personnages, des héros, engagés dans l'intermittence du sens. La fonction du chœur est d'expliquer, de déplier un sens ramassé sur lui-même, et qu'aucun autre acteur n'a cure de développer. " Bien loin d'être la simple résonance lyrique d'actes qui semblent se jouer en dehors de lui, comme on l'a dit trop souvent, le chœur est la parole maîtresse qui explique, qui dénonce l'ambiguïté des apparences, et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible " (Barthes, 21). Le lyrisme apparaît bien sous la plume de Barthes comme une entrave du sens sinon simple, pour le moins clair ; le paradoxe n'est qu'apparent, et chez D. Walcott également, le lyrisme est perçu comme antinomique d'une position intellectuelle. Cette " parole maîtresse " est celle des pêcheuses dans *The Joker of Seville* lorsqu'elles commentent, à grands renforts de métaphores phalliques, la violence sexuelle exercée par Juan sur sa nouvelle conquête, Tisbea :

FIRST FISHERGIRL :
Hold on to the rod, Sister Tisbea!
Hold on to the roh-oh-od!
Though it turn like the staff of Aaron
to a miraculous serpent,
mind it jump out your hand!
SECOND FISHERGIRL (Spoken) :
Oh, what'll the priest say?
What'll the priest say?
(*The dance becomes a brimstone-and-hellfire meeting. A PRIEST enters, preaching*)
THIRD FISHERGIRL (Spoken) :
What a way for a poor girl to get baptized!
FISHERGIRLS (Sing) :
Tisbea went and bathe,
A swordfish take she maid.
Tisbea, oh! Oh, oh!
Fire in the water! (*The Joker of Seville*, I, 4, 42-43)

Le dramaturge a recours ici à un précédé ancien, la déclamation chorale d'une même réplique par plusieurs acteurs (on trouve plus souvent, chez les dramaturges contemporains, le choix d'une déclamation simultanée de répliques différentes). Là, à l'inverse de nos hypothèses précédentes, où gestes, musique et danse permettait à l'acteur d'isoler sa parole, ces moyens de signifier sur une scène de théâtre sont mis au service de l'unisson. La représentation théâtrale devient ce rituel appelé de ses vœux par Antonin Artaud, et qui ferait penser

par les sens plus que par l'entendement. Ce n'est pas contradictoire avec la citation de Barthes, qui plaidait pour plus de rationalité. Si c'est par les sens que la compréhension parvient, il n'en arrive pas moins bien, chargé, comme c'est normal, d'incertitudes et de nuances.

L'un des signes sûrs que le chœur détient la position la plus stable sur cette scène consiste en la manière dont il encadre la parole du héros. Ainsi ce passage, sur l'île de Nausicaa, dans *The Odyssey* :

NAUSICAA : You know his stories?
ODYSSEUS : That liar Odysseus?
SECOND COURTIER : Tell us his stories, stranger.
ODYSSEUS : In a sailor's prose?
THIRD COURTIER : As blind as he is, he'll stitch them into one song.
FIRST COURTIER : His lines can hum like a succession of arrows.
SECOND COURTIER : Or cumbers that crest from the shale, horizon-long.
FIRST COURTIER : They are like huge oars lifting, the heft of his lines.
THIRD COURTIER : Thudding like lances on to the heart of this earth.
SECOND COURTIER : He baffles augurs. He can hear the bird's designs.
FIRST COURTIER : He can smell the smoke of Troy, and that's far enough.
ALCINOUS : He can feel the truth. The way blind men sense the wind
(The Odyssey, I, 7, 54).

Les répétitions sémantiques (" his stories ", " blind ") et syntaxiques (" like ", " He can ", structure possessive en " of "), les glissements d'images (" arrows/lines/lances ", " bird/wind ", " hear/smell/feel ", " sailor/oars ", " stitch/designs "), tout dessine les contours d'un verbe commun, seulement possible dans la représentation, dans l'unisson de ces voix distinctes entre elles, et qui rappelle immanquablement le chœur de *Murder in the Cathedral (1935)*, pièce d'Eliot dans laquelle, là aussi, le héros, Thomas, et le chœur, se livrent une bataille pour l'autorité de la scène. Le procédé de l'hypotypose, stase chorale qui ne fait pas progresser l'action, est l'un de ceux par lesquels passe la dramaturgie poétique de D. Walcott. Par elle, le texte s'extrait des nécessités de l'intrigue et du dialogue pour ne plus faire entendre qu'une voix, faite de toutes les voix. Surtout, il s'agit d'une parole qui circonscrit, qui retarde et qui empêche l'idiolecte du héros de s'imposer. On ne parle que de la poésie singulière dont Ulysse est capable, mais la part du lion revient, paradoxalement, au chœur, dont le chant engloutit tous les autres. Là encore, on est en pleine imposture : semblant vouloir, tel le prologue, s'effacer

après quelques mots conçus pour se concilier la bienveillance du spectateur, le chœur envahit en vérité tout l'espace de la scène. On se rappelle que dans le prologue à *The Odyssey*, c'était Billy Blue, qui donnait le ton de ce qui commençait (" So my blues drifts like smoke from the fire of that war, / Cause once Achilles was ashes, things sure fell apart "). L'énonciation renonce au lyrisme pour devenir chorale, et elle en profite pour passer du côté des plus rusés, celui de l'auto-désignation et de la métathéâtralité. La saillance de toute voix singulière est obérée par l'avancée d'un verbe collectif, fait de toutes les voix sur scène. On quitte la sémantique précédemment posée (référence à une réalité extra-linguistique) pour entrer de plain-pied dans la sémiotique (sens des mots)[2], ce qui tire le théâtre non plus vers les arts visuels, mais vers la musique du langage.

Notons que le chœur n'est par ailleurs pas épargné par le déplacement qui préside décidément à toute caractérisation, et qui la fait voler en éclats. Dans *The Joker*, le chœur représente tout à tour des gardes, l'équipage d'un bateau, les convives d'un mariage, des nonnes, des courtisans et des courtisanes, des dames, des esclaves, des pêcheurs, des musiciens, des prostituées, des adeptes du combat de bâtons, des danseurs. Cette représentation instable est peut-être d'un autre ordre, et viserait à incarner rien d'autre que le spectateur. C'est à point nommé, donc, que ces acteurs qui, par la tangente, parviennent à imposer leur verbe et leur explication, peuvent représenter le public assemblé le temps d'une mise en scène. En passe de s'assurer l'autorité d'un message autorial, le chœur s'efface devant la compréhension qui sera faite par chacun de cette représentation qu'humblement il orchestre. C'est au demeurant bien de la sorte que le metteur en scène qu'est D. Walcott l'entend : certaines photos[3] montrent que le chœur et les musiciens ne faisaient qu'un, et qu'ils étaient postés sur les deux côtés de la scène. Les acteurs jouaient devant eux autant que devant la salle, et ils valaient comme spectateurs aussi bien que comme acteurs.

Les aléas des répliques, la dissémination de l'autorité, cette pluralité imposée comme principe fondateur de la représentation théâtrale et dont le trait est grossi jusqu'à la caricature par D. Walcott, tout cela pose la question des possibilités d'existence d'un théâtre engagé. La dramaturgie de D. Walcott est moins antibrechtienne qu'il n'y paraissait. Les tréteaux campés par les acteurs de sa troupe sont le lieu de la diffraction des sens possibles, de l'ouverture des séries de l'herméneutique, mais aussi de l'émergence d'un sens artaudien, sensuel, visuel, rituel. On aurait tort de tenter de fixer un terme et d'imposer un ordre du jour à

un engagement qui refuse tout dogmatisme, mais il faut rendre hommage à des prises de positions qui, pour rhizomatiques qu'elles soient, n'auront pas échappé à un auditoire déniaisé. Le critique peut peut-être dès lors s'enhardir jusqu'à proposer une définition possible du théâtre poétique comme victoire de la représentation sur le texte, comme déploiement du langage compte tenu du corps, et comme remise en jeu du sens dans le camp du public.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAHAMS, Roger. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. Chicago: Aldine, 1970.

BARTHES, Roland."Pouvoirs de la tragédie antique"in *Théâtre populaire 2*, juillet 1953.

DERRIDA, Jacques . " Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation " in *Critique 230*, juillet 1966. Reproduit in *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil " Tel Quel ", 1967. Reproduit in " *Points Seuil* ", 2001, pp. 341-368. (Il s'agit d'un article consacré à Antonin Artaud).

DuBois, W. E. B. " The Humor of Negroes " in *Mark Twain Quaterly*, Autumn/Winter 1943.

GATES, Henry Louis Jr. Figures in Black: Words, Signs and the 'Racial' Self. Oxford: OUP, 1987.

MITCHELL-KERNAN, Claudia. " Signifying " in *Language Behavior in a Black Urban Community*, Claudia Mitchell-Kernan ed., Berkeley : U of California P " Monographs of the Language-Behavior Laboratory " 2, February 1971, pp. 87-129. Reproduced in Alan Dundes ed., *Mother Wit from the Laughing Barrel*, Jackson: UP of Mississippi, 1990, pp. 311-328.

SMITHERMAN, Geneva. *Black Talk*. New York: Houghton Mifflin, 1994.

STONE, Judith. *Studies in West Indian Literature: Theatre*. London: MacMillan Caribbean, 1994.

WALCOTT, Derek. *The Wine of the Country*. Saint Augustine, Trinidad: University of the West Indies Extramural Department, [1956 ?].

----*The Isle is Full of Noises / Upon this Rock*, 1974-75 ; seconde version, 1982. Non publiée, la pièce se trouve au Schomburg Center for Research in Black Culture, à Harlem, New York.

----*The Last Carnival* in *Three Plays* (The Last Carnival, Beef No Chicken, A Branch of the Blue Nile). New York: Farrar, Straus and Company, 1986.

----*The Odyssey*. London: Faber, 1993.

Notes

1- Notons que ce n'est pas là un vain mot aux Antilles, où les gouvernements, et notamment celui d'Eric Williams à Trinidad, n'étaient et ne sont pas toujours démocratiques, tant s'en faut, où les Églises, et notamment l'Église Catholique, jouissent d'une mainmise extrêmement forte sur les sociétés, et où enfin un certain retard de l'avant-garde théâtrale fait que les publics escomptent une certaine bienséance lorsqu'ils vont voir une pièce.

2- La distinction, désormais classique en linguistique, est notamment fort bien exposée dans Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975.

3- Cf. notamment celles de *The Joker of Seville* qui se trouvent à la *Thomas Fisher Rare Book* Collection, à Toronto, au Canada, boîte 64, dossiers 32-34.

Représentation scénique du " Native " dans l'œuvre de Drew Hayden Taylor

Claudie GOURG, IUFM de la Guyane.

La représentation du " Native ", est celle du métissage culturel, car même si Taylor est lui-même métis, jeune " Native Ojibwa " aux yeux bleus, fier guerrier du peuple premier, " First Nation ", de la " Curve Lake Reserve ", dans l'Ontario, il met en scène des autochtones, dont certains vivent dans les Réserves, d'autres en ville, quelques Blancs – " Caucasiens " - et peu de Métis en somme. En revanche, Le métissage culturel est généralisé et c'est précisément la visée de Taylor que de représenter l'Indien d'aujourd'hui aux prises avec ses allégeances multiples, parfois contradictoires. L'universitaire Shannon Hengen, déplore une béance dans l'art autochtone entre une attitude de survalorisation des valeurs ethniques et le rejet massif de ces mêmes valeurs[1]. En écho à cela, Taylor s'attache à élaborer un théâtre de la complexité, à l'écart de cette bi-polarité réductionniste tout autant que des stéréotypes fabriqués par la culture dominante.

Depuis sa première pièce, *Toronto at Dreamer's Rock*, (1989) il a consacré plus d'une dizaine de pièces, de nombreux articles, chroniques et nouvelles à son projet de définition identitaire ; projet qui le taraude au point de l'inciter à déployer son propos en trilogies et tétralogies.

On peut s'interroger sur son choix de la représentation, c'est-à-dire de l'Art, plutôt que de la tribune politique. Mais là déjà le choix du *medium* est politique, car le théâtre, qui exhibe, comme le font tous les arts iconiques, favorise la prise de distance critique du sujet regardant ; c'est l'aspect auto-réflexif bien connu de la représentation, sa composante spéculaire : passer par le soi de l'Autre, le même, " l'idem ", dans la terminologie de Ricoeur, pour en retour découvrir le sien, " l'ipse "[2]. Mais parallèlement à cela, cet acte de représentation, qui " médiatise " une image d'un soi collectif, participe, par un effet de boomerang, à la construire, la représentation se fait alors opération constituante. On pourrait dire, en référence au concept d'identité narrative de Paul Ricoeur, qu'à l'instar du récit historique qui recrée –refigure - l'histoire, la relation spéculaire avec le réel refigure, construit l'image se soi. L'identité qui en résulte se signale par sa double composante de complexité et d'ouverture.

Ce sont donc ces points : statut de la représentation, spécularité, praxis identitaire et métissage complexe que nous allons rapidement esquisser .

1 -Statut de la représentation scénique

1.1 -Théâtre fidélité

En choisissant la scène[3], Taylor prolonge sans rupture l'oralité des discours fictionnels autochtones, c'est d'une certaine façon du théâtre fidélité, il a ainsi justifié ce choix :

> To look back at the roots and origins of traditional storytelling – not just Native storytelling but storytelling in general – it's about taking your audience on a journey through the use of your voice, your body and the spoken word. And going from that onto the stage is just the next logical progression. Native people, who have an oral culture, really gravitate towards that, more so than, say, the written arts, where you have to have perfect English or grammatically correct writing...[4]

Ce point de vue a été validé par l'essor du théâtre " Native ", dynamisé par la création dans les années 1980 des deux grandes scènes autochtones de l'Ontario, le " Native Arts Performing Arts " de Toronto et le " Debajehmujig Theatre ", (dit Debaj), dans la Réserve Wikwemikong, sur l'île de Manitoulin, près de Sudbury[5].

1.2 - Posture politique

L'intérêt du théâtre est qu'il se double d'un aspect politique imparable quelle que soit la visée de l'énonciateur, car inscrit dans sa nature même. C'est que la scène, lieu de l'ostension et de l'immédiateté, convoque l'Autre, personnages, acteurs et spectateurs, ici et maintenant, en un lieu public. Liés par le pacte de fiction, les participants se trouvent emportés les uns et les autres dans le " voyage " de la dynamique représentationnelle, plus intense que celle de la vie. Le théâtre est présence, événement, donc éminemment réactif. Comme l'écrit la philosophe France Farago, " il est de soi un univers pluraliste, plurimonadique même : nous sommes au sein d'une structure de la séparation et par conséquent de la relation, avec tous ses malentendus. " (France Farago, p.14)

En outre, l'espace scénique[6] et dramatique[7] est désormais élargi par rapport à celui du groupe familial ou villageois du conteur. Cela suffit à modifier les représentations mentales, c'en est même une condition nécessaire, car l'évé

nement se trouve aussi " refiguré " par l'espace public élargi, qui lui confère une dimension esthétique et politique fortes. Ceci a été bien perçu par Taylor : pour faire vivre l'opprimé il faut le représenter et pour que ce soit efficace, il faut magnifier l'événement. Dans sa courte pièce métaphorique et métathéâtrale, *Girl Who Loved Her Horses*, il fait dire à la fillette pourquoi elle dessine des chevaux : songeant au poney de foire, attelé à son manège dans une ronde sinistre, qui le rend triste et décharné, elle se concentre sur l'animal et le dessine ; de jour en jour dans son esprit, il grandit, devient fort et beau ; " That makes me want to draw the horse even more. It makes the horse happy. " (p.139) Mais le lieu est déterminant : " it doesn't work when it's on a small piece of paper. Then it becomes the pony again. It has to be someplace big. It has to be special. " (p.140) Ce "something big", "special", pour Taylor, c'est précisément la représentation scénique.

Et, c'est en effet, grâce à ces nouvelles structures théâtrales que s'est amorcé le lent processus de " décolonisation " du théâtre autochtone. Il est pourtant loin d'être totalement affranchi, si l'en en juge par l'écho encore modeste qu'il trouve en dépit de sa vitalité. Shannon Hengen y voit l'indice d'une colonisation insidieuse prolongée, la négation de l'altérité, qui tend selon elle à rendre l'autochtone terrifiant ou invisible :

> Such a striking lack of recognition seems the result of a specific form of colonization that may have appeared only recently, a colonization that goes beyond making the Other (that which is not dominant and mainstream) into an alluring or frightening fantasy to rendering the Other invisible. Beyond prejudice, this colonization denies that the Other exists at all or claims that it is so insignificant that it can be ignored, as though to corroborate centuries of wishful thinking by the mainstream, dominant order of North America that Natives are dying out[8]

Cet aspect est prégnant pour l'artiste autochtone, car malgré l'engouement "New Age" pour les cultures des Peuples Premiers, qualifiée d'"Indianthusiasm"[9], Taylor peut proclamer "it is true that being born Native in this country is a political act in itself"[10].

La sociologie nous dit que de manière générale " la scénographie des sujets d'énoncés culturellement minoritaires a pour visée la réappropriation d'une culture indigène négligée " elle l'est ici, mais surtout exploitée à des fins commerciales[11], car la culture autochtone canadienne, est bien souvent instrumentalisée par ces " Aboriginal cultural appropriators ", que symbolisent Kinsella, le réseau CBS et

autres pourvoyeurs de stéréotypes lucratifs. Il s'agit donc on le voit pour le dramaturge de se ré-approprier l'image collective du " Native " afin de la re-vivifier. La première démarche sera de la restituer par un " effet de réel ". Alors peut s'enclencher cette " *propédeutique de la vision* ", ce processus d'éveil du regard propre à la représentation artistique[12].

2 - La représentation simulacre : le " regain de clairvoyance ".

2.1 - L'effet de réel

Taylor visant -presque toujours- le simulacre du réel, les pièces exhibent des scènes de la vie contemporaine, sur le mode le plus souvent mimétique. Ainsi déclare-t-il dans l'avant-propos de sa pièce *AlterNatives*, que presque tout est vrai : " Within the pages of this play, I can safely say that just under ninety percent of what you will read is true, accurate, and real. I only invented the situation and the names, which account for the remaining ten percent of the content."[13]. De même il souligne à propos de *The Baby Blues* "Anybody who knows the Native community will hopefully recognize some of the characters."[14]

C'est vrai, l'effet de réel, stimule la reconnaissance de soi, la dialectique identification/prise de distance, comme l'indique la réaction de spectatrices venues déclarer s'être reconnues :

> ...often after the performances, there were usually one or two Native people, usually women, waiting for the actress to come out of the change room at the end of the show, telling her : " that is my story» [15].

Pour Ricoeur, la connaissance de soi est déjà une interprétation, qui trouve dans le récit une médiation privilégiée ; Taylor le formule à sa façon : Tonto de retour du théâtre, dit avoir vu jouer *Caesar and Cleopatra* de Shaw, il dit avoir reconnu : " A classic story of colonization " ; alors l'analogie l'a entraîné au retour sur soi : " Watching these people deal with their problems sort of gave me a better window onto my own. " (*400 Kilometres*, p.111). Non content de représenter, le simulacre réflexif permet aussi de rectifier l'image de soi, car la ré-appropriation commande de tordre le cou aux stéréotypes en tous genres.

2.2 - Contre les stéréotypes

Stéréotypes individuels quand Taylor dénonce le folklorisme ambiant dans les media de la culture caucasienne dominante, notamment ces " Four

Sacred Stereotypes " qu'il s'amuse à repérer : " obviously, we don't know the same Indians " dit-il avant de recenser tour à tour, 1- le fidèle compagnon de l'homme blanc : " the ever-popular sidekick syndrome ", 2- le jeune rebelle enflammé, résolu à sauver son peuple des griffes de la société blanche oppressive, envers et contre tout, 3- le déjanté alcoolique, " the borderline psychotic, often drunk, out-of-control Indian " et 4– le quasi chamane écolo : " the mystical all-knowing Indian with one foot in the astral plane, the other in a canoe.[16]" Shannon Hengen pour sa part, s'en tient à deux stéréotypes dominants : " the warrior figure versus the wise elder" (Hengen, 2001, on remarque l'évacuation totale des femmes).

Ses personnages folklorisants, lorsqu'il en crée, sont traités en caricatures, objets de raillerie ; on pense au jeune Indien, de *Buz'Gem Blues* dont le nom, " The Warrior Who Never Sleeps ", subit de multiples outrages : il devient tout à tour " Warrior Who Never Puts the toilet Seat Down ", " The Whore Who Never Sleeps ", " Warrior Who Never Looks Before he Leaps ", et " Mr. Sleeps " dans la bouche de l'anthropologue. Côté Blancs d'autre part, il campe cette jeune étudiante, Summer, fière de la 1/64° part d'Indien qu'elle porte en elle, et qui donne à corps perdu dans le zèle identitaire, parée de colliers et autres colifichets. Chacun des deux en butte aux piques narquoises des Indiens de la Réserve finira par renouer avec sa réelle identité : Ted Cardinal d'un côté et Agnès Ducharme de l'autre.

Les autres personnages Indiens sont des individus ordinaires, jeunes travailleurs, étudiants, mères de famille, cuisiniers, jeunes flambeurs, romanciers, danseurs ethniques, vieux séducteurs essoufflés, reflétant la diversité des populations. Quant aux stéréotypes sociaux, qui alimentent les feuilletons télévisés : alcoolisme, violence, grossesses précoces, familles éclatées, ils irritent plutôt car tout n'est que " all doom and gloom ", dans la représentation dominante par les Blancs ; Taylor au contraire, met l'accent sur la fantastique résilience des populations, sur leur humour ravageur, inhérent à leur façon d'être : "humour is so intrinsic to the culture, that to take the humour out of the characters to suit the form seems wrong"[17].

C'est donc par souci de mimétisme que ses pièces comme ses essais jouent de la dérision joyeuse, exaltent le dionysiaque, envers et contre tout.

3 - La spécularité créatrice.

Ces choix et refus sont autant de marques de l'intentionnalité de l'artiste ;

lui qui modestement réduit son apport à dix pour cent, se livre pourtant au vrai travail du dramaturge, car la représentation mimétique, n'est plus –n'est jamais- le simple reflet d'un réel constitué ; elle se fait opération constituante ouverte ou pour le dire autrement, spécularité créatrice. Au-delà de sa fonction autoréflexive la représentation, " performance ", rejoint le performatif du langage : quelque chose s'accomplit devant nous, de l'ordre de la construction d'un discours sur soi, à plusieurs voix. On pourrait parler, après " l'éveil du regard ", de la " conversion du regard ". Comme l'a démontré Ricoeur, la configuration narrative est au service de la refiguration du soi quotidien et concret. Tout dans la représentation implique sélection, hiérarchisation et surtout mise en intrigue, " emplotment ", qui va orienter la représentation vers la production de discours générateurs de sens.

3.1 - Répertoires de discours croisés

Ce discours, c'est d'abord celui de l'identité hétérogène. Ces Indiens[18], se signalent par leurs différences : ils articulent des répertoires de récits sociaux, politiques, moraux entremêlés : le jeune Métis Simon, perché dans son arbre, devant la maison familiale, recherche sa mère morte à travers le rituel de Vision Quest[19], quête de vision. Un autre, Bobby, défie Dale, le sympathique lourdaud blanc, d'*AlterNatives*, sur le terrain de la culture occidentale, lui lançant au visage Sartre et Nietzsche avant d'énoncer son discours " d'alterNative Warrior ", défini comme " a new breed of warriors who have allegiance to the truth, rather than tradition " (AlterNatives, p.57). Son ancien compagnon de combat, Angel, est pour sa part depuis longtemps revenu de ce discours, la défense de cette " cause " nébuleuse, qui de toute façon, changeait chaque semaine. Il cherche à présent à exister de façon singulière, non pas en tant qu'artiste autochtone, mais en tant qu'artiste et autochtone. Tonto quant à lui recherche l'harmonie avec et pour sa compagne indienne " acculturée ", enlevée à sa famille, élevée en ville et devenue brillante avocate. Ils se signalent tous par leurs visées divergentes et souvent même se moquent de leurs différences intra-communautaires : Ojibway, Cree, Mohawk.

Les thèmes abordés reflètent cette diversité : si la trilogie, qui rassemble *Someday, Only Drunks and Children Tell the Truth* et *400 Kilometres* traite de l'impact du phénomène de " scoop up ", ces enlèvements d'enfants confiés à des Blancs, le " *Blues Quartet* " exalte la veine dionysiaque qui parcourt la Réserve. *AlterNatives* en revanche, s'applique à explorer la difficulté d'ajustement des cultures en milieu urbain tout en articulant une réflexion sur le rôle de l'artiste

autochtone. L'image de l'Indien, en voie de construction est kaléidoscopique, multiple et fragmentée.

3.2 - Opérateurs identitaires

Pourtant un sentiment d'appartenance et de permanence est là, construit autour de quelques éléments fédérateurs, véritables opérateurs identitaires : ce sont parfois des éléments négatifs, images repoussoirs tels l'écrivain Kinsella, ou le film *Dance With Wolves* ; ce sont souvent des rappels fugaces des trahisons des Blancs (promesses non tenues, traités non respectés) mais plus encore des éléments fédérateurs positifs. Au nombre de ceux-ci, figure la " status-card ", que l'on brandit, mais aussi des romans ou œuvres graphiques d'artistes autochtones, dont on discute les mérites avec passion. Font également fonction d'opérateurs identitaires l'espace de la Réserve, le rôle de l'anthropologue, ou encore les " traces " mémorielles. On pourrait développer la fonction protectrice, quasi matricielle de la Réserve, on évoquera seulement l'utilisation du rôle de l'anthropologue, ce " fearless story-hunter "[20], farouche chasseurs d'histoires, personnage clé de la construction identitaire car il est le " lieu " du regard, au statut ambigu. Il est à la fois pôle de dérision[21] et agent de valorisation du groupe. Ainsi le Pr. Savage, dans *Buz'Gem Blues,* Mr. Anthropologist, venu enquêter sur les pratiques sexuelles des Indiens, se trouve-t-il déstabilisé, lui-même devenu objet d'investigation sur ses propres pratiques sexuelles, en vertu du principe de troc et finalement entraîné à délaisser son statut d'observateur froid pour celui d'observateur participant dans une bacchanale de clôture. Sur un mode plus grave, Colleen[22], l'universitaire de la pièce *AlterNatives* découvre que l'on s'est joué d'elle en lui livrant de prétendues légendes, crées de toute pièces.

Par-dessus tout, la permanence de l'ipse se bâtit par la valorisation de "traces" ; ce sont parfois des bribes de l'histoire fondatrice, actualisées en un éclair par une répartie : " How did you AlterNatives get here ? Bobby : According to rumours, across the Bering land bridge " *(AlterNatives*, p.58) " we'll be back home"…. 'Europe'? " ; autant d'exquises pointes acérées dont toutes les pièces sont hérissées. Les " traces " les plus prégnantes sont signalées par la nomination d'événements devenus emblématiques, " événements sursignifiés " pourrait-on dire. Parmi ceux-ci, notons les rassemblements communautaires, tels que " The Elders' Conferences " ou les " Pow-Wows ", ces marathons de percussions et de danse, dont Taylor a souligné toute l'importance pour la jeunesse des réserves et qui servent d'arrière-plan à la tétralogie inachevée " *Blues Quartet* ". On peut

encore classer parmi ces traces le rite de passage de la *Vision Quest*. Mais sont surtout convoqués ces deux noms étendards brandis avec superbe que sont Oka, et le slogan " Free Leonard Peltier "[23]. Ces deux symboles actualisent l'absence et exaltent la mémoire, ce ciment identitaire dynamique en ce qu'il signale non pas la clôture de l'héritage, mais l'ouverture de la dette envers les aînés.

4 - Métissages

4.1 - Métissages des pratiques

Cette indianité polymorphe porte l'empreinte du métissage : les noms sont anglais ou français, les religions celles des colonisateurs : par exemple, Martha, la mère indienne, est fervente chrétienne et reste interloquée par le jargon pseudo " New Age " de Summer, qui évoque " the zealous onslaught of cultural genocide sponsored by the various religious organizations " (*The Buz' Gem Blues*, p.39) ; elle prend congé en s'excusant : " I'll be going now before a roving band of Baptists tries to drown me " (The Buz' Gem Blues, p.41). Les pratiques quotidiennes sont façonnées par le dehors : ainsi à Warrior, qui lui parle de paniers tressés, Martha, rétorque Tupperware. Les mères Ojibway sont raillées car dit-on, elles délaissent leurs enfants pour le " bingo ". Finalement, les anciens folkloristes Warrior et Summer, redevenus Ted et Agnes s'unissent dans leur commune passion hybride et générationnelle pour *Star Trek* et " Free Leonard Peltier ". Quant au farouche AlterNative Warrior, Bobby, il proclame haut et fort : " I'm a Native of the Millenium. I'm ready to be upwardly mobile." (*AlterNatives*, p.41)

A la confluence des cultures, les jeunes Indiens ont intériorisé les clichés des Caucasiens pour mieux les subvertir : à l'arrivée de ses amis de la réserve, Angel l'écrivain autochtone urbanisé met en garde : " Time to circle the wagons. The Indians arrive" (AlterNatives, p.40).

Par ailleurs, la disjonction spatiale entre réserve et ville est elle-même subvertie par la porosité des frontières entre ces territoires. Cette porosité est signalée entre autres, par l'importance du motif de la voiture, souvent déglinguée, indice du brassage. C'est pourquoi cette forte femme qu'est Martha, dans *The Baby Blues*[24], arpente la réserve, les poches garnies de clés anglaises et autres outils afin de piéger les séducteurs volages et les mauvais payeurs en neutralisant leurs véhicules. Si chez le Pinter des débuts la voiture est l'indice de l'insertion sociale, elle l'est ici du métissage culturel, emblématisé par le titre de la dernière pièce de

la trilogie : *400 Kilometres* : " The story is now closed. Janice has found her niche in the world. Hers is about 400 kilometres long. " (*400 kilometres*, p. 7).

4.2 - Esthétique du métissage

Mais la marque insigne de ce métissage culturel réside dans l'esthétique dramatique de Taylor, très occidentale dans sa forme et revendiquée comme telle, car tout se joue au travers de dialogues. Les tours de paroles sont ordonnés et la plupart des scènes, à deux ou trois, rythmées par les entrées et sorties des personnages. Les rituels scéniques reprennent pour la plupart les rituels sociaux de la comédie : partage de nourriture, de boissons, On a pu évoquer dans le huis clos qui oppose les trois couples de *AlterNatives*, l'influence d'Albee, et de *Who's afraid of Virginia Woolf?* on pourrait tout autant se référer à la " discussion play ", chère à Priestley ou à G.B. Shaw, présent de bout en bout dans *400 Kilometres.*

Dans cet ordre d'idée, Taylor se distingue par sa maîtrise de l'illocution, qui l'inscrit dans la lignée des maîtres de la comédie satirique : Wilde, Coward, Pinter, car il est de ceux qui posent le rapport de force scénique par le biais de la virtuosité langagière. Ici, point d'engagement frontal, mais de l'esquive et de l'attaque par l'humour, l'épigramme, le paradoxe ; ici se déploient ces échanges à fleurets mouchetés, le jeu de " thrust and parry " propre à de la grande tradition satirique. Comme Lane, le serviteur d'Algernon, qui d'une réplique se pose en maître de son maître[25], Martha, Bobby, Angel retournent l'attaque à leur avantage. On sait que " dire, c'est faire " (performatif), mais comme nous l'ont montré Pinter et le théâtre de l'Absurde, c'est faire tout autre chose que ce que l'on dit (illocution). Placé en délicate position par la confrontation de ses deux petites amies, Angel répond à la question pressante : " I want to know if there's anything here I should be worried about ? ", «Global warming?» (91) ; ou encore, tout au bout du psychodrame, à l'ultimatum : " What do you want ? ", il rétorque " a plane ticket for Australia " (120).

Cette grande tradition satirique fusionne en un syncrétisme post-moderne avec des perturbations formelles, dont certaines signalent l'apport autochtone. On trouve à côté de formes de temporalités imbriquées, comme dans *400 Kilometres* et dans *Toronto at Dreamer's Rock* (1989), où le jeune Indien Rusty rencontre ses homologues venus du XVI° et du XXI° siècles, des surgissements de l'irréel. Ainsi, dans *The Boy in the Treehouse*, le jeune Simon, engagé dans sa " Vision Quest ", le jour de l'anniversaire de sa mère morte, reçoit la visite dans

l'arbre où il s'est réfugié d'une petite voisine indiscrète, si concrète et irréelle à la fois, sorte d'elfe ou d'esprit facétieux, évocatrice du " *trickster* " des légendes indiennes. Dans 400 Kilometres, la comédie de mœurs mimétique se trouve morcelée par les apparitions de la mère décédée, figuration de l'absence, qui actualise en scène le discours enfoui de la douleur.

L'enchâssement des apparitions, des rêves au statut indécis et de rôles repris du répertoire indien, celui du " *trickster* ", cet esprit de la métamorphose, roublard et déstabilisateur vient perturber l'horizon d'attente et la chronologie, ouvre le sens, complexifie la représentation identitaire. On sait que les autochtones se gaussent des universitaires toujours à l'affût de l'esprit du " *trickster* ", le Nanabush des Ojibway[26], on ne peut toutefois ignorer l'insistance que met Taylor, à se réclamer dans ses écrits journalistiques et dramatiques de cette créature fantastique : " This wondrous character is a glorious celebration of the mischievous, the joke, the play, and I guess in the end, the art of the storyteller. "[27]

Ce syncrétisme formel, indice de métissage culturel, participe, au-delà de l'entreprise identitaire, du projet universalisant de Taylor, qui n'a de cesse de se poser en auteur à part entière, " Native " de surcroît. Comme il l'affirme à propos de Buz'Gem Blues : " even though this is a play written by a Native writer, taking place at a Native Elder's Conference, with a primarily Native cast and dealing with Native issues, it is surprisingly cross-cultural. Because I assure you, true humour is universal " (*Buz' Gem Blues*, foreword), de même en est-il de l'humour de *The Baby Blues*, car " I am sure ... that for true comedy to work properly, it has to be universal." (*The Baby Blues*, foreword)

Atteindre à l'universel au travers du singulier, voilà un propos familier et c'est précisément ce que permet la représentation théâtrale, plus que toute autre forme de représentation. Par sa nature dite " tabulaire " elle re-présente un tissage d'actions simultanées, de discours croisés, qui nous permet d'appréhender, de " com-prendre " , selon le terme de France Farago, la complexité du réel, rétive au discours univoque. La représentation théâtrale permet d'orchestrer les voix multiples de l'humain. On peut superposer à la célèbre " polyphonie informationnelle " chère à Roland Barthes, qui réfère à la multiplicité des canaux de la signification le terme de " multi-vocalité ", qui lui renvoie, à la multiplicité des discours proférés.

Tous ces récits croisés et imbriqués, re-présentent des réels multiples et singuliers, dont la mise en espace déclenche la praxis identitaire, véritable enfantement d'une identité polymorphe, fluide, en remaniement continu et

donc finalement indécidable. Indécidable mais ressentie et l'essentiel est ailleurs, car dans cette construction scénique de l'identité, l'émotion esthétique participe du combat politique : comme le cheval de la fillette, la minorité invisible, à son tour revivifiée par cet élan d'amour que constitue la reconfiguration artistique, la représentation, reprend force et beauté.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

PIECES :

Toronto at Dreamer's Rock and Education is Our Right : Two One-Act Plays, Saskatoon, Saskatchewan: Fifth House Publishers, 1990.
The "Someday" Trilogy : - *Someday.* Saskatoon, Saskatchewan: Fifth House Publishing, 1995, - *Only Drunks and Children Tell the Truth*, Burnaby, BC: Talonbooks, 1998. (produced 1996), - *400 kilometres*, Vancouver, B.C. Talonbooks, 2005 (produced 1999)., - *AlterNatives*, Burnaby, BC: Talonbooks, 2000 (produced 1999). *The Blues Quartet* : - *The Bootlegger Blues.* Saskatoon, Saskatchewan: Fifth House Publishers, 1991. - *The Baby Blues. Burnaby*, Vancouver, BC: Talonbooks, 1999 (produced 1999). - *Buz'Gem Blues.* Vancouver, B.C. Talonbooks, 2002 (Produced 2001)., (in the making) :*The Boy In The Treehouse*, (produced 2000) *The Girl Who Loved Her Horses*, (produced 1995). Vancouver, B.C: Talonbooks, 2000.

CHRONIQUES

Taylor, Drew Hayden, *Funny, You Don't Look Like One. Observations from a blue-eyed Ojibway.* Penticton, B.C.: Theytus Books, 1998. Suivi de deux autres.

ARTICLES

Taylor, Drew Hayden, "From the Centre of the Circle The Story Emerges", *Canadian Theatre Review*, Fall 1991, n°68, 26-29.

- "Storytelling to Stage : the growth of Native theatre in Canada", *The Drama Review*, 41.3 fall 1997. 140-152.

- "Seeing Red Over Myths. What do the people of Canada's First Nations want? Not to be thought of as one pan-Indian nation, says Ojibway playwright. ", *The Globe and Mail*, 8 March 2001.

CRITIQUES

OUVRAGES

Bahne, Christopher, *Decolonizing the Stage*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

Farago, France, *L'Art,* Paris : Armand Colin, 1998 .
Gilbert, Helen, Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama.* Theory, Practice, Politics. New York: Routledge, 1996.
Maufort, Marc et Franca Bellarsi et al. *Siting the Other : Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama.* Bruxelles: Peter Lang, 2001.
---------- *Crucible of Cultures, Anglophone Drama at the Dawn of the Millenium.* Bruxelles: Peter Lang, 2002.
Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre,* Paris : Dunod, 1996.
Ricoeur, Paul, *Temps et Récit III,* Paris : Seuil, 1985.
- *Soi-même comme un autre,* Paris : Seuil, 1990.

ARTICLES :

Däwes, Birgit, "Local or Global ? Negotiations of Identity in Drew Taylor's Plays ", *Contemporary Drama in English.* (CDE)10, Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- "Being Born Native in Canada is a Political Statement in Itself. Excerpts from a conversation with Drew Hayden Taylor", *Contemporary Literature,* 44.1, spring 2003.
Glaap, Albert, Rainer, "Drew Hayden Taylor's Dramatic Career", *Siting the Other : Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama.* Ed. Marc Maufort et Franca Bellarsi, Bruxelles: Peter Lang, 2001, 217-32.
Ricoeur, Paul, "L'Identité narrative", *Esprit,* Paris: Juillet 1998, 295-304.

Notes

1- Shannon Hengen : "a gap emerges between Native work that reclaims and celebrates traditional legends and Native postmodernism, which holds nothing sacred", in "First Tellers of Tales", http://www.utpjournals.com/product/ctr/106/106_Hengen.html
2- Paul Ricoeur, " L'Identité narrative ", *Esprit,* Juillet-août, 1988, 295-304.
3- Il a du reste été directeur artistique du Native Earth Performing Arts de Toronto.
4- D. H. Taylor, "Storytelling to Stage : The growth of Native Theatre in Canada" *TDR,* 41.3, 1997, 140.
5- Créé en 1984 par Shirley Cheechoo. Le nom signifie " first tellers of tales "
6- La scène physique à proprement parler.
7- La scène des représentations mentales des participants.
8-Shannon Hengen, "Decolonizing Modern and Contemporary Drama", *Red River Conference on World Literature,* vol.3, 2001. http://www.ndsu.edu/RRCWL/V3/hengen.html
9- Expression de Harmut Lutz, reprise par Birgit Däwes, "Local or Global? Negotiations of Identity in Drew Taylor's Plays ", *Contemporary Drama in English,* WVT Wissenschafter Verlag trier, vol. 10, 2003. p.219 .
10- D. H. Taylor, "Whatever Happened to Billy Jack?", *Funny, You Don't Look Like One,* Penticton B.C. Theytus Books Ltd, 1998. p.85. Repris en 2003 comme titre de

l'entretien accordé à Birgit Däwes

11- "stories, you see, are not just entertainment. Stories are power. They reflect the deepest, the most intimate perceptions, relationships and attitudes of a people. Stories show how a people, a culture thinks. Such wonderful offerings are seldom reproduced by outsiders....Canadian all too often use Native stories, symbols and history to sell things..." dans : "Stop Stealing Native Stories" Lenore Keeshig-Tobias, Globe and Mail, 26 janv. 1990 : A7, cité par Shannon Shengen, "First Tellers of Tales". *Canadian Theatre Review*, Issue 106, Spring 2001.

12- Blaise Pascal, "Quelle vanité que la peinture qui force l'admiration pour la ressemblance des objets dont on n'admire point les originaux. " (*Pensées*, 34, Brunschwicg), cité par France Farago, op.cit.11.

13- D. Hayden Taylor, *AlterNatives*, Vancouver, B.C. Talonbooks, 2000

14- D. Hayden Taylor, *The Baby Blues*, Vancouver, B.C. Talonbooks, 1999, 8.

15- D. Hayden Taylor, "Introduction", *400 kilometres*, Vancouver, B.C. Talonbooks 2005, 7.

16- D. Hayden Taylor, " Whatever Happened to Billy Jack ? ", *Funny, you Don't Look Like One*, Op. cit. 83-85.

17- " Throughout the horrific times, one of the things that has allowed us to face and overcome tragedies is our sense of humour. Read the works of most Native writers ; even in the deepest, darkest moments of their characters'lives there is always a flash of humour". Drew Hayden Taylor, "North of Sixty, South of Accurate", *Funny, you Don't Look Like One*. Op. cit. 92-93

18- Taylor reconnaît que le terme est " politiquement incorrect" mais l'utilise couramment

19- Drew Hayden Taylor, The Boy In The Treehouse, Vancouver, B.C. Talonbooks, 2003

20-" Academia Mania ", *Funny*, etc. op. cit. 95-7.

21- Plaisanterie courante : " What's the definition of a Native family ? Two parents, a grand-parent, five kids and an anthropologist (or academic)." Id. 97.

22- On me fait remarquer que Colleen, prénom irlandais, signifie jeune fille, à connotation de naïveté.

23- Oka est le lieu où les communautés se sont rassemblées en résistance acharnée contre les forces de l'ordre, afin de protéger un territoire ancestral menacé par la construction d'un golf. Leonard Peltier est emprisonné depuis trente ans, suite aux luttes indiennes, pour une faute qu'il n'a pas commise

24- Drew Hayden Taylor, The Baby Blues, Vancouver, B.C. Talonbooks, 1999.

25- ALGERNON :Why is it that at a bachelor's establishment the servants invariably drink the champagne? I ask merely for information.

LANE : I attribute it to the superior quality of the wine, sir. I have often observed that in married households the champagne is rarely of a first-rate brand.

(Oscar Wilde, The Importance of Being Earnest, I, 1.)

26- qui préfèrent se nommer eux-mêmes Anishinabe

27- Drew Hayden Taylor, " Foreword ", *The Baby Blues*, op. cit . 8.
28- " L'objet de la re-présentation est toujours la condition humaine et la représentation a pour fonction d'opérer une correction optique du manque de perspective et de prise de distance que la vie spontanée, pré-reflexive et pré-représentative nous empêche d'avoir, par absence de recul. Le théâtre est la médiation fictive par laquelle ce recul, cette *com-préhension*, cette *ob-jectivation* est rendue possible ". France Farago, *L'Art*, Paris : Armand Colin (Cursus – philosophie), 1998, 12.

Mises en scène : Blanche Dubois dans tous ses états

Brigitte GABBAÏ, Université Paris XII.

Jouée pour la première fois à Broadway, au Barrymore Theatre le 3 décembre 1947, *A Streetcar Named Desire* remporta un immense succès, le public applaudit pendant plus d'une demi-heure. Ce fut un triomphe. La pièce fit une longue carrière et celle-ci est loin d'être terminée. Elle fut traduite dans 19 langues et jouée dans le monde entier . Mise en scène par Elia Kazan avec Jessica Tandy dans le rôle de Blanche DuBois et Marlon Brando dans celui de Stanley Kowalski, *Streetcar* restera l'une des pièces préférées de Tennessee Williams. Cette première mise en scène devint légendaire, mais il n'existe pas de mise en scène définitive, *Streetcar* a donné lieu à des mises en scène multiples et diverses. Il ne s'agit pas simplement d'une fable morale avec un être sensible et une brute sadique. La pièce est plus mystérieuse, plus ambiguë . Pour Williams comme pour Kazan Streetcar est une pièce à propos de Blanche, les autres personnages existent à travers elle. Kazan commence donc par mettre Blanche au centre de la pièce et il tente de construire autour d'elle une tragédie dominée par le thème de l'incompréhension : Stanley n'est pas un vaurien de la pire espèce et Blanche n'est pas parfaite. Dans une lettre adressée à Kazan et citée par Kazan lui-même, Williams écrit :

> There are no 'good' or 'bad' people . Some are a little better or a little worse. [...] This play should not be loaded one way or the other. Blanche is not an angel without aflaw and Stanley a black-dying villain."[1].

Pas de leçon de morale.

Pour le metteur en scène, Blanche se doit de trouver une protection, c'est la raison d'être de celle-ci et ceci est la tradition du Vieux Su. Isolée, solitaire, elle recherche à travers l'autre quelqu'un qui l'aide et la protège, le gentleman qui l'épousera et qui la protègera dans la tradition de ce Vieux Sud. Elle dépend de son attraction sur les hommes et celle-ci commence à diminuer. Elle doit donc se dépêcher car son passé la poursuit et la rattrape. Il lui faut donc attirer à tout prix, attirer tous les hommes qu'elle rencontre. Le passé la rattrapant, finalement son seul havre sera en elle, dans son propre esprit, elle deviendra

folle. Le conflit entre son rôle d'aristocrate et la réalité à laquelle elle est confrontée se trouve au cœur de la pièce. Si Blanche cherche à attirer à tout prix il faut donc qu'elle soit très soucieuse des apparences. Obsession de Blanche pour ces apparences qui doivent être évidentes pour le public : successions de bains, coiffage constant de ses cheveux, soucis permanent de la toilette et des toilettes, le regard est constamment porté sur elle-même dans le miroir. Les vêtements portés sont inadaptés aux situations, ils sont aussi démodés. Les trois couleurs majeures des vêtements de Blanche, selon Tennessee Williams, sont le blanc, le rouge et le bleu : tenue blanche au début de la pièce, lorsqu'elle arrive à La Nouvelle Orléans, robe en satin rouge pour séduire Stanley et veste bleue "Della Robia blue" lorsqu'elle part. Mais Kazan, Mielziner et Lucinda Ballard développèrent leur propre code vestimentaire fondé sur la notion des couleurs primaires. La décision commune a été d'utiliser le bleu lavande au lieu du " Della Robia blue " pour la scène finale comme pour la scène du début au lieu de blanc. La robe en satin rouge, rouge intense, devient rose. Les toilettes sont de couleur pastel, légères et vaporeuses. Elia Kazan est aussi très attentif aux accessoires. La présence de Blanche peut se manifester au travers de ceux-ci, par exemple sa malle. Kazan construit la scène autour de la malle et de son contenu impressionnant. Robes et fourrures qui sont autant de signifiants. Stanley attaque la malle, la vide, jette les robes sur le divan alors que Stella les y remet. Il en est de même pour les bijoux. On se bat à propos de Blanche, sans la présence de celle-ci, sa présence n'étant pas nécessaire.

Selon Kazan, le soucis des apparences, c'est aussi une façon pour Blanche de se cacher derrière son " masque social ", de se protéger, " the mask never breaks down " au dire du metteur en scène. Sa faiblesse, sa fragilité sont liées a sa dépendance pour des objets particuliers. Son sac à mains par exemple semble la rassurer ; il symbolise la sécurité ; elle ne peut s'en séparer. Kazan et Jessica Tandy font aussi usage d'un sac à mains pour illustrer les tentatives de séduction qui lui permettraient de trouver cette protection à laquelle elle aspire mais qui la conduisent d'échec en échec. Le contenu du sac, poudre et eau de Cologne servent à la fois à lui redonner confiance et à séduire. La manipulation du poudrier traduit aussi sa faiblesse, son embarras. Et ne pas trouver cette poudre rassurante met en relief le malaise de Blanche. Kazan insiste sur ce comportement, ce geste de protection .

Blanche est toujours au bord de la folie et Kazan le rappelle constamment

au public en insistant sur le désespoir de celle-ci. Il souligne cet état au travers de toute une série d'actions, de gestes, d'expressions, d'intonations. La voix de Blanche, aiguë, perçante, traduit une certaine excitation, une certaine fièvre, elle révèle ainsi la personnalité de Blanche. Les bruits et les sons ont aussi leur importance et Kazan y attache du prix : ils sont associés au personnage. Des bribes de conversation, des éclats de rire qui viennent de la rue reflètent l'état d'esprit et la déplorable condition de Blanche. Celle-ci une fois détruite, le spectateur entend " Flores para los muertos . ". Les bruits de la rue, de la ville, les palpitations de la vie urbaine, le grondement, le roulement des trains qui passent, les sifflements, les aboiements des chiens dans le lointain, les cloches qui sonnent sont autant de menaces car ils sont liés à des moments, à des situations graves ou douloureuses, ils se fondent dans la mise en scène. La musique, elle aussi, joue un rôle fondamental dans la présentation de la névrose de Blanche. Les morceaux de jazz sont joués dans une loge par quatre musiciens, la loge servant de studio. Pour ce qui est de la *varsouviana*, on utilise un synthétiseur installé dans les coulisses. Si le jazz appartient à l'univers éthylique et sordide de Stanley, le blues appartient à celui de Blanche. Kazan note que le blues " fits the play " et qu'il est :

> an extension of the loneliness and rejection, the exclusion and isolation of the Negro /.../ Blanche too is longing for a home, abandoned and friendless /.../ Thus the Blue Piano catches the soul of Blanche /.../ (p 371.)

La musique renvoie à des situations vécues par Blanche, à des souvenirs douloureux. La *varsouviana*, ce que Blanche (et le public) sont seuls à entendre, est un thème récurrent de plus en plus présent à la fin de la pièce alors que son passé la rattrape : Blanche se voit danser la polka dans les bras de son époux qui va se suicider . Mais il y a aussi des chansons, les diverses chansons chantées par Blanche qui sont associées à la violence de Stanley. Elle chante innocemment (presque toujours dans la salle de bains) alors que celui-ci l'avilie en présence de sa sœur ; elle chante une ballade romantique alors que Stanley l'accuse d'avoir volé " Belle Reve ". Elle chante joyeusement alors que Stanley révèle son passé. L'éclairage aussi, élément central et nouveau, joue un rôle important. Au dire de Brenda Murphy : " Lighting was the central element of the new stage language"[2]. Joe Mielziner est donc cet architecte de l'ombre et de la lumière de cette première mise en scène (le métier de décorateur et d'éclairagiste était jusqu'alors

un métier qui n'existait pas) et il s'attache tout particulièrement à celle de Blanche. Un électricien parmi les cinq qui œuvraient dans les coulisses a la charge " d'accompagner " Blanche, il est " l'électricien de Blanche " ; il s'occupe de l'éclairage cru de l'ampoule privée de son abat-jour en papier, de la vapeur qui s'échappe de la salle de bains lorsque Blanche ouvre la porte. La lumière est là pour traduire le climat et l'état d'âme. Elle est là pour créer une certaine empathie avec Blanche, pour traduire le conflit entre l'illusion et la réalité.

Jessica Tandy correspondait à la Blanche que Williams imaginait, un être délicat, élégant, raffiné et fragile, d'une transparente légèreté. Jessica Tandy représentait le fragile papillon à la recherche de protection qui a besoin de lumières douces pour se protéger des outrages provoqués par le temps . En 1949, Blanche DuBois part en tournée à travers les Etats-Unis et Uta Hagen remplacera Jessica Tandy dans ce rôle avec Anthony Quinn dans celui de Stanley, dans une mise en scène de Harold Clurman. La Blanche de Uta Hagen est moins pathétique que celle de Jessica Tandy. Ses mouvements, ses gestes sont plus affirmés, plus assurés, moins intimidés face à Stanley-Anthony Quinn. Uta Hagen est plus énergique, plus forte, plus solide mais à la grande différence c'est que Blanche-Jessica Tandy était en proie à des hallucinations avant le début de la pièce, ce qui ne lui permet pas de faire la distinction entre fiction et réalité alors que Blanche-Uta Hagen devient folle en raison des attaques verbales et physiques de Stanley. Blanche-Hagen est une femme élégante et romantique, désireuse de satisfaire ses besoins essentiels : un besoin de perfection, de beauté, un besoin d'être aidé et protégé, un désir de douceur et de tendresse. Hagen décrit la peur et la solitude d'une femme qui a été chassée de la société pour tomber dans la folie. Blanche poursuit son voyage. Elle se rend à Londres en octobre 1949. Mise en scène par Laurence Olivier à l'Aldwych Theatre, Olivier admet qu'il est redevable à Kazan en indiquant dans le programme que " his streetcar was 'directed' by Laurence Olivier from the New York production ". Mais il doit faire face à la censure. Problèmes de censures et guerre des coupures, le Lord Chamberlain exige que toute allusion à l'homosexualité d'Allan soit gommée ou encore mieux modifiée. <<The passage should be altered, making the young husband found with a Negress instead of another man>>[3]. C'est à partir de 1970 que la pièce pourra être vue dans son intégralité. Vivian Leigh dans le rôle de Blanche diffère totalement de Tandy ou de Hagen pour ce qui est de la voix, des costumes et des apparences ; sa voix est plus grave, plus rude. Comme le

déclare Olivier : " Changing one feature one can create a whole new face and so a strange new person was born."[4].

Vivian Leigh s'identifie à Blanche, allant jusqu'à adopter le langage, le comportement et les manières de celle-ci dans sa vie profane. L'état psychologique précaire de Vivian était éprouvé par une pièce qui explorait les émotions avec réalisme. Le désespoir de Blanche fut contagieux pour Vivian. Elle eut des difficultés à se défaire de son rôle, une fois le rideau tombé. Elle se confond avec son personnage et elle n'en sortira plus. Olivier avait de Blanche une conception plus réaliste que celle qu'avait mise au point Kazan. Blanche ne sera plus " la pâle phalène " de la production new yorkaise, papillonnant brièvement à la vie pour être bientôt brisée et emportée. Blanche-Vivian est une femme à la beauté défraîchie, fanée, déséquilibrée, qui prétend à la distinction de son enfance alors qu'elle séjourne chez sa sœur, dans les taudis de La Nouvelle Orléans. Elle est violée par son beau-frère et perd la raison. Organdi à fleurs, faux bijoux, kimono de satin rouge vif, tout ceci met en relief la sexualité de Blanche plutôt que sa distinction. Le maquillage outrancier et les cheveux décolorés la vieillissent ; elle apparaît la mine défaite. Vivian avait choisi d'être blonde pour rendre encore plus exsangue le visage blafard de son personnage. Dans l'esprit du public londonien de l'époque, des cheveux décolorés étaient synonymes de femme de mauvaise vie. Et le cri désespéré de Blanche à sa sœur : "I've run for protection" fut, lui aussi, mal interprété : on supposa que le terme " protection " était un euphémisme pour " prostitution ", à une époque où ce dernier mot était proscrit des colonnes des journaux. Au dire de Tennessee Williams, Vivian apporta au rôle de Blanche " everything that I intended, and much that I had never dreamed of.»[5].

Blanche reviendra à plusieurs reprises à Londres mais elle poursuit son chemin et se rend dans d'autres lieux. Á Rome, elle monte sur scène le 21 janvier 1949. La pièce fut montée par Luchino Visconti avec Rina Morelli dans le rôle de Blanche, Vittorio Gassman dans celui de Stanley et Marcello Mastroianni dans celui de Mitch. Pour Tennessee Williams la *Streetcar* de Visconti fut " the best European version of his play ". Visconti politise la pièce, il rejette l'interprétation psychologique sur laquelle Kazan avait insisté. Il veut mettre en relief des problèmes sociaux : la lutte des classes et les disparités entre une élite européenne qui était en train de disparaître et une culture américaine primitive. Visconti avait une vue plus pessimiste de La Nouvelle Orléans : il

met en relief le délabré, l'usé, le bruit, les cris, les voix perçantes, les sons aigus, le tramway, (symbole de la désintégration,) et le fracas. Rina Morelli, de petite taille(environ un mètre cinquante) et menue, aux côtés du dominant et musclé Gassman-Stanley apparaissait davantage comme une victime plutôt que comme une coupable, victime tragique et non pas séductrice qui lutte comme une bête traquée (souffrance, angoisse, désespoir). On insiste sur la situation critique et non pas sur les péchés (sexuels) à l'inverse des mises en scène américaines et anglaises. Blanche DuBois en Suède, "Streetcar to Paradise" à Gothenburg en mars 1949, et " Train Route of Lust " à Malmö, mises en scène toutes les deux par Ingmar Bergman. Blanche DuBois évolue dans une Nouvelle Orléans bergmanienne : quartier surpeuplé multiracial, rue pleine de monde, active, frénétique, passants, habitants vêtus de couleurs vives, marins ivres, une prostituée qui embrasse un homme. Atmosphère de désir, de sexualité qui, selon Bergman, caractérise la Nouvelle Orléans. C'est ainsi qu'il remplace le tramway nommé désir par une salle de cinéma nommée désir, (le cinéma portant donc le nom de " Desire " ou encore de " Pleasure Garden ") : cinéma permanent ? Désir permanent ? En outre, sur la façade de ce cinéma qui jouxte une maison de prostitution, une grande affiche sur laquelle on peut lire " Night in Paradise " : désir, plaisir et paradis perpétuels ! Devant un drugstore attenant, un pommier qui perd de plus en plus de feuilles au fur et à mesure que Blanche DuBois " white woods like an orchard in spring ", s'approche de sa fin tragique. Blanche DuBois (jouée par Karin Kavli) portant un porte-jarretelles se tient devant un évier, derrière les symboles de la vie américaine que sont, pour Bergman, les cornflakes Kellogs et le chocolat Hershey. Blanche-Kavli exprime avec réalisme l'hystérie et la peur de l'héroïne, la solitude, la confusion, la crainte et l'appétit sexuel qui la hantent. " This is the best play I have ever directed ", a déclaré Bergman . Avec ses thèmes psychologiques et son héroïne victime, *Streetcar* eut sur lui un effet obsédant.

Blanche retourne sur le continent américain, elle se rend au Mexique, elle joue plus de cent fois à Mexico; *Streetcar* remporte un immense succès. Montée par un metteur en scène japonais, Seki Sano, pour un public mexicain avec Maria Douglas dans le rôle de Blanche et Wolf Ruvinskis dans celui de Stanley. Blanche-Maria Douglas est une femme fière, prétentieuse, arrogante, snob qui a été profondément blessée dans sa jeunesse. Elle s'attache à un vieil ordre délabré qui se décompose. Etrangère à La Nouvelle Orléans, elle cherche en vain à

concrétiser ses rêves et ses illusions mais elle échoue et devient sa propre victime. Elle s'en va dans un hôpital psychiatrique au milieu des spectateurs et traverse le théâtre (il n'y avait pas de séparation entre les acteurs et le public) accompagnée du médecin et de l'infirmière qui lui porte sa petite valise, vêtue d'un peignoir, car Blanche se trouvait dans la salle de bains quand le médecin s'est présenté.

Tokyo, mars 1953, *Streetcar* est jouée pour la première fois sur le continent asiatique. La pièce remporte un grand succès et est jouée dans de nombreuses autres villes. Bungakuza, le metteur en scène, eut l'idée de monter la pièce en raison de l'immense popularité du film au Japon. Le scénographe Kisita Ito gomme le côté sordide de La Nouvelle Orléans ; il supprime les caractéristiques de la ville, celle-ci est devenue un non-lieu. Quant au rôle de Blanche, il est interprété par une actrice connue, du nom de Haruko Sugimura qui joue ce rôle pendant plus de 30 ans. Sugimura était un symbole vivant, un icône ; En 1987, à l'âge de 78 ans, actrice presque octogénaire, elle pouvait encore jouer le rôle de Blanche de façon convaincante, le public japonais l'acceptait volontiers. Cette Sugimura-Blanche était tout particulièrement appréciée, ces airs rappelaient les arias du Kabuki. Sugimura savait aussi rendre les tensions nerveuses propres à Blanche et inhérentes à la production. Blanche apparaît comme peu sympathique mais Stanley n'en est pas pour autant plus sympathique, les péchés de Blanche, cependant, sont davantage dénoncés, Blanche est aussi une intruse.

Les reprises new yorkaises de *Streetcar* sont nombreuses : en 1956 avec Tallulah Bankhead, en 1973 avec Rosemary Harris, en 1988 avec Blythe Danner, en 1992 avec Jessica Lange et, tout récemment, en avril 2005 avec Natasha Richardson. La liste est loin d'être exhaustive, il s'agit là de quelques temps forts. On pourrait aussi mentionner Claire Bloom et Glenn Close à Londres. Nous allons donc continuer notre périple et nous intéresser aux mises en scène peut-être moins connues à nos yeux d'occidentaux, voire d'européens, mais qui ont beaucoup apporté à *Streetcar*. *Streetcar* en Chine, en octobre 1988, montée par Mike Alfreds, (metteur en scène britannique) avec des acteurs chinois . Alfreds insiste sur l'allégorie politique dont Blanche et Stanley sont les agents. Il s'agit de deux mondes opposés symbolisés par les deux personnages. *Streetcar* explore les différences, les contraires en termes d'élégance et de vulgarité, de grossièreté et de raffinement. Alfreds cherche à faire de *Streetcar* une

pièce chinoise. Les acteurs apparaissent donc tels qu'ils sont. Point de cheveux châtains ou blonds, point de perruques, point de maquillage outrancier. Madame Zhang Lu Yen, célèbre actrice connue pour ses rôles de femmes tourmentées entre deux âges, souffrant de problèmes psychologiques, joue donc le personnage de Blanche. Elle est vêtue de blanc pendant toute la représentation, point de bleu *Della Robbia* bien sûr. Semblable à une délicate phalène, vulnérable, néanmoins dangereuse, elle évolue dans un environnement lui aussi de couleur blanche : meubles, coiffeuse... L'éclairage accentue également cette blancheur pour suggérer la lutte de l'héroïne. Seules taches sombres, le médecin et l'infirmière vêtus de noir, noir austère, noir sévère. Face à elle, Lu Yi dans le rôle de Stanley. Musclé et bien bâti, vigoureux, il convient pour le rôle. Il possède la force et l'audace nécessaires. Puisqu'il s'agit de monter une *Streetcar* chinoise réaliste, Yi est donc habillé comme un jeune homme des années 80 : T-shirt et pantalon à l'occidentale, pyjamas chinois de soie rouge. Il peut se présenter comme un rival de Marlon Brando. Alfreds insiste sur le réalisme chinois : Stanley-Li se nourrit de véritable jambon et de véritables saucisses dans la scène 2 par exemple,. " I put you a cold plate on ice ", dit Stella. Il boit de la bière chinoise puisque la " Jax beer " n'existe pas dans l'Empire du Milieu. Sreetcar est donc jouée à Tianjin, ville située à une centaine de kilomètres au sud-est de Pékin, à l'embouchure du fleuve Hua (qui pourrait être le Missippi) et sur le golfe Bo (qui pourrait être le Golfe du Mexique). Dans les années 30, Tianjin ressemblait un peu à La Nouvelle Orléans, au Vieux Carré avec ses bars et ses prostituées, mais Mike Alfreds se voit dans l'obligation de supprimer la population noire puisqu'il proposait comme cadre une ville chinoise dans la Chine communiste de 1988. La femme noire, au lever du rideau, qui bavarde avec Einice est ainsi délibérément omise. En outre la vendeuse de fleurs mexicaine est remplacée par une vendeuse de fleurs aveugle, elle est le reflet, l'image de Blanche. Blanche est donc vue comme étant inutile à la société alors que Stanley et ses amis, ses " camarades " pour être plus précis, font avancer la société .

Blanche DuBois , personnage énigmatique et complexe a été l'objet de mises en scène des plus classiques aux plus insolites. Depuis les années 50, les productions multiraciales et transsexuelles se sont multipliées ; Blanche l'afro-américaine, Blanche la Créole, aux sangs mêlés, dans un environnement ségrégé, face à un Stanley afro-américain ou encore créole et qui na plus besoin d'être polonais. Nombreuses sont les productions noires. La première à lieu à Jefferson

City dans le Missouri sur le campus de l'université noire de Lincoln en 1953. Cela représentait un défi dans les années 50 pour le metteur en scène Thomas D. Pawley même si les acteurs étaient pour moitié des professionnels et pour moitié des étudiants. En 1955 la première mise en scène avec des professionnels noirs fut réalisée au *Ebony Showcase* de Los Angeles. Blanche–Camille Canady, au teint clair , aux traits fins, élégante, fière de ses origines aristocratiques, mise en scène par Paul Rodgers, ravit la vedette. Le problème racial ne semblait plus exister, on avait sauté le pas. Le franchissement de cette frontière permettait d'insister sur l'universalité de la pièce. Il fallait néanmoins apporter quelques modifications, ce que Tennessee Williams accepta volontiers. Une déconstruction d'ordre racial et social pouvait être conçue. Les personnages williamsiens étaient débarrassés de leurs stéréotypes. Blanche la blanche à Berkeley (en1983) par exemple, dans une mise en scène de Charles Gordone, découvre que son beau-frère qui n'a plus de nom de famille n'est plus polonais mais créole. Blanche, l'aristocrate du sud, la prétentieuse " Southern Belle ", la patricienne érudite, découvre donc que sa sœur a épousé un non-blanc aux sangs mêlés, appartenant aux classes populaires, " ape-like " et par lequel elle est attirée. Étant donné son appétit sexuel, elle marche sur une corde raide et atteint ainsi la folie.

Blanche l'afro-américaine, apparaît en 1984 au Contemporary Center de La Nouvelle Orléans dans une mise en scène de Theodore E. Gilian avec Barbara Tasker dans le rôle de Blanche et Harold Sylvester dans celui de Stanley. D'après le metteur en scène, le conflit entre Blanche et Stanley est universel : "no race has a monopoly on shattered dreams.". Blanche la Créole, quarteronne, propriétaire d'une plantation dans le Mississippi peut surprendre. C'est une chose rare mais pas impossible. Elle apparaît comme une manipulatrice à la voix rauque, aux gestes qui font d'elle un personnage plus dur. Quant à Stanley-Harold Sylvester, ce n'est plus ni une brute, ni un singe. Il est tendre et spirituel, mais de la malveillance se cache derrière ses humeurs. Blanche DuBois à Howard University en 1988, Blanche est non seulement une " Southern Belle " mais aussi une descendante de créoles français, de " couleur " qui se considèrent comme supérieurs aux autres noirs en raison de son héritage français. Blanche n'est plus la faible victime, l'être pitoyable et nostalgique aux goûts raffiné mais Vera Katz qui a mis en scène *Streetcar* apporte quelques modifications et fait de Blanche une créole arrogante, coupable d'un double racisme envers Stanley. Elle a les préjugés de la blanche vis-à-vis des noirs et de la créole, " claire de peau"

vis-à-vis de ceux qui sont " noirs de peau ", c'est-à-dire au teint plus foncé qu'elle. Stanley n'a plus rien de polonais, il n'est plus Stanley Kowalski, Kowalski est devenu Williams, Stanley Williams. Il devient la victime de Blanche, l'opprimé, le perdant. Son manque d'instruction fait de lui une cible toute trouvée pour Blanche, cible qui lui permet d'afficher, encore une fois, son mépris pour le mari de sa sœur.

Alors que les années passent, les personnages évoluent parfois radicalement avec le temps. Kazan associe Blanche à Tennessee, Luchino Visconti, lorsqu'il monte la pièce en Italie, baptise Tennessee " Blanche " ; la productrice Irene Selznick, parlant de Tennessee "Blanche is going to stay with us". "I can identify completely with Blanche", dit Tennessee Williams dans une interview à Robert Jenning, ou encore "I am Blanche DuBois", façon peut-être de cacher son homosexualité sous les traits d'une femme hétérosexuelle à une époque où il n'était guère bon de le révéler. Ignorer l'homosexualité est une réduction de la pièce mais ne voir en *Streetcar* qu'une pièce homosexuelle est aussi une réduction. Le seul personnage "gay" visible est une femme hétérosexuelle, l'invisible étant Allan Grey. La scène avec le jeune livreur de journaux devenu un prince arabe ou un prince des mille et une nuits et celle avec Mitch devenu un "chevalier à la rose" laissent deviner cette homosexualité latente et rappellent le comportement homosexuel ; tous deux sont de très jeunes personnages pour d'éventuels partenaires. Attirance pour des "chicken boys", penchant naturel de Blanche comme de Tennessee qui y fait personnellement allusion dans une lettre adressée à Donald Windham. Ce dernier citant donc Williams déclare : " [He] often speaks of his propensity for 'chicken'boys' – a preference he clearly shares with Blanche. " Il y a aussi le langage de l'homosexualité lorsque Mitch confrontant Blanche à son passé, lui déclare : " I was a fool to believe you was'straight' " (scène 9) ou encore lorsque Stanley lui hurle avant de la violer : " What'queen' do you think you are ? " (scène 10) Blanche appartient aussi à l'univers des drag queens qui, peut-être, trouve son origine chez Tallulah Branhead au dire de Tennessee Williams interviewé par Rex Reed pour l'*Esquire* de septembre 1971 : "I'm sure that attack on Blanche DuBois being a drag queen started when Tallulah played her."[6].

Tennessee Williams est mort il y a 22 ans, le 25 février 1983 et *Streetcar* est jouée pour ainsi dire en continu aux Etats-Unis comme à l'étranger. Depuis lors, le tramway ne cesse de rouler " tout brinquebalant de doutes, d'ombres et de faux-semblants "[7] déclare Jean-Marie Besset dans sa préface à *Un tramway nommé*

Désir. Les mises en scène se succèdent depuis la première à Broadway en 1947 et l'on peut dire, comme Kazan, que : " I've heard of 'A Streetcar Named Desire' done by a dozen different directors with a dozen different Blanche Dubois, and it's invariably successful and often 'better than the original."[8].

Notes :

1- Elia KAZAN, Elia Kazan : A life. New York : Knopf, 1998, p. 329, 346.
2- Brenda MURPHY, Tennessee Williams and Elia KAZAN : a Collaboration in the Theatre, Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p.28
3- "Lord Chamberlain's Cuts", Woodpapers HR RRC, 12 July 1948.
4- Laurence Olivier, Confessions of an Actor. New York : Simon and Schuster, 1982, p. 165
5- Anthony HOLDEN, Olivier, London : Weidenfeld and Nicolson, 1988, p. 257 - 258.
6- Rex REED, "Tennessee Williams Turns 60" in The Esquire, 1971
7- Jean-Marie BESSET, Préface à " Un tramway nommé Désir ", Paris : L'avant - scène, 2003. P.6.
8- Elia KAZAN, Elia KAZAN A life. New York : Knopf, 1998, p. 183

Clara d'Arthur Miller : la plasticité de la représentation du temps.

Hélène FERRIER, Université de Reims.

Dans l'œuvre d'Arthur MILLER, bien souvent, la chronologie cesse d'être structurante. A l'échelle de l'individu comme à l'échelle de l'Histoire, le traitement du temps obéit à une structure synthétique : la chronologie est constamment retravaillée et éclatée pour faire resurgir le passé et créer ainsi un continuum temporel. L'objectif qui sous-tend ce processus de restructuration temporelle est de faire apparaître un lien entre passé et présent, une logique à l'œuvre dans l'enchaînement des événements : le temps a valeur d'explication.

C'est notamment le cas pour *Clara*, pièce courte en un acte dont la représentation était, lors de sa première new-yorkaise, couplée avec celle de *I Can't Remember Anything* sous le titre révélateur de Danger: Memory! L'intrigue consiste en la tentative d'élucidation du meurtre de Clara Kroll, investigation pour laquelle le lieutenant Fine a besoin de l'aide du père de la victime, Albert Kroll. Ce dernier va devoir faire appel à ses souvenirs pour reconstituer le contexte social dans lequel évoluait Clara et les fréquentations qu'elle avait. Or, s'il y a incontestablement danger à se souvenir, c'est parce qu'en dévidant le fil de ses réminiscences, A. Kroll prend conscience qu'il est responsable des fantasmes qui ont présidé à l'éducation de Clara, donc de la carrière dangereuse qu'elle a choisie en tant que travailleur social au contact de détenus –ce qui le rend *de facto* au moins partiellement responsable du meurtre de sa fille. Les " mental blocks " auxquels Fine fait constamment référence et qui ne cessent de faire barrage au re-surgissement du souvenir sont à cet égard emblématiques d'un profond sentiment de culpabilité chez Kroll.

Nous nous proposons d'analyser comment, par la plasticité de la représentation scénique du temps, Arthur MILLER nous entraîne à sa suite dans la quête d'un temps global recoupant les enjeux du théâtre, spectacle total où tout nous est donné à voir et à entendre. C'est précisément dans cette quête que le spectateur est appelé à faire usage de ses facultés de distanciation et de réflexion sur le sens du temps –sa signification, mais aussi sa " direction ".

Clara se présente comme une exploration rétrospective du futur –futur qui pour l'héroïne éponyme a pris la forme d'une mise à mort brutale que toute la

pièce nous invite à lire comme un sacrifice sur l'autel des idéaux bien-pensants d'un père. Dans cette pièce comme dans nombre d'œuvres milleriennes, le temps dramatique –c'est-à-dire, selon la définition de Patrice PAVIS le " *temps de la fiction dont parle le spectacle, la fable* "[1] – se caractérise par son extrême élasticité. Les souvenirs de plusieurs décennies recouvrant en réalité toute l'existence de Kroll sont évoqués par le dialogue ou littéralement remis en scène sous nos yeux. Kroll fait ainsi allusion à sa propre enfance pour expliquer son choix de se porter volontaire pour diriger une compagnie noire durant la guerre du Viêtnam :

> And, of course, nobody wanted a black company. But Grandpa'd always had Negro people working in the nursery and, you know, I'd been around them all my life and always got along with them [...] (248)[2]

Le temps dramatique chez A. MILLER obéit à un processus dilatatoire parce que pour le dramaturge, le passé a valeur d'explication logique, de justification, voire d'auto-justification –c'est le cas pour A. Kroll, mais c'était déjà le cas pour Willy Loman, et Lyman Felt sera lui aussi amené à mettre en examen son passé pour justifier sa bigamie dans *The Ride Down Mount Morgan.*

Or, si A. MILLER est souvent défini comme dramaturge social et engagé, c'est parce que sa vie comme son œuvre témoignent d'une évidence, celle de la confrontation de l'histoire et de l'Histoire. Le temps de l'existence individuelle s'inscrit dans le temps de l'Histoire, et cette dernière requiert de la part du personnage millerien un engagement, ou à tout le moins démontre que l'indifférence n'est pas un parti tenable. Rendre compte de toute l'épaisseur temporelle d'une existence, c'est aussi montrer comment histoire individuelle et histoire collective s'interpénètrent et fusion-nent, comment l'individu peut influer sur le cours de l'Histoire et comment l'Histoire peut informer les valeurs et attitudes individuelles. La fusion n'est peut-être montrée nulle part mieux, dans le théâtre d'A. MILLER, que dans *Broken Glass*, où la théâtralité vient prendre le relais du langage pour rendre visible l'indicible horreur de l'anti-sémitisme nazi qui culminera dans la Shoah, faisant du corps paralysé de Sylvia Gellburg l'incarnation du point de non-retour historique qui définit pour le dramaturge un temps d'" avant la chute " et un temps d'" après la chute ".

Ce phénomène de résonance entre l'histoire individuelle et l'histoire collective s'établit également dans *Clara*, où le long passé du personnage principal est ponctué de jalons historiques américains, voire plus vastes – passé collectif

qu'il partage avec le lieutenant de police Fine. Sont ainsi convoqués sur scène par le dialogue ou littéra-lement théâtralisés des épisodes marquants comme la deuxième guerre mondiale et la Shoah, la guerre du Viêtnam, ou encore l'engagement de Kroll contre la ségrégation raciale et la ghettoïsation sociale à un niveau politique local. Comme le montre le rôle joué par Kroll pour empêcher le lynchage de sa compagnie noire, ses idéaux progres-sistes sont profondément ancrés dans son passé personnel, et sa vision d'une société démocratique égalitaire façonne les lois qu'il s'emploie aujourd'hui à faire voter en qualité de "Chairman of the Zoning Board ". À Fine qui schématise le problème de l'aménagement du territoire, concluant " So it's a race problem ", il rétorque : " Not just race, it's to keep out less affluent families or let them in ", avant d'ajouter : " We've got to let them in. I don't know what else to support. Or you end up with two societies. In fact, we could easily get sued by the Federal Government for housing discrimination if we go to four acres " (243). L'idéalisme de Kroll est devenu balbutiant, comme le montrent sa formulation hésitante quant au soutien d'une position et, *in fine*, son retranchement derrière les directives gouvernementales ; le contraste avec la longue tirade au rythme fluide par laquelle il évoquait le lynchage déjoué devant Clara enfant est à cet égard révélateur. Or, cet idéalisme doit précisément être investigué dans ses fondements à double titre. A titre collectif, tout d'abord, car en lui réside la clé de l'enquête criminelle en cours ; le lieutenant Fine en saisit la portée après que Kroll lui a révélé que Clara avait un petit ami hispanique condamné pour avoir assassiné sa petite amie : " I get an impression that you wouldn't want to blame a minority for this ... on some kind of political grounds? " (243). En d'autres termes, l'idéalisme fait barrage à l'émergence du nom du suspect, ces " mental blocks " exaspérant Fine qui s'exclame :

> [...] if you ask what I trust to run the world. It's greed – and that secret little tingle you get when your own kind comes ahead. The black for the black, and the white for white. Gentile for Gentile and the Jew for the Jew. Greed and race, Albert, and you'll never go wrong. And believe me, if you could admit the truth here I'd have that name in one minute flat. (245)

C'est que cette investigation exigée à titre public est inextricablement liée à une exploration à titre privé pour Kroll, exploration qui l'engage dans une quête du sens global du temps, le mettant face à ses responsabilités et à son sentiment de culpa-bilité devant la raison profonde qui a conduit au meurtre de KROLL. But this man, with a woman...

Clara, une vision du monde teintée d'angélisme héritée de son père.

Or cet idéalisme s'inscrit dans les contours de l'Histoire, et son investigation passe par une théâtralisation de l'Histoire d'autant plus efficace qu'elle est observée à travers le prisme de deux personnages incarnant deux positions radicalement différentes, lisibles comme deux visions réfractées dans le même miroir du temps. Dans *Clara*, une telle théâtralisation fait partie du projet millerien, ce que le dramaturge exprime en ces termes dans son autobiographie Timebends : "bringing onto the stage a slice of our historical experience over the past decades since World War II ".[3] La confrontation permanente du cynisme de Fine et de l'idéalisme de Kroll, ainsi que des dialogues regorgeant de détails visuels frappants et la remise en scène méta-théâtrale de certains épisodes, font fonctionner la dénégation du spectateur et invitent celui-ci à faire preuve de distanciation critique, à chercher peut-être une vérité qui ne soit du ressort ni du positionnement de Fine ni de celui de Kroll, à entamer une réflexion sur l'Histoire et la manière dont elle interagit avec l'homme qui se situerait par-delà ces deux extrêmes. Dès la première remise en scène du souvenir convoquant le fantôme de Clara, le spectateur est amené à appréhender l'ambivalence de l'inscription de l'individu dans l'Histoire, qui peut relever d'un héroïsme admirable mais aussi dangereux dès lors que la frontière entre l'individuel et le collectif devient floue. L'évocation du combat aux Philippines dans lequel Kroll s'est distingué par son héroïsme, par l'abondance des détails concrets, rend la scène visualisable pour le spectateur et lui permet de prendre conscience de la manière dont l'admiration de Clara pour son père a forgé en elle l'idéalisme qui l'a conduite à trouver une mort brutale (238-239) :

KROLL. I don't understand enough about the mind, darling. How a man can ever kill a woman.

CLARA. But you've killed.

KROLL. In a war. That's a different thing.

CLARA. But you understand rage. You weren't firing from a distance or dropping bombs from a plane...

KROLL. But they'd jumped us, Clara. I was fast asleep in the tent and suddenly they were all over me like roaches.

CLARA. You felt that same uncontrollable rage, though...

KROLL. It's not the same...

CLARA. Yes, it is – when you grabbed that Japanese and bent him over your knees till you broke his back... that was the strength of rage.

CLARA. It was his illusion that he was defending his life. He'll never have that illusion again, Papa.

On lit ici toute la confusion de Clara, mais aussi l'incapacité de Kroll à lui faire saisir la distinction qu'il peut y avoir entre des situations historiques exceptionnelles et le quotidien individuel. Kroll a évidemment raison de souligner la différence ; mais convaincre sa fille aurait supposé de se défaire de son confortable statut de héros pour lui expliquer qu'il n'y a pas grand héroïsme à tenter de sauver sa vie lorsque l'on se trouve sous le coup d'une attaque réelle. Clara elle-même n'est pas loin de cette évidence lorsqu'elle soulève la problématique de l'illusion comme ressort du meurtre commis par son petit ami. Le lieutenant Fine est à la fois l'*alter ego* de Kroll et son opposé lorsque, évoquant le suicide de son propre fils lors de la guerre du Viêtnam, il exprime ce que démontre tout le passé de Kroll, à savoir le poids de l'Histoire et de l'idéologie sur l'individu ; mais contrairement à Kroll qui ne cesse d'éluder son sentiment de culpabilité –" cloud(ing) up " (230), comme le lui reproche le policier– Fine accepte sa responsabilité dans l'enchaînement des événements :

> My boy was shot dead by propaganda that he had some kind of debt to pay. I failed him ; I failed to simplify the way it was simplified for me. I took the Sergeant's exam three times; I know I got perfect grades three times, but I was one of the Kikes, and they gave me my stripes out of sheer embarrassment. I was on a par with an Arab bucking for Sergeant in the Israeli police department. (245)

L'inscription dans une perspective historique chargée d'antisémitisme a façonné durablement le point de vue de Fine sur le monde, comme nous le verrons. Ce qui transparaît d'emblée, c'est que la résonance entre histoire et Histoire est si forte que la frontière entre les deux en devient floue, amenant le public à réfléchir sur leur interaction et sur le sens d'un temps global faisant intervenir ces deux composantes. L'enchâssement dans le présent dramatique de la scène du passé convoquant Clara comme les marques indiquant que cette conversation reprend les éléments d'un récit antérieur contribuent à la dénonciation, flagrante aux yeux du spectateur, d'une entreprise de mythification. On comprend dès lors mieux le sentiment de culpabilité de Kroll au cours de cette enquête criminelle. Ce n'est pas le nom d'un meurtrier qu'il protège, mais avant tout la validité de ses propres idéaux, et partant de là sa propre identité – du moins telle qu'il se l'est forgée, devenant pour sa fille une icône. C'est pourquoi, lorsque Kroll

revient à la réalité du temps dramatique sous l'effet du questionnement de Fine, il poursuit une remise en scène visuelle de son passé héroïque s'appuyant sur la kinésique, mais finit par s'interroger sur le rôle qu'a pu jouer ce récit dans le cours des événements (240) :

> KROLL. We were all asleep. And then I had to load men into a truck and get them to the aid tent, and I felt this wetness... (*A laugh*) .... And I look down and my whole insides are falling out; I had to drive with one hand! (*Laughs, and holds up his belly with his left hand as he mimes steering with his right.*) But I wonder if I should ever have told her that story.
> FINE. Made you into a hero?
> KROLL. In a way. (*He stares.*)
> FINE (*slight pause*). What, is it a phoney story ?
> KROLL. Heh? No.
> FINE (*a moment of hesitation*). You know, Albert, a wound that deep up the belly will stay with a man right into the grave.
> KROLL. I know.
> FINE. You got a wound like that?
> KROLL (*surprised to be asked pulls up his shirt and FINE looks. KROLL puts his shirt back into his trousers.*) : My God.

Toute mythification peut ressortir d'une mystification, semble nous dire la théâtralité de la scène. Le doute exprimé par Fine n'en est que l'extrapolation. C'est encore dans le paralinguistique et la kinésique que vient s'inscrire cette problématique : le scénique prend sa place dans le regard fixe de Kroll prenant conscience qu'il a vécu dans ce que Terry OTTEN appellerait " the temptation of innocence ", dans les pauses et moments d'hésitation, et surtout dans la cicatrice montrée pour couper court à tout dialogue. On comprend dans cette faillite du verbal que s'il n'y a pas eu mystification, l'interrogation demeure sur l'usage qui peut être fait de la vérité, sur les ravages éventuels de cette dernière lorsque, comme ce fut le cas pour Clara, l'épaisseur temporelle rend indissociables un père et un héros. La cicatrice, emblème de ce qui ne peut s'effacer avec le temps, devient la métaphore corporelle de tous les fantasmes qui ont bercé l'éducation de Clara, culminant dans sa mort, irréversible comme la cicatrice.

Théâtralisation de l'Histoire et incidence de cette dernière sur la remise en perspective du temps humain prévalent également dans l'évocation faite par Fine des images de la Shoah. En une réplique faisant appel au visuel, Fine interpelle

non seulement Kroll mais encore la mémoire collective du public :

> And I know how this hurts, kid, but let me tell you a quick one. That day in 1945, remember? When they first showed those pictures of the piles of bones? Remember that? The bulldozers pushing them into those trenches, those arms and legs sticking up? That's the day I was born again, Albert, and I've never let myself forget it. 'Do it to them before they can do it to you. Period.' (246)

Dans la visualisation à laquelle nous exhorte Fine, dans le rythme incantatoire du questionnement lancinant et la récurrence quasi-hypnotique des " remember? ", se glisse quelque chose qui pour le spectateur est de l'ordre de la sidération aristotélicienne. Mais si A. MILLER nous invite bien à reconnaître dans cet épisode un pivot central définissant un temps d'" après la chute ", la référence tragique à laquelle renvoie cette évocation nous engage à une remise en perspective dépassant le point de vue cynique exprimé par Fine. Ce sont terreur et pitié que nous ressentons, atteignant la catharsis visée par la tragédie. Nous sommes amenés à saisir dans cette évocation d'un passé historique la reconnaissance d'un nœud problématique, de ce que Walter BENJAMIN qualifie, dans une perspective déconstructionniste de l'Histoire, de " monade " ou " constellation ". Mais cette déconstruction n'est nullement une fin en soi ; il s'agit pour A. MILLER de reconstruire ensuite un continuum temporel où le présent garde les traces du passé, où restructuration s'inscrit en faux contre répétition, où l'objet de l'observation du passé se situe du côté de la " rédemption ", comme l'explique W. BENJAMIN :

> L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque anté-rieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme " à-présent ", dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique.[4]

Comme lorsque Fine concluait, à la fin de sa tirade sur l'antisémitisme dont il a été victime : " But it's nothing to be sad about, right ? Unless you're going to be way up there looking down at the rest of us down here " (245), on peut reconnaître l'évocation de la position privilégiée du spectateur dans cette visualisation à laquelle invite le dramaturge. L'aspect théâtral que recèle l'appel au regard extérieur –regard de la mémoire, regard au temps présent sur des personnages se débattant

dans une quête du sens de l'Histoire– est exhortation à une réflexion critique faisant coexister empathie et distanciation.

La théâtralisation de l'Histoire trouve son apogée dans l'évocation du quasi-lynchage déjoué par Kroll devant le fantôme de Clara redevenue enfant, à la fin de la pièce. Là encore, la scène revêt un caractère méta-théâtral. En une longue tirade où le rythme et la kinésique se font mimétiques de l'action décrite, Kroll remet en scène son acte d'héroïsme passé avec une technique d'enchâssement que nous avons déjà évoquée :

> [...] it was a brutal hot July day and eight or nine of my boys asked if they could go into Biloxi for the afternoon, just to get a beer and walk around. (*He sighs.*) A couple of hours later I get this call that some kind of mob is chasing them through Biloxi and I better come quick. I run into the Colonel's office but he refused to have anything to do with it. So I said, 'Look, I've got hardly any rank, nobody's going to listen to me.' But he just walked away. So I strapped on a sidearm and grabbed a jeep and driver from the pool, and we zam down the highway with his foot to the floor, and Biloxi – is a madhouse, clumps of people running up and down yelling to each other, people racing around corners with clubs and guns, or down on their hands and knees searching under the porches. Finally I find out a couple of the boys had insulted some white women on the street, and they're going to lynch the whole lot of them. You just couldn't talk to these people, and suddenly I hear this unbelievable roar coming up the avenue and here comes a mob with half a dozen of my guys, some of them already had ropes around their necks. I tried to push through to them but I couldn't and they're going to hang them then and there. So I jumped up onto the hood of the jeep and took out my .45 and fired it into the air. And they turned around looking up at me, and I ... I ... I didn't know what I was doing by this time, it was like some dream ... and I yell out (*He roars:*) 'I am an officer of the United States Army! Now you untie my men and hand them over to me right now!' (*He glances about before him, almost panting for breath.*) All you could hear was the panting, people trying to catch their breaths. So I called to them, to the boys – 'Leroy! Richards! Haley! ...' And ... my God I couldn't believe it ... one by one they let them out of the crowd. Nobody touched them, and three or four got into the Jeep and the rest laid down flat on the hood and some stood on the bumpers and we drove down Main Street and out of the town. (248-249)

Insertion de dialogues, oralité du langage, précipitation d'un rythme parataxique qui montre l'enchaînement d'actions ponctué de la conjonction récurrente and, pauses et hésitations indiquant un sentiment d'urgence et de panique, visualisa-

tion de la recherche frénétique effectuée par les lyncheurs, indications scéniques qui nous donnent à entendre hurlements et halètements : tout nous invite à percevoir la théâtralité de la scène, et ce faisant à reconnaître dans cette remise en jeu l'épisode fondateur de l'idéalisme qui a conduit à la mort de Clara. La distanciation n'est pourtant pas liée à une quelconque condamnation du personnage. Pour A. MILLER, il s'agit simplement de mettre en lumière les liens de cause à effet qui lient passé et présent, et c'est pour cela que l'espace scénique acquiert une épaisseur temporelle. Le théâtre, en se révélant comme tel et en se faisant le lieu d'inscription d'un temps global, invite à remettre en perspective cet épisode emblématique –au demeurant véridique– en l'arrachant à un passé personnel imbriqué dans le contexte collectif du racisme du sud des États-Unis.

On le voit, la théâtralité est le moyen utilisé par A. MILLER pour engager son spectateur dans la quête d'un sens global du temps où l'individu prend sa place dans l'Histoire et où sont prises en compte les passerelles entre passé, présent et futur. Le présent dramatique se fait le nœud d'une élasticité temporelle qui intègre tout un passé et les perspectives d'un futur collectif comme individuel qui aurait été radicalement différent si Albert Kroll –emblématique de tous les progressistes améri-ains– ne s'était inscrit en faux contre le lynchage qui allait se produire. Le brouillage des temps grammaticaux dans l'épisode relaté est la marque linguistique d'un phénomène constant dans la pièce, où l'on s'échappe du temps dramatique présent pour glisser vers le passé et créer cet " à présent " chargé de passé dont parle W. BENJAMIN –présent qui, du coup, échappe à la linéarité et même au semblant de réalité que produit l'illusion dramatique. Ainsi, on voit Kroll osciller entre preterit, temps du révolu, et présent simple, temps de l'universel qui a la faculté de figer l'épisode particulier, alors que le moment crucial ramène par l'aspect progressif au choc de l'émotion ressentie alors et anticipe sur un futur imminent : " they're going to hang them then and there ". Le passé est ressuscité au moment même où il est aboli, devenant le temps du rêve (" it was like some dream ") ; or, cela se produit de manière concomitante à la suspension totale du présent opérée au niveau dramatique comme au niveau scénique, le récit de l'événement se trouvant enchâssé dans l'ultime remise en scène faisant apparaître Clara, alors enfant : " CLARA enters, a very young girl now, ribbon in her hair " (247). Nous nous trouvons dans une sorte de hors temps renvoyant le spectateur au temps théâtral, où l'illusion est suspendue pour laisser place à la distanciation.

Ce phénomène d'implosion du présent qui échappe au temps réel pour devenir temps onirique, quoique terriblement réel, est précisément ce que nous démontre toute la structure de la pièce –et ce en quoi elle se dit théâtre, à la fois phénomène de matérialisation et matière à réflexion. La théâtralisation de l'Histoire nous invite à une réflexion sur le temps, mais l'histoire individuelle s'inscrivant nécessairement pour le dramaturge dans l'histoire collective, cette exploration n'a de sens qu'en tant qu'elle s'applique à l'individu. Le jeu sur le temps historique ne peut se concevoir sans un jeu sur le temps individuel d'A. Kroll, leur imbrication étant au cœur de la pièce. C'est pourquoi au moment où la théâtralité fait se dissoudre les frontières temporelles par le re-surgissement du passé dans le présent, la plasticité du temps scénique vient doubler l'élasticité du temps dramatique pour redonner au passé une substance passant par la matérialité corporelle des acteurs rejouant les scènes entre les personnages. Dans cette pièce en un acte, A. MILLER a recours à la même technique que dans *Death of a Salesman*, technique de condensation faisant la part belle à la remise en scène des souvenirs et privilégiant la fluidité du rythme. Le souvenir fait retour et vient hanter le présent dramatique sous forme du fantôme de Clara, mais jamais il n'interrompt le cours du temps présent –ce qu'A. MILLER qualifiait à propos de *Death of a Salesman* de " mobile concurrency of past and present "[5]. Comme pour Willy Loman, nous avons accès à tout ce qui émerge dans la conscience d'A. Kroll, souvenirs ou rêveries. Nous voyons avec lui les photographies de sa fille assassinée, revivons avec lui le souvenir de Clara faisant obéir son canari au doigt et à l'œil, réentendons les conversations qu'il a eues avec sa fille adulte ou enfant. S'opère alors pour le spectateur une simultanéité du présent et du passé qui passe par le scénique, et crée cet effet de " continuous present " qu'évoquait Christopher BIGSBY à propos de Death of a Salesman. Dans Clara, le fond comme la forme concourent à créer une plasticité du temps qui s'entend à la fois comme étirement du continuum temporel et incarnation du passé faisant irruption dans le présent. Comme l'explique C. BIGSBY[6] :

> [...] Kroll sees his daughter, not only dead – slides appear of her dead body as, in another room, a photographer records the crime scene – but as a figure who moves through the scene, sometimes silently, sometimes speaking, as memories assume concrete form. It is a play in which time becomes plastic, in which the past explodes into the present with such force that it leaves Kroll numb, unable fully to articulate, face to face with his former self as with the daughter he has loved and lost.

La plasticité opérée par cette incarnation du passé amène le spectateur à suivre avec Kroll le déroulement de ses réminiscences, et à parvenir avec lui, par un processus mimétique, à une conclusion où le temps est ressaisi dans sa globalité, faisant apparaître une logique. A la fin de la pièce, Kroll affronte sa responsabilité dans la mort de Clara : ayant reconsidéré l'héroïsme qu'il lui a inculqué, il parvient à un moment d'épiphanie, prenant conscience du lien entre passé et présent, comme l'indique la didascalie :

> KROLL (*out of his double awareness*). Oh, no. No. No, Honey ... I just didn't have time to think. IT WAS NOTHING! (250)

Toute la structure de la pièce, au caractère informel paroxystique, semble d'ailleurs n'obéir qu'à une nécessité psychologique, celle de placer le Kroll d'aujourd'hui face à ses idéaux passés, donc de les lui faire examiner ; ce qui rappelle ce qu'A. MILLER écrivait à propos de *Death of a Salesman*[7] : « [...] the structure of the play was determined by what was needed to draw up his memories like a mass of tangled roots without end or beginning.» Fine joue un rôle prééminent dans cette exploration. Avocat du diable, il place Kroll face à ses responsabilités et l'oblige souvent brutalement à affronter son sentiment de culpabilité :

> [...] It's not him, it's your lies you can't let go of. It's ten, twenty, thirty years of shit you told your daughter, to the point where she sacrificed her life, for what? To uphold what you don't believe in yourself. (244-245)

Toute la pièce devient mise en application du conseil donné par Fine à Kroll : " What you can't chase you'd better face or it'll start chasing you, know what I mean? " (224) – démarche à laquelle sont invités Kroll, mais aussi le spectateur. Si l'aspect plastique que revêt la représentation du temps fonctionne, en effet, c'est parce que la théâtralité à l'œuvre dans l'incarnation des fantômes du passé, comme la théâtralisation de l'Histoire, nous permet à la fois identification et distanciation

C'est pourquoi A. MILLER rend délibérément floues les frontières entre temps individuel et temps collectif, entre passé et présent. Ce temps perdant toute réalité objective nous renvoie à l'exploration de notre propre temps de spectateurs. A. MILLER nous fait pénétrer dans le temps subjectif d'A. Kroll, temps onirique où Clara reprend vie, et où bien sûr le temps de l'horloge est suspendu : " one-o-five " (224 ; 244), répond sempiternellement Fine à Kroll qui lui demande l'heure, au début et à la fin de la pièce. Ce temps irréel et statique, peuplé de

fantômes, pourrait d'ailleurs n'être que le temps que dure l'évanouissement de Kroll, allongé au lever de rideau. Clara, assassinée avant que ne débute l'action, est un fantôme, et le person-nage de Fine, quant à lui, est soumis à un brouillage identitaire troublant : il partage avec Bert, l'ami de Kroll autrefois, non seulement un patronyme, mais encore une histoire en tous points similaire, et surtout un cynisme absolu. Le seul jalon qui vienne cadrer le présent dramatique est l'attente du médecin légiste, dont l'arrivée coïncide parfaitement avec l'émergence du nom que Fine demandait à Kroll de se remémorer : " I've got to wait for the Medical Examiner anyway " (223), dit Fine au début de la pièce ; lorsqu'on sonne enfin à la porte, il annonce : " Medical Examiner " (250). L'action pourrait donc n'être qu'une parenthèse où la conscience de Kroll est suspendue, un intermède absurdiste rebaptisé " Waiting for the Medical Examiner ". Avec un bémol important : certes, le temps se fait onirique et les personnages se disent de plus en plus nettement fantômes, comme tout personnage de théâtre au demeurant ; mais s'il a échappé à la linéarité et à la réalité objective, le temps n'a pas perdu son sens. Au contraire, il acquiert une épaisseur à l'intérieur de laquelle se créent, comme toujours chez A. MILLER, des passerelles entre passé et présent, entre histoire et Histoire. Ce qui constitue son tour de force dramaturgique dans *Clara*, c'est qu'il parvient à cette exploration d'un temps explicatif à strates multiples en faisant littéralement imploser le temps réel, créant ainsi par l'esthétique un temps global qui recoupe totalement les enjeux du théâtre, spectacle où tout nous est donné à voir et à entendre. Évoquant la période de composition de *Danger: Memory!* dans *Timebends*, il explique d'ailleurs[8] :

> Over the next years I would become more and more deeply absorbed by a kind of imploding of time – moments when a buried layer of experience suddenly surges upward to become the new surface of one's attention and flashes news from below.

La technique de remise en scène du passé pour faire émerger un souvenir prégnant de culpabilité est similaire à celle utilisée dans *Death of a Salesman*, on l'a vu. Mais là où Willy préférait en dernier ressort le leurre (" [...] he'll worship me for it ! ", dit-il de Biff au moment de se suicider), Albert Kroll affronte sa responsabilité dans la fabrication d'un culte du héros cause de la mort de Clara. D'autre part, là où la distanciation fonctionnait moins bien dans *Death of a Salesman* par manque d'un contrepoint objectif clair au leurre de Willy, Kroll est confronté à Fine qui, sans complaisance aucune, met l'accent sur les failles de son

raisonnement. Toutes les remises en perspective assumées partiellement dans *Death of a Salesman* par différents personnages (Linda, Charley, Bernard, Biff) sont ici laissées au soin de Fine et de sa position radicale. Autrement dit, le dramaturge, qui s'était déclaré étonné de voir pleurer le public de la première de *Death of a Salesman* et s'est ensuite fait fort, par la publication de son essai " Tragedy and the Common Man ", de redonner une dimen-sion tragique à la pièce, règle avec *Clara* le problème de l'ambivalence de la réception rencontrée par *Death of a Salesman* : à l'intérieur d'une conscience, nous sommes aussi observateurs extérieurs des mécanismes d'aveuglement qui régissent cette conscience. Avec *Clara*, A. MILLER s'est assuré que terreur et pitié fonctionnent comme ressorts à la réception. Symbole de l'acceptation chez Kroll de son erreur tragique dans l'éducation de Clara, il donne enfin le nom du suspect du meurtre, le compagnon de Clara, ex-détenu : " Luiz Hernandez. Worked at Kennedy. For Pan American" (250).

Nous avons souhaité montrer qu'une plasticité aboutie dans le traitement du temps contribue à créer ce double effet d'identification et de distanciation dans Clara. Les résonances ente l'Histoire et l'histoire comme les réverbérations entre passé et présent passent par une théâtralisation du temps qui crée illusion et dénégation tout à la fois. Cette plasticité nous engage, de manière mimétique à la quête effectuée par le personnage sur scène, dans la quête d'un temps global qui permette de ressaisir le sens du temps, sa logique et sa signification. L'imbrication de l'Histoire et de l'histoire concourt à créer cette impression d'un temps total. En nous donnant à voir le passé sous forme de flash-backs ne créant aucune rupture formelle, A. MILLER abolit les frontières temporelles pour redonner substance à un temps prenant véritablement en compte tous les phénomènes de réverbération. Ce faisant, il invite le spectateur à replacer cette problématique du temps dans le temps hors scène, auquel font écho les jalons historiques qui parsèment la pièce. Nous sommes amenés à remettre en perspective l'Histoire et l'engagement de l'individu, mais aussi le poids de l'engagement sur l'individu. Lorsque la théâtralisation fait exploser les limites du temps individuel, par le travail sur sa chronologie propre et par son interaction avec le temps collectif, le théâtre se dit comme tel, et nous invite à une réflexion sur le temps humain –même si celle-ci reste aussi ambivalente que la prise de conscience de Kroll à la fin de la pièce, mêlant terreur face à un futur dont il connaît déjà l'issue, et fierté devant les valeurs léguées en héritage à sa fille :

KROLL. Oh be careful, darling... Oh my wonderful Clara. (*Straightening, joyfully declaring.*) I am so proud of you! (*As she vanishes, his terrified, protesting outcry.*) Clara! (250).

Notes :

1- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1996. 349.
2- Tous les numéros de pages renvoient à l'édition des œuvres réunies : MILLER, Arthur. *Clara*, in *Plays: Four*. London : Methuen World Classics, 1986, 1994.
3- MILLER, Arthur. *Timebends*. London : Methuen, 1987, 1999. 591
4- BENJAMIN, Walter. " Sur le concept d'histoire " in *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000. Appendice A, 442-443.
5- MILLER, Arthur. *Plays: One*. London : Methuen World Classics, 1958, 2000. 26. 6-
6- BIGSBY, Christopher. Arthur Miller: *A Critical Study*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 363.
7- MILLER, Arthur. *Plays: One*. London : Methuen World Classics, 1958, 2000. 25.
8- MILLER, Arthur. *Timebends*. London : Methuen, 1987, 1999. 590.
9- MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*, in *Plays: One*. London : Methuen World Classics, 1958, 2000. 219.

La scène, point d'aboutissement ou point de fuite ? KAZAN, MILLER, WILLIAMS

Claude COULON, Université Paris IV Sorbonne

LE THEATRE AMERICAIN

Depuis l'origine, autant le dire tout de suite, le théâtre a mauvaise réputation en Amérique et les imprécations puritaines retentissent encore aux portes des ateliers théâtres comme des vastes vaisseaux de Broadway. La loi du succès, seule, peut faire envisager une acceptation, sinon une bénédiction, divine, et c'est sans doute la raison pour laquelle le théâtre de représentation (*theatre*) l'a toujours emporté sur le théâtre de texte (*drama*). Jusqu'au XIXème siècle triomphant, les troupes, les techniciens, les salles se sont multipliés, pour jouer des pièces anglaises, scandinaves, françaises, et Scribe ou Dumas fils connaissaient outre-Atlantique une très fructueuse seconde carrière. Le théâtre américain existait, dans sa version autochtone, avec les show boats le long du Mississipi, les Minstrel Shows dans le Sud, les musicals un peu partout, mais le texte y brillait par son absence. Il est resté de ces origines une définition de la réalité scénique américaine supérieure à toute préoccupation textuelle, comme en témoigne Elia Kazan :

> A published play is often the record of a collaboration. The director's stage directions are incorporated , as are some of the contributions of others working on the show – actors'"business", designers'solutions, and so on. The theatre is not an exclusively literary form . Although the play script is the essentially important element, after that is finished, actors, designers, directors, technicians "write" the play together.[1]

La scène, dans cette perspective typiquement américaine, apparaît donc comme le lieu naturel de l'expression théâtrale et comme le point d'aboutissement obligé de toute la création dramatique. C'est en partie en réaction contre cette tradition qu'Eugene O'Neill créa le théâtre de texte (*drama*) américain, et que les dramaturges des années 20 s'engouffrèrent dans la brèche ainsi ouverte, en rupture avec tout ce qui précédait. O'Neill était très proche de George Jean Nathan, l'un des critiques qui comptaient à l'époque, et la critique massivement le suivit dans son intérêt affiché pour les qualités textuelles des œuvres plus que pour les

modes circonstanciels de représentation. Le témoignage d'Eric Bentley, l'un des plus intellectuels parmi les critiques du temps, ne manque pas de piment :

> Quelle que soit l'idée qu'on puisse se faire de l'intelligence des critiques de théâtre, élevée ou piètre, on ne peut s'empêcher de remarquer que – à l'exception d'un Stark Young ou d'un Harold Clurman – ils connaissent moins bien le jeu des comédiens et la mise en scène que la littérature. Ce qui constitue un autre aspect amusant de cette remarquable classe d'hommes : ils savent quelque chose de la littérature bien qu'ils soient anti-littéraires ; ils sont pour le théâtre et ne savent pas grand-chose sur le métier de comédien.[2]

C'est à ce moment précis qu' O'Neill conduisit la charge contre le théâtre naturaliste, que les moyens sans équivalent des producteurs américains avaient couronné sur toutes les scènes dans une espèce de délire de l'exactitude dans le décor, l'attitude et le costume, et des mises en scène mimétiques dont la quintessence visait à la reproduction la plus exacte possible de la réalité. La colère d'O'Neill est restée célèbre, qui stigmatisait le voyeurisme de ces metteurs en scène spécialistes des trous de serrure et de ces productions qui tentaient, sans aucune chance de succès, d'entrer en compétition avec le Kodak des familles. Il plaidait pour un monde scénique original et inventif, ce que Kazan devait plus tard appeler un "théâtre d'imagination" , notion autour de laquelle s'édifia l'ère du metteur en scène, avec le Group Theatre puis la Theatre Guild, et qui tendait à réconcilier les deux extrêmes, *theatre* et *drama*, puisque dans cet "art pur" le spectacle vient du texte.

> Un dernier mot au sujet de la mise en scène. La période actuelle, dans le théâtre, est parfois qualifiée d'ère du metteur en scène, ou quelque chose d'approchant. On m'a attribué en partie cette évolution.[...] Mais la question demeure : la mise en scène mérite-t-elle le titre d'art ou ne se résume-t-elle qu'à une technique d'interprétation des œuvres ? Je m'en remets à la réponse classique : comme la musique, la peinture et l'architecture, ce n'est un art que si l'on en fait un art. Mais il s'est produit un phénomène particulier au théâtre : [...] le naturalisme s'est vu reléguer au magasin des accessoires périmés. Mais ce n'est pas un revers : c'est une invite lancée à l'imagination. Le théâtre doit désormais ressembler à du théâtre. [...] Appelez ça du Théâtre Pur. Le mot "spectacle" convient bien.[3]

Kazan traçait là le programme auquel il demeura fidèle pendant toute sa carrière, celui d'un metteur en scène "interprète" d'une œuvre au sens musical et accoucheur d'un monde intérieur que l'œil intérieur du spectateur ne verra que

grâce à lui. "My work, résuma-t-il dans une formule de son autobiographie, would be to turn the inner events of the psyche into a choreography of external life."

MILLER ET KAZAN

C'est avec Kazan qu'il faut commencer car, lorsqu'il trouve Miller sur son chemin, Kazan est déjà une célébrité. Il est aussi un de ces monstres originaux et paranoïaques dont Broadway et Hollywood ont toujours favorisé l'ascension. Son originalité à lui tient d'abord à son histoire. Né en 1909 à Constantinople dans une famille de Grecs d'Anatolie, dont l'admirable *America, America* dira l'odyssée vers l'Amérique, Elia Kazanjioglou débarque avec les siens à New York en 1913, éternel outsider rusé qui comprend très vite que l'Amérique de la "rat race" ne tolère que les vainqueurs :

> Je suis un dur, plus que la plupart des gens, il me semble. Enfant, j'étais un outsider et il fallait être un dur pour survivre . James Baldwin a dit de moi que j'étais un nègre, j'accepte le compliment.[4]

Le théâtre permet à ce rusé d'esquiver les conflits, à ce dur de projeter sur scène le combat des plus forts et de l'organiser. Il est donc deux ans étudiant à la célèbre Yale Drama School et, quand la crise de 29 ruine sa famille, il entre au parti communiste, où il rejoint sa femme et son ami Clifford Odets, le plus grand dramaturge des années sombres. Il participe alors à toutes les entreprises les plus novatrices de la scène américaine, se fait remarquer comme acteur, s'affirme comme metteur en scène et finit par quitter le parti en 1936, lorsque celui-ci se propose de mettre la main sur le Group Theatre, auquel Kazan appartient. C'est à la disparition du Group, en 1941, qu'il passe à Broadway, puis à Hollywood en 1945. Très vite il s'impose, brillant adepte de la méthode de Stanislavski, qu'il aide à répandre grâce à son Actor's Studio, laboratoire expérimental créé en 1948 avec Cheryl Crawford et Lee Strasberg. Il s'associe à Harold Clurman, ancien du Group Theatre comme lui, metteur en scène sensible aux qualités littéraires d'une œuvre et beaucoup plus théoricien que lui. S'il monte *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder, en général il fait des choix plus engagés et Teresa Helburn, du Theatre Guild, dira de lui : "Je pense parfois qu'il trouve un sens politique à la pièce, que celle-ci en ait un ou pas."[5]

Arthur Miller n'est pas tout à fait un inconnu. Il a connu un relatif succès

commercial avec un roman, *Focus*. Il a travaillé pendant six ans à des projets théâtraux et a rejoint la cohorte des auteurs éreintés par la critique lorsque son *The Man Who Had All the Luck* a atteint New York. Mais être Ibsen ou rien reste sa grande ambition, et pour la réaliser il a travaillé cinq ans sur une pièce qu'il appelle finalement *All My Sons*. Comme il y tient énormément, il demande à son agent, Katherine Brown, de l'envoyer à Clurman-Kazan. C'est Clurman qui lit la pièce (Kazan est à Hollywood) et, intéressé, décide de la produire, mais c'est Kazan qui, lorsqu'il la découvre, s'arrange pour la monter. Et à cette occasion, il donne à Miller, dramaturge fort engagé dans le processus de création textuelle mais encore totalement inexpérimenté face aux réalités scéniques proprement dites, une leçon mémorable de mise en scène sur le terrain.

Sa méthode ne variera pas. Pour lui, la pièce forme un tout organique et naturel, un tronc dont sortent toutes les branches. Parallèlement, tout personnage s'articule autour d'une "épine dorsale" ou colonne vertébrale, représentant son trait psychologique dominant, et toutes ses caractéristiques secondaires et ses actes en dépendent. D'autre part une pièce est une œuvre d'art de forme architecturale, dont la structure assure le succès : le texte doit demeurer constamment efficace (d'où les nombreuses coupes qu'il impose à l'auteur souvent récalcitrant), chaque scène doit aller crescendo vers une fin dynamique qui implique dramatiquement la scène suivante, et de la même façon l'œuvre tout entière doit s'achever sur le mode majeur, seul susceptible de laisser une forte impression au public qui s'en va. Teresa Helburn l'a parfaitement exprimé :

> Il [Kazan] a son idée en ce qui concerne la pièce et son architecture quand il conçoit les scènes. Il a toujours cru qu'il devrait y avoir une grande scène dans le dernier acte, juste avant le rideau, et que le succès de la pièce en dépendait.[6]

A la première répétition, Kazan arrive avec un carnet à spirale et ses notes pour la mise en scène se révèlent d'une acuité psychologique et d'une efficacité dramaturgique sans équivalent. La première de ces notes date de la veille du début du travail des répétitions :

1° Ce que l'ensemble signifie.

2° Ce que chaque personnage signifie.

3° Ce que chaque personnage croit faire en son for intérieur.

4° Comment c'est extériorisé.[7]

Tout commence donc avec une appréciation de l'œuvre dans sa totalité, car

avec Kazan le sens de l'œuvre n'est jamais oublié. *All My Sons* lui permet d'insister sur cet élément qui relie le point de départ de l'écriture et le point d'aboutissement du travail scénique :

> Elle[la pièce] doit permettre de comprendre [...] l'envergure et la stature du thème principal. *Oedipe* traitait un problème moral fondamental, il doit en être de même pour cette pièce. A la fin, on doit être en présence d'âmes nues dans l'effroyable obscurité de cette civilisation.[8]

Puis la mise en scène se construit autour des personnages, dans leur évolution psychologique, le metteur en scène assurant alors le passage de la pensée de l'auteur à l'interprétation du comédien, enfin dans l'extériorisation de cette interprétation, qui établit le rapport ultime avec le spectateur. Ainsi, dans une perspective très proche de la leçon de Stanislavski, l'acteur parvient à jouer non pas seulement ce qui est dit, mais aussi ce qui n'est pas dit, emplissant d'une densité vécue les espaces entre les répliques, et s'appuyant toujours sur le sous-texte qui permet de placer le moindre de ses actes en situation. Tout prend alors sens sur scène, un acteur - même seul en scène – n'est jamais isolé, le décor est partie prenante à l'action et les objets jouent pleinement leur rôle de "material signifiers".

Sans doute parce que *All My Sons* remporta un succès considérable (elle obtint le très prisé New York Drama Critics'Circle Award, devant *The Iceman Cometh* d'O'Neill), Miller éprouva un sentiment de liberté ("Je m'étais fait un nom à présent, il leur fallait m'écouter quand je parlais.") joint à une amitié reconnaissante pour Kazan –amitié qui dura jusqu'à la seconde comparution de Kazan devant la Commission des Activités Anti-Américaines au cours de laquelle il dénonça un certain nombre de vieux amis, ce que Miller ne lui pardonna jamais tout à fait. Mais pendant des années, cette amitié demeura très vive et, après le triomphe de *A Streetcar Named Desire* de Williams dans la mise en scène de Kazan, Miller écrivit *Death of a Salesman* et envoya le manuscrit à Kazan, qui le fit lire au producteur Kermit Bloomgarden, aussitôt enthousiasmé. En revanche Joshua Logan, grand nom de la comédie musicale (*Annie Get Your Gun*) et triomphateur du moment à Broadway avec le célèbre *Mister Roberts* (interprété par Henry Fonda, que John Ford reprit pour la version cinématographique), refusa de participer au financement de *Salesman* parce que, selon lui, l'histoire était confuse et que personne n'y comprendrait rien. A la réflexion, Kazan s'en persuada également et demanda à Miller de réécrire un certain nombre de scènes, de supprimer Uncle

Ben, person-nage clé qui appartient au passé, est mort depuis longtemps mais rappelle de façon répétée à Willy Loman ce qu'il aurait pu devenir s'il avait choisi la voie de l'audace et du succès. Il s'agissait en fait de condenser tous les rappels du passé en une seule séquence et de jeter au panier toutes les scènes expressionnistes qui projettent le passé dans le présent, mêlant ces deux dimensions temporelles inextricablement et conférant à la pièce son originalité et une grande partie de sa valeur.

Le cas de *Salesman* a donc valeur d'exemple limite. Car l'erreur du metteur en scène, doublée par la puissance du producteur, contraignent l'auteur à reprendre son texte et à le réécrire dans un sens qu'il désapprouve totalement mais qui, seul, permettra à sa pièce d'être montée. Et Miller s'exécuta et le résultat fut une catastrophe. Par chance, Kazan et Bloomgarden , conscients de l'étendue du désastre, décidèrent de revenir à la première version et de permettre ainsi au dramaturge de recréer cette fluidité temporelle, où passé et présent entrent en continuelle syncope sans jamais donner lieu à de trop classiques flashbacks. Ce qui conforta Miller dans son idée que c'est le dramaturge qui, en dernière analyse, a toujours raison.

> J'ai pas mal réécrit lors des phases initiales de plusieurs pièces et dans l'ensemble je regrette ce que j'ai fait. Il y a eu quelques améliorations, mais il faut compenser pour les choses que vous avez abandonnées. Mes pièces sont très construites et une fois que vous commencez à démonter cette structure, tout l'édifice se met à trembler. Si la pièce doit échouer, qu'elle échoue comme je l'ai écrite et non comme je l'ai réécrite.[9]

La même pièce illustra un autre désaccord entre le dramaturge et le metteur en scène. Miller achevait l'œuvre par un hommage que Linda rend à Willy, son mari mort pour sauver sa famille. Cette scène, simple et pathétique, apporte à la pièce une sorte de dérisoire couronnement. Kazan, qui, selon ses propres théories, aurait dû en être ravi, en fut exaspéré et décida de couper ce "Requiem". Pour le coup, Miller refusa catégoriquement.

> Tout le monde voulait que je coupe [le Requiem]. Ils soutenaient que le public n'allait pas rester assis puisque Willy Loman était mort. Il n'y avait plus rien à dire. Bien sûr qu'ils voulaient rester assis, sinon à quoi peuvent servir des funérailles ? Les gens veulent penser à la vie de celui qui vient de s'en aller et c'est à ce moment-là que le clou est enfoncé, si j'ose dire.[10]

Par deux fois, et dans des cas d'une importance cruciale, l'auteur avait eu raison contre le metteur en scène. Celui-ci, pourtant, reste seul maître des moyens scéniques nécessaires à la création du spectacle, par exemple le passage du rythme du texte écrit au tempo du spectacle scénique. Or Kazan considérait encore aux dernières répétitions que le tempo choisi par les acteurs n'était pas satisfaisant. Il décida donc d'emmener tout le monde (Miller compris) à un concert où l'on donnait la *Septième Symphonie* de Beethoven. Lorsque le dernier mouvement s'acheva comme il se devait sur une série de paroxysmes faisant suite à des tensions extrêmes, Kazan se tourna vers sa distribution : "Vous avez entendu ? Eh bien, c'est ce que nous allons faire demain." Et le lendemain il arriva avec une baguette de chef d'orchestre !

WILLIAMS ET KAZAN

Si Kazan a longtemps entretenu une relation amicale privilégiée avec Miller et s'il n'a jamais caché que, de toutes les œuvres qu'il avait montées, *Death of a Salesman* avait sa préférence, il a été le metteur en scène emblématique du théâtre de Tennessee Williams, puisqu'il a présenté de lui quatre pièces majeures, *A Streetcar Named Desire* en 1947, *Camino Real* en 1953, *Cat on a Hot Tin Roof* en 1955 et *Sweet Bird of Youth* en 1959, et puisque tous deux, avec l'aide du décorateur de génie Jo Mielziner, ont créé ce qui restera sous la dénomination de "the American style of the fifties". D'ailleurs Kazan et Williams s'accordaient parfaitement sur la définition que le premier donnait du théâtre du second : "poetic realism".

Tout a pourtant assez mal commencé. C'est Audrey Wood, femme exceptionnelle et l'un des agents littéraires les plus en vue de New York, qui, à la réception de ce qui s'appelle encore *The Poker Night*, décide de faire monter la pièce dans les meilleurs délais. Elle intéresse aussitôt au projet Irene Mayer Selznick, fille du magnat de la Metro-Goldwyn-Mayer et ex-femme de David O'Selznic (*Autant en Emporte le Vent*), qui a choisi de produire des pièces à Broadway. Celle-ci tombe amoureuse de la pièce et Williams laisse aux deux femmes la liberté du contrat, mais insiste pour que la mise en scène soit confiée à Kazan. Or Kazan est véritablement surchargé et n'a pas envie de lire la pièce. 1947 sera d'ailleurs pour lui l'année de trois films (*Sea of Grass* ou *Le Maître de la Prairie* ; *Boomerang* ; et *Gentleman's Agreement* ou *Le Mur Invisible*). C'est sa femme qui le pousse à accepter, mais il en profite pour dicter des conditions tyranniques – dont une totale liberté sur le plateau et la réécriture par l'auteur de nombreuses scènes. Williams,

qui en général modifiait son texte jusqu'au milieu des dernières répétitions, n'est pas autrement surpris. Il envoie en réponse une lettre très élogieuse à Kazan ("You have the dynamism my work needs...") qui est conquis.

C'est à propos de son travail sur cette pièce que Kazan expose le plus clairement ses visées et parle de "métamorphose" :

> L'art est le produit d'une vision individuelle, c'est pourquoi le metteur en scène doit à tout prix suivre son cap. Le compromis est un piège, toujours prêt à se refermer sur lui. Il me fallait unifier les contributions de tous –Tennessee, Jo [Mielziner, décorateur], Lucinda [Ballard, costumière], Alex North [compositeur] et chaque membre de la distribution– au profit d'un seul objectif. Et comme c'étaient tous des gens de talent aux opinions bien arrêtées, la tâche était loin d'être aisée. Mais la pièce de Williams devait effectuer le grand saut : devenir une production à part entière, et plus seulement ce que Thornton Wilder appelait un "texte" –mot que j'abhorre lorsqu'il s'applique à une pièce de théâtre. Il fallait lui donner vie, et j'avais la responsabilité de superviser sa métamorphose.[11]

Au fur et à mesure des engagements, la vision unitaire de l'œuvre, définie par le maître d'œuvre, c'est-à-dire le metteur en scène, s'impose à tous, bon gré mal gré. Jo Mielziner, le premier engagé, apporte avec lui l'art des éclairages fluides et des transparences ainsi que la faculté de donner aux objets une valeur de symboles, toutes choses essentielles dans la création d'une atmosphère (la base même de l'œuvre théâtrale selon Tchekhov, le maître de Williams pour l'art scénique). Alex North est chargé d'affecter aux différentes scènes leur charge émotionnelle originale et de marquer les variations dans les états d'âme des personnages. C'est à ce propos que se produit le premier conflit : Williams avait envisagé de commencer la pièce dans la douceur et le symbolisme poétique avec la rencontre de Blanche, dès son arrivée, et de la vendeuse de fleurs noire. Or Kazan remplace la vendeuse de fleurs par un marin ivre et North démarre en pleine force avec un solo de trompette hors scène qui grimpe vers les stridences avec l'entrée de Blanche.

D'ailleurs la musique va faire l'objet d'une opposition radicale entre les indications de l'auteur et les solutions adoptées par le metteur en scène en accord avec son compositeur. Williams voulait suggérer le côté réaliste de la pièce, centré autour de Stanley et situé aux environs du bar (the Four Deuces), par un solo de "blue piano". North le remplace par un orchestre et quatre instruments, piano, clarinette, batterie et trompette – qui, à elle seule, joue un rôle crucial, suivant les

évolutions du désir et les variations de la sexualité, le point culminant étant atteint à la fin de la scène 10, au moment où le public ne peut qu'imaginer le viol de Blanche. En contradiction avec la grossièreté de ce monde vulgaire, Williams avait recours à la nostalgie de la *Varsouviana*, polka rappelant à Blanche son passé délicat et aussi le moment atroce de la dernière danse avant le suicide de son jeune mari. North fait de la *Varsouviana* une valse, danse plus aristocratique et plus envoûtante, et Kazan l'introduit beaucoup plus dans la pièce que Williams ne l'indiquait. C'est ainsi qu'on l'entend dans la scène 2, lorsque Stanley s'empare des lettres d'amour de Blanche qui est alors replongée dans le passé, mais aussi – et son effet est alors très significatif et devient poignant- lorsque Blanche quitte définitivement la scène : Williams imaginait, pour marquer le triomphe du monde réaliste de Stanley (qui réussit à se débarrasser de se belle-sœur, à reprendre possession de sa femme et à réasseoir son pouvoir sur sa bande), un échange entre le blue piano et la trompette ; Kazan choisit, contre l'auteur, de marquer l'esprit des spectateurs en revenant à la *Varsouviana*, qui accompagne l'héroïne dans son départ vers l'asile et signifie la supériorité du monde imaginaire qu'elle incarne, qui en impose aux joueurs désormais réticents vis-à-vis de Stanley et demeure dans l'esprit des spectateurs alors même que Blanche n'est plus là pour plaider en sa faveur. C'est en quelque sorte le public qui, en s'attachant à la valse, croit en sa magie et prend la relève du personnage apparemment vaincu et en fait, dans une large mesure, triomphant.

En fait, la collaboration de Williams et de Kazan illustre parfaitement l'opposition entre deux visions d'une même œuvre et deux interprétations d'une même définition de l'art scénique. Car, pour tous deux, le théâtre ressortit bien au domaine du "réalisme poétique", mais Williams privilégie la poésie tandis que Kazan met l'accent sur le réalisme. Pour l'auteur, *Streetcar* est, comme tant de ses autres pièces, une série de variations sur un personnage féminin. De même que dans *Phèdre* il y a d'abord Phèdre, de même dans le théâtre de Williams il y a d'abord ses héroïnes. Blanche est le centre de son propre monde et elle s'impose comme le centre du monde des autres. Personne ne lui résiste, personne ne lui demeure indifférent (Stanley lui-même subit son charme, "magique" selon elle, et il ne décide de la briser que parce qu'il ne parvient pas à la soumettre). Or elle ne saisit plus la réalité qu'à travers les distorsions de ses émotions (Shep Huntleigh existe parce qu'elle l'a décidé, Stella a besoin d'elle parce que cela justifie sa présence à la Nouvelle-Orléans, etc) – ce qui plonge la pièce dans un univers pro-

fondément expressionniste. Pour Kazan au contraire, la pièce s'articule autour d'une étude de milieu, le monde de Blanche ne pouvant longtemps résister à celui qui le précède (dans la pièce) et lui survit, la société de Stanley, des marins ivres, des noirs errants, des Mexicains paumés, des bars, des parties de cartes et de bowling, du mouvement des trams et des bruits des trains. Ce monde d'un réalisme agressif, dont l'existence ne dépend de personne (même si Stanley disparaissait, la maison, le bar, le quartier, les autres, lui survivraient –alors que rien ne survit à Blanche de ce qu'elle incarnait), n'est sous-tendu par aucune vision.

Cette opposition radicale entre les deux conceptions de l'œuvre atteint son paroxysme, comme il se doit, lorsque la scène 10 (celle qui débouche sur le viol) parvient à son point de tension culminant. Après que Stanley a quitté la pièce pour aller mettre son pyjama dans la salle de bains, Blanche se retrouve seule et, sachant parfaitement ce qui va lui arriver, elle ouvre la porte pour s'enfuir. Dans la version de Williams, elle est alors submergée par des ombres effrayantes projetées à l'infini et suggérant des flammes (incendie des sens autant que feux de l'enfer), fournissant l'arrière-plan d'une scène dérisoire entre une prostituée et un ivrogne. La réalité la plus superficielle sombre devant les projections visionnaires d'une terreur tout intérieure. C'est la folie de Blanche qui la condamne et la détruit. Dans la version de Kazan, parvenue au même désespoir et habitée par la même terreur, Blanche ouvre la porte et tombe sur une scène que l'on dirait tirée d'un film de gangsters : un homme en smoking poursuit une femme qui brandit son porte-monnaie en riant et le frappe tandis que, plus loin, au milieu de coups de sifflets stridents, la police court après des bandits. Blanche, sur le perron, est rejointe par les fuyards , recule et rentre précipitamment. Blanche fait ici face à un milieu extérieur menaçant et cède à une pression que l'on peut dire à la fois fortuite et sociale. A partir d'une même situation et pour aboutir au même résultat, l'auteur et le metteur en scène ont emprunté des chemins diamétralement opposés, l'un faisant du drame momentané mais destructeur de l'héroïne un épisode d'une tragédie intérieure qui laisse entrevoir une fatalité à laquelle elle ne pourra échapper, et l'exprimant en termes expressionnistes ; l'autre plongeant le personnage dans un cadre qui la dépasse et la détruit, le drame instantané reposant sur l'exploitation du hasard en termes violemment réalistes.

Enfin, il est un point sur lequel la représentation a toujours contredit la volonté affirmée par l'auteur. Conscient de tout ce que l'œuvre doit à Blanche, qui en est le cœur battant et la visionnaire déchirée, et séduit par le charme phy-

sique et les qualités darwiniennes (la survie du plus apte) de Stanley, Williams a tenté de maintenir en dépit de toutes les tentations un fragile équilibre entre les deux personnages et les deux mondes dont ils se proclament les hérauts. Or, sur scène, la pièce n'a pratiquement jamais illustré cet équilibre. A la création à Broadway, la délicate, fine et très aristocratique Jessica Tandy ne pouvait rivaliser avec la perfection physique et les roueries psychologiques de Marlon Brando, vers lequel le public, tout comme l'auteur, se sentait irrésistiblement attiré. En sens inverse, la première à Londres vit Vivien Leigh triompher au point que Kazan, passant au film, retint Leigh pour faire face à Brando, dans la meilleure approche d'équilibre qui ait été tentée

Jamais sans doute l'opposition entre Williams et Kazan n'a atteint le degré de gravité et de publicité que *Cat on a Hot Tin Roof* lui offrit. Après *Streetcar* Williams confia à Kazan l'une de ses pièces les plus difficiles, les plus ouvertement littéraires et les plus poétiquement symbolistes : *Camino Real*, qui échoua totalement à Broadway en 1953. L'estime de Williams pour Kazan en sortit toutefois indemne et ce fut Kazan qui refusa de monter *Orpheus Descending* en 1954. Mais Williams réussit à l'intéresser à son prochain projet, ce qui donna le succès retentissant de *Cat on a Hot Tin Roof* créé en 1955. La pièce reste pourtant le plus parfait exemple de la divergence de vues entre les deux créateurs à travers ce que l'histoire du théâtre retient comme "la controverse du troisième acte", qui aboutit à la publication par Williams de deux versions dans le même volume, la "written version" originelle et la "Broadway version" exigée par Kazan. On se souvient du personnage formidable de Big Daddy, autour de qui toute sa famille est réunie à l'occasion de son anniversaire, et qui ignore que ce sera le dernier, étant atteint d'un cancer dont il découvre au cours de la pièce qu'il est incurable. Maggie la chatte, femme de Brick, le fils préféré de Big Daddy, tente par tous les moyens de convaincre son mari de reprendre sa place auprès d'elle, d'abandonner l'alcool et de cesser de décevoir son père. Or Kazan, en acceptant de monter la pièce, émet de très sérieuses réserves sur le troisième et dernier acte. Il considère avant tout que Big Daddy, personnage clé et force de la nature, auquel le public va s'attacher pendant deux actes (le créateur du rôle, Burl Ives, y sera pour quelque chose), ne peut pas disparaître avec l'acte 2, ce qui affaiblirait la pièce – or Kazan a toujours cru dans une progression ascendante et dans une fin très forte. De plus, après la longue conversation entre le père et le fils au deuxième acte, Brick doit nécessairement montrer l'influence de ce dialogue dans un changement pro-

gressif mais évident. Enfin le personnage de Maggie doit en s'humanisant devenir plus sympathique au public. Devant de si profondes modifications, Williams, qui tenait beaucoup à garder son metteur en scène, comme d'habitude discuta puis obtempéra. D'ailleurs l'une des propositions, la dernière, lui sembla justifiée et il accepta de modifier son approche de Maggie, ce qui lui permit un approfondissement du portrait du personnage central. En revanche, il désapprouva toujours les deux autres demandes de Kazan et accusa même ce dernier de les avoir faites dans un but purement commercial, en vue d'un succès plus facile, ce dont Kazan se défendit toujours comme un beau diable, sans avoir aucune peine à nous convaincre. Williams devait répéter :

> I didn't want Big Daddy to reappear in Act Three and I felt that the moral paralysis of Brick was a root thing in his tragedy, and to show a dramatic progression would obscure the meaning of that tragedy in him, and because I don't believe that a conversation, however revelatory, ever effects so immediate a change in the heart or even conduct of a person in Brick's state of spiritual disrepair.[12]

Pourtant force est de reconnaître que le personnage de Brick sort enrichi de la réécriture de l'acte. Dès le début de l'acte 3, Brick reconnaît qu'il n'a jamais cessé de se mentir à lui-même (à propos du suicide de son ami Skipper, dont il accuse Maggie et dont en fait il est responsable), ce qui est une conséquence de sa longue conversation avec Big Daddy à l'acte 2, et constitue une condition nécessaire de son évolution dans la suite –évolution qui le conduit à s'opposer à son frère et à défendre deux fois sa femme en appuyant son mensonge concernant sa grossesse (elle se prétend enceinte de lui alors qu'il ne la touche plus depuis longtemps, seule façon pour elle de le sauver en le forçant à changer, et aussi de se montrer an accord avec Big Daddy, dont elle vise l'héritage mais dont elle chérit de plus en plus la sympathie). De sorte que sa soumission finale au désir de Maggie n'est plus exactement un trait d'indifférence passive, mais l'expression d'une volonté qui renaît de ses ruines. La plausibilité du personnage, en dépit des craintes de son auteur, n'en est nullement affectée.

Cela dit, la grande affaire dans cette controverse reste la réintroduction de Big Daddy. Kazan y tenait énormément, au moins pour deux raisons : structurellement, il ne pouvait accepter de perdre en cours de pièce un personnage aussi fort ; psychologiquement, il fallait une raison majeure pour rendre plausible le changement que Big Daddy va opérer dans son testament, substituant Brick à son frère

Gooper dès lors que Brick revient à la vie et accepte de nouveau de se battre. Williams a toujours fait fi de ces deux raisons. Il réintroduisit donc Big Daddy en lui donnant un texte assez calamiteux reposant sur une hénaurme blague de corps de garde, "l'histoire de l'éléphant". Là-dessus la censure força l'auteur à renoncer à sa blague. Il fallut donc confier à Big Daddy une fonction plus respectable. Aussi est-il important que ce soit lui (qui a souffert du mensonge de sa famille pour lui cacher son cancer) qui reçoive le mensonge de Maggie concernant sa grossesse ; lui encore (qui de tous montre le plus féroce appétit de vivre et est condamné à une mort imminente) qui aide à transformer ce mensonge en vérité en célébrant en Maggie la volonté de donner vie et le pouvoir de la faire triompher. Tant par ses indications scéniques que par son texte, Williams donne alors raison à Kazan :

> MARGARET : A child is coming, sired by Brick and out of Maggie the cat ! I have Brick's child in my body, an' that's my birthday present to Big Daddy on this birthday !
> BIG DADDY : Get up, girl, get up off your knees, girl.
> [*Big Daddy helps Margaret rise. He crosses above her, to her right, bites off the end of a fresh cigar, taken from his bathrobe pocket, as he studies Margaret.*] Uh-huh, this girl has life in her body, that's no lie ![13]

Les indications scéniques de Williams, reprises par Kazan, aboutissent à une image assez forte pour marquer l'imagination, ainsi que la décrit Brenda Murphy :

> His directions told Big Daddy to catch Maggie's shoulders in a fierce grip and turn her facing away from him. Then Big Daddy put his hand over Maggie's stomach, sliding his hand slowly and forcefully over her abdomen while her eyes flitted and closed as she sighed and leaned her head back against his chest. Williams indicated that Big Daddy should slowly, sensually press and prod the softness of Maggie's belly while he announced that she had life in her body. Kazan retained this pictorial and kinesic statement of the dying Big Daddy passing on the power of his life through Maggie in the production, and it became a central element in the production's eloquent pictorial code.[14]

Kazan illustre alors parfaitement le propos de Williams et, loin d'isoler Big Daddy dans une position de supériorité injustifiable, il lui permet de rendre à l'élan vital incarné par Maggie l'hommage qui lui est dû. La pièce a bien pour centre unique Maggie, comme le voulait son auteur, et la "Broadway version" renforce encore cette impression.

Lorsque l'œuvre du dramaturge et le travail du metteur en scène ne donnent pas naissance à une guerre dont personne ne peut sortir vainqueur et dont la pièce ne profite pas, l'expérience d'une collaboration enrichissante laisse de profondes séquelles et un jeu d'influences réciproques dont les deux intéressés ne sont pas forcément les plus conscients. Ce fut le cas de Kazan (au théâtre comme au cinéma) et de Williams (qui, reprenant deux de ses pièces en un acte, fit le scénario de *Baby Doll* que Kazan tourna en 1956.)

> Les chemins du cinéaste et du dramaturge se séparent après 1956. Mais dans ses pièces Williams inclut systématiquement les indications scéniques et les descriptions de décors issues du travail avec Kazan, de même que l'influence de Williams, son lyrisme exaspéré laissent une trace dans le cinéma de Kazan.[15]

Dans sa "note of explanation" séparant les deux versions du troisième acte de *Cat*, Williams commence par un hommage appuyé à Kazan, qui lui permet ensuite d'émettre toutes les réserves pour lesquelles il a pris soin d'écrire cette note. Mais par-delà les circonstances particulières (l'auteur n'avait toujours pas, à l'époque, pardonné au metteur en scène de l'avoir forcé à donner une autre version de son acte final, version qui eut beaucoup de succès), ce que dit Williams du travail commun, de l'humilité nécessaire, de la création véritable sous ses deux aspects complémentaires et nécessaires, doit être retenu comme une excellente façon de poser un problème inévitable et insoluble :

> Some day, when time permits, I would like to write a piece about the influence, its dangers and its values, of a powerful and highly imaginative director upon the development of a play, before and during production. It does have dangers, but it has them only if the playwright is excessively insistent on ideas or interpretations of his own. Elia Kazan and I have enjoyed the advantages and avoided the dangers of this highly explosive relationship because of the deepest mutual respect for each other's creative function : we have worked together three times with a phenomenal absence of friction between us and each occasion has increased the trust.[16]

Il va sans dire que l'étude qu'il se proposait de consacrer à l'influence primordiale du metteur en scène sur le développement de l'œuvre, Tennessee Williams n'a jamais pu l'écrire : le temps ne l'a pas permis.

Notes

1- Elia Kazan, *A Life*, New York : Da Capo (Original Knopf), 1988, p. 362.
2- Eric Bentley, cité par Martin Gottfried, *Arthur Miller*, Paris : Flammarion, 2005,p.120.
3- Elia Kazan, *Une Vie*, Paris : Grasset, 1989, p.364.
4- «Elia Kazan», in Florence Colombani, *Elia Kazan, une Amérique du Chaos*, Paris : éd. Philippe Rey, 2004, p.27.
5- Cité par Martin Gottfried, op. cit., p.122.
6- Ibidem.
7- Martin Gottfried, op. cit.,p.123.
8- Martin Gottfried, op. cit., p.126.
9- Martin Gottfried, op. cit., p.153.
10- Martin Gottfried, op. cit., p.161.
11- Elia Kazan, Une Vie, op. cit., p.340.
12- Tennessee Williams, "Note of Explanation", in *Cat on a Hot Tin Roof*, New York : a Signet Book, 1958, p.125.
13- Tennessee Williams, *Cat*, op. cit., Act 3, Broadway Version,p.153.
14- Brenda Murphy, *Tennessee Williams and Elia Kazan, A Collaboration in the Theatre*, Cambridge University Press, 1992, p.102.
15- Florence Colombani, op. cit., p.51 .
16- Tennessee Williams, "Note of Explanation ", in *Cat*, op. cit., p.124.

Attraction and Repulsion : Who has Alan Ayckbourn kept laughing over the years and how does he do it ?

Terence ATKINSON, Université Catholique de l'Ouest Angers.

Particular reference will be made to *How the Other Half Loves* 1969, *Just Between Ourselves* 1976, *Way Upstream* 1981 and *Things We Do for Love* 1997.

Mireille Mathieu will doubtless perform to full houses next month when she returns to the Olympia to celebrate her 40 years in Show business. Thousands of people who will have bought their seats within hours of the tickets going on sale, will sit enthralled as Mimi ploughs through her repertoire, laughing with the artist whenever she makes a well-rehearsed quip and occasionally shedding a tear, along with and programmed by their empathetic idol on stage. The vast majority of the audience, of course, will have been fans of Mireille Mathieu since the beginning. Forty years of fidelity. Of course, in among the old favourites and the Piaf classics, Mireille will sprinkle a few new titles; no rap or hard rock, but songs which could be perceived as somewhat out of character, compared to her legendary style. The audience may be uneasy, thrown off balance, unaccustomed as they are to hearing such trendy tunes; they will, of course, clap appreciatively nonetheless because, after all, it is Mireille and anyway, she will soon have them back on track with an old chestnut. One can love her or hate her, but no-one can deny that the woman is a superb professional. She does what she does, to perfection. She knows what her audience wants and she knows how to deliver the product to them. Beyond the microcosm of France, Mireille Mathieu is also immensely popular. Her Gallic uniqueness moves audiences to laughter and tears in Moscow or Peking. For millions, she IS France. She could be singing the telephone directory for all the audience knows, no matter, this is Mireille Mathieu.

Before you begin to wonder if I am not at the wrong colloquium, let me explain. At roughly the same time Mireille Mathieu was beginning her meteoric rise to international acclaim, Alan Ayckbourn, in 1969, directed in Scarborough and for the first time, a play he had written himself, *How the Other Half Loves.* Previous to this date, though sometimes immensely successful, his work had been

directed by others or written under a pseudonym. In 1968, *Relatively Speaking* (*Pantoufle*) written by Ayckbourn but directed by mentor Stephen Joseph, had triumphed at the sea-side before transferring to the West End. *How the Other Half Loves* premiered in Scarborough, North Yorkshire, England, in a tiny theatre, known as the Library Theatre. This was the first totally Ayckbourn production, following the death of Stephen Joseph. In the same way as *Relatively Speaking* had done, the play transferred to London and then on to Broadway in 1971.The play is still very much alive and even resurfaced in Paris earlier this year at the Théâtre de l'Ouest parisien under the title, *Les uns chez les autres.* For forty years and as many plays, this same movement was reproduced, making Ayckbourn's a household name throughout the world, (though maybe less so in France!) culminating in his Knighthood in 1997. Throughout this time-span, almost every Ayckbourn creation premiered in Scarborough before being caught up by some centrifugal force, resulting in translations into over 20 languages and productions all over the world. Apart from a two-year period of infidelity spent as Company Director of the National Theatre, Ayckbourn has never left his adopted Scarborough. In 1986, the town even granted its prodigal son the Freedom of the Borough just one year after his departure for London and the enemy South, possibly in an attempt to woo back its spleen-begotten, unloved and overworked Director of Productions. It worked! Ayckbourn returned to Scarborough as Artistic Director in 1988, with rekindled affection and one suspects, having promised no more to stray. "I only write plays for Scarborough and people come and buy them."[1]. Ayckbourn claims to have told Peter Hall, then Director of the National Theatre.

Wherever the plays may travel in later months or years, their first test, for a Summer or Winter season, a run of no more than six weeks initially, takes place in Scarborough. This bemusing reality has been reinforced since the opening of the Stephen Joseph Theatre in 1996 and according to recent declarations, due to Ayckbourn's growing mistrust of the taste and judgement of West End theatre-goers and producers. The basic premise is then that Ayckbourn has always had a perfect knowledge of the people who fill the 400 seat Theatre in the Round, the arena auditorium of the Stephen Joseph Theatre. This theatre, like its more humble predecessors in the town, does receive some subsidies from the local council, much to the disgust of detractors, but is, nonetheless, a commercial theatre which needs to attract audiences. Hence Ayckbourn's statement: "I present a theatre for a community, what I think the community wants to see" (Watson, 1981)

The case then seems cut and dried. Ayckbourn, who once teasingly described himself as "the most commercial of commercial writers" seems to have but one preoccupation, putting "bums on seats". The most prolific English-language playwright of all times would thus be content with "giving wet holiday-makers somewhere to dry off", as Stephen Joseph once defined his role? "One definitely feels", as the man himself would express it, that this would belittle his talent and above all belie his ambitions.

The hypotheses of this talk will be that firstly: Ayckbourn's plays provide more to the audience than a pleasurable way of spending two hours and secondly: that his followers do not come from the "fish'n chips in the streets" category, even in Scarborough. Finally we shall risk a statement concerning Ayckbourn today and his status in the public eye.

Ayckbourn's statement above, regarding the playwright's relationship with the community is echoed by the following observation. "When we put the word 'comedy' after the title, many more people go than to a drama" (Watson, 1981) The above quotes, at this point, would appear to demonstrate that the playwright is prepared to make concessions in his work or to orientate it, in order to satisfy the patrons. The latter, who arrive in droves from far and wide, by the coach-load on many evenings, undoubtedly make their pilgrimage to the Stephen Joseph Theatre in search of a good evening's entertainment. Comedy is the name of the game as far as the vast majority are concerned, be it in Scarborough or elsewhere in the world; laughter will be there, just as surely as Mireille Mathieu will have a fringe and a black or red dress. However, we hope to demonstrate how, from an early date and frequently over the years, Ayckbourn has served up to these faithful flocks something other than "pure" Comedy. At times, this other layer is simply present in a very funny play and not necessarily detected by the audience as a whole. Comedy is then the Trojan horse. On other occasions, the play overall, though containing funny lines, characters or situations comes closer to drama. Ayckbourn himself says : "You've got to go out and get the audience, and I think there is an entertainment quotient which plays ought to contain" (Watson, 1981)

The playwright goes further in his play Comic Potential by having an over-the-hill TV director Chandler proclaim:

> Why do they all want to play Hamlet? Or Hedda? Such a waste! All that potential! Who cares if it's an actoid or a person or a performing parrot? If it makes 'em laugh, treasure it. Tragedy? You can get that in the street being run over.

The plot thickens when Ayckbourn opines: " People in general seem to want to see themselves, or reflections of themselves. They want to see the things that reflect their own particular dilemmas"[2].

If the playwright applies this theory to his writing, then it is surely a recipe for success as far as his Scarborough audience is concerned. Any number of his plays stage groups of middle-class English people such as those who occupy the seats to watch the plays. Relationships, situations, clothes and language are instantly recognisable for the audience, the more so thanks to the arena structure; indeed, the challenge for actors and audience is to maintain the theatrical distance, to remember that the flesh and blood person just one metre from the front row is playing the part of a fiction character. Of course, even if we accept the statement by Ayckbourn that "...when we put the word 'comedy' after a title, many more people go than to a drama" it would be naïve to imagine that the mere reflection of oneself is sufficient to produce comedy. It is the distorted image, the exaggerated reflection, that of the fairground Hall of Mirrors which produces mirth.

For the purposes of this talk, we shall enlarge briefly on just three types of this exaggeration - the characters, the language and the situation - and try to see how a watershed exists between what the public expects from Ayckbourn and what they actually get. WYSIWYG, in Ayckbourn's case is often a keyboard error!

1. Ayckbourn's laughable characters fall into two basic categories and one other:

a) The attractive ones: These are the harmless, bumbling ones, best typified perhaps by Tom, the vet in *The Norman Conquests* or by Frank Foster in *How the Other Half Loves.*

With the latter-mentioned play, these were the days of the "happy ending", very close to Ayckbourn's attempts at "well-made plays". Here, Frank, the benign Head of Department, having remarkably and, of course unrealistically, succeeded in splitting up, before reuniting an innocent couple and having forgiven his strayed or straying or soon-to-stray again wife, Fiona, before sitting down to a smooth-over lunch and "squiffy evening together" wants to get to the bottom of things. This character, Frank, played in the West End by Sir Robert Morley, the closest one could get, in my opinion to a British Michel Galabru, wants to know who "the other man" was and, since, on Fiona's admission, it is someone they know, Frank finds that the best solution is to run through the couple's phone-pad:

Frank: : Adams – no, Atkinson – Aubrey S – who's Aubrey S? Oh, him- no- Associated Dairies-no- (*He continues to mutter*)... "Yates-Yeoman- YMCA"

Frank is in no danger; there is no risk whatsoever of this couple splitting up. His page by page analysis of the phone-pad is then purely innocent, in-character ineptitude. He is protected by an armour of self-produced naïvety and the fact that he is protected allows the audience to laugh "safely".

With characters such as these, one is close to what Véronique Sternberg called "Le Rire euphorique".[3] The laughter passes from the stage to the audience. Thanks to these characters' "childish" behaviour, (Frank is unable to find his shirts, loses a vital part of his egg-timer in his coffee cup and so on) the audience is allowed to laugh freely and to lose its inhibitions. (Though I am far from sure that the Scarborough audience see it that way!) In any case, it explains what Michael Holt, theatre designer, academic and frequent collaborator of Ayckbourn means when he says : " The plays are all uproariously funny and therefore attract that holiday audience."[4]. Though we will later try to show the inaccuracy of this statement, it remains true that such are the characters who have attracted countless hundreds of thousands of spectators to Ayckbourn's plays over the years, the "just so" British males.

b) The repulsive ones: On the other hand, there are the numerous psycho-rigid characters who remain an immediate source of laughter, in the best Bergsonian tradition. Dennis in *Just Between Ourselves* is a totally incompetent though obsessive DIY fanatic, always "about to" fix something. The opening didascalies tell us, - *"Dennis, in his forties, is busy at his workbench. He is prodding at an electric kettle with a screwdriver muttering to himself"* Then, in his first speech, Dennis gives a running commentary of his attempted repair work:

Dennis: (*frowning at the kettle)* : that goes in there - and that one goes - through there to that one – which should join up with the other one. In which case...

This repair job continues for some time, Dennis almost oblivious to the presence of his wife Vera and to that of a visitor. Dennis has an intense relationship with the kettle, as with all his DIY projects; the kettle, the immediate focal point of his attention, is more important than his relationships with fellow humans. Dennis is the eternal optimist who, in the words of reproach of his live-in mother always wants to "try to laugh everything off". He is in a world of his own, imper-

vious to reality. His fumbling approach to DIY, leading to an exploding kettle and easy laughter, is the surface echo of a deeper social incompetence. Laughing all along the way, Dennis leads his wife down the path to catatonia. The didascalies show Dennis "*helpless with laughter, unperturbed, roaring with laughter, etc.*" and yet it is the same Dennis who warns his guests, Pam and Neil:

> Oh by the way, while we're alone, just a quick word... Er – how shall I put it? Vee is a bit – well I think looking after Mother and me and all that – he's tended to get a bit – what shall I say? – tensed up. A bit tensed up. Nothing serious but if she – you know – drops anything or spills her tea or slips on her arse – anything like that – er – best to pretend not to notice. Don't laugh or anything.

Yet, barely three minutes' stage time later, "*Dennis's laughter erupts*" The audience is not here laughing at Dennis, nor are they laughing with him. Their laughter, if there is any, is rather, nervously uncomfortable. In similar fashion, Keith, in *Way Upstream*, provides comedy by his ridiculously authoritarian behaviour. Never having set foot on a boat in his life, he immediately takes command of the canal-boat hired for a week with friends.

> Keith: On any boat, there can only be one skipper. OK? One guy who gives the orders. All right? It has to be that way otherwise it's bedlam. Like it was just now. Now I don't mind taking the job, I don't mind the responsibility, but I must have your support. OK? Make sense? OK?

Five question marks in three lines and one short speech underscore his attempts to impose himself and his will on the other characters in this scene ten minutes into the play and whereas the audience has already had the opportunity to see that he is incompetent as a skipper. This paradox makes him ridiculous. Once again, the character lacks the elasticity to adapt to new situations.

Keith, even more easily than Dennis, slides smoothly into the mould of comic characters defined, for example, by Sternberg in *La poétique de la comédie*, opining that comic situations are created when there is a discrepancy between a character's behaviour and what is considered as normal. This discrepancy, according to Sternberg, can involve transgression or an excessive stiffness, be it physical or moral. We are, of course with Keith, one step away from Bergson's man in the street or in the case of Dennis, closer still to Bergson's "grand distrait"[5]. Be it said in passing however, that this stereotype has become something of a com-

monplace in Ayckbourn criticism. I would energetically disagree, on this point as on many others, with the theatre critic of *Le Canard Enchaîné*[6] who recently described or identified William Featherstone, (curiously renamed Chestnutt in the recent French adaptation of *How the Other Half Loves/ Les uns chez les autres*) as being psycho-rigid .This critic cites William as being psycho-rigid in the scene where he is forced to apologise, albeit begrudgingly to his long-suffering wife Mary. True, it is she who, having suffered from years of humiliating hand-slaps, highlights his stiffness and fundamental uneasiness, explaining:

> Mary: It's difficult for him. He's never been wrong before, you see.

William, however, has evolved, despite having shown signs of despicable chauvinism, especially when he declares to the apparently superior Fiona Foster:

> William : You've no idea, Mrs Foster, the hours I've put into that woman? When I met her, you know, she was nothing

Nonetheless, one has the impression that the days of hand-smacking are over, that Mary from now on will assert herself in a different way, to the satisfaction of her husband. At best, William was the embryonic psycho-rigid, not the finished model.

The above two categories are relatively easy to establish and provide little or no grounds for contention, despite the truth of one critic's remark, " His characters are so brilliantly sketched that we end up liking even the most loathsome of them".

c) **The Difficult Ones:** The analysis is much more vague in the case of a character such as Gilbert in *Things We Do for Love*, renamed *L'amour est enfant de salaud* when it played in Paris and won the Molière for the best Comedy in 2003. True, Gilbert's evident skills but somniferously meticulous attention to detail as a DIY man provoke innocent laughter, as he talks his landlady Barbara through a repair job on a radiator. Here, he is close perhaps to Dennis but no existing relationship is in danger so laughter could be timid in this opening scene. The uneasiness is palpable, however, when, in the final act, we discover the same Gilbert, besotted with love for the unattainable Barbara, Gilbert with a broken leg and wearing one of Barbara's cast-off dresses, having fallen from his makeshift scaffolding, erected in order to paint his ceiling-masterpiece of a nude Barbara:

> Gilbert (*as he tries to crawl upstairs*) ... help...help, someone... (*he falls by*

Barbara's door and scrabbles on it like a dog.) : Morning Hamish. 'morning Barbara. I'm very sorry to trouble you but I think I've broken my leg.

The situation is saved from pathos, only by the visual aspect of the scene and the fact that the actor does not play for pathos.

2. The Language: Ayckbourn attracts his audience by talking like they talk. Again, pleading the merits of living in Scarborough, he says: "So I do hear English spoken, which is really the name of the game." (Watson, 1981). Ayckbourn therefore purports to use English as it is spoken and heard in the street and as it used by members of the audience coming to the theatre. A diachronic analysis of texts over the years illustrates how Ayckbourn moves with the times, introducing, for example, the latest slang words and never hesitating to introduce "naughty" words to keep abreast of the times. Whereas in *How the Other Half Loves*, premiered in Scarborough in 1969, there is a mere smattering of "bloody" and the very occasional "bastard", the "bad" language goes no further than an ever-so English "swine". In the 1997 creation of *Things We Do for Love*, "bloody" had become common-place and "fucking" had become the "shocker": Hamish, talking of doors, of all things, explodes,

> You can only unscrew them when they're open, woman! You can't unscrew them when they're shut, can you? Otherwise, what would be the bloody point? People would go around unscrewing doors everywhere. So there'd be no bloody use in having a fucking door in the first place, you stupid bitch!

Jacie, the actoid plays the same role in *Comic Potential* in 1998 when she exclaims in a quite uncontrolled fury : "you - stupid fuck-dyke". The comedy stems from the unexpectedness of the outbursts, as well as from the titillating effect. A repetition of such language, the vernacular of the working-class, would surely disturb the characteristically lower middle-class Scarborough audience, but a smattering of naughty words enhances their feeling of tasting the forbidden fruit. Never would the vast majority of the Stephen Joseph audience use such language. We are very close to the sea-side thrill of the "What the Butler Saw" machines, where, by inserting a penny, punters could revel and grovel in low-class thrills, camouflaged behind an arcade machine. The same could be said for the repeated use of sexual innuendo, particularly in the second of the two extracts below and in its original context of the late seventies. The audience laughs, whereas the real subject of

conversation is pornography or sadomasochism. Gilbert, in *Things We Do for Love*, guilty of having painted a lewd fresco of his landlady Barbara on the ceiling of his basement flat, tries to make amends:

> Gilbert: I could put a dress on, don't you think?
> Hamish: Yes, I think that would be brilliant. You may have to rearrange the limbs a bit but-

Or again, in *Way Upstream*, the canal pirate Vince and soon-to-be wayward wife June begin their relationship as follows :

> Vince: There's nothing wrong with you, Ginger-
> June: Mm?
> Vince: -that a little naval discipline wouldn't put right.
> June: Lovely.

In *2001* and *Roleplay* the puns are even more explicit:

> Justin: She just popped out to look for a fork .
> Paige: A what?
> Justin: A fork
> Paige: Oh I thought you said something else.

Beyond this, Ayckbourn is a genius of repartee, as can be seen, for example, in the quick-fire exchanges between Hamish and Barbara in *Things We Do For Love*. Incidentally, the roles of Fiona and Barbara would be played by the same sort of actress, best exemplified by Penelope Keith, who would also have been perfect in the role of June in *Way Upstream*.

Finally, as far as language is concerned, Ayckbourn occasionally resorts to an absurdist technique, where the words themselves lose their meaning and their importance is to be found in their on-going drone and the effects of this on other characters. Gilbert, in the already quoted opening scene of *Things We Do For Love*, gives a splendid running commentary on the repairs he is doing on Barbara's central heating system, echoing Dennis in *Just Between Ourselves* as he gives his pathetically unconvincing sales spiel to Neil, the prospective buyer of a second-hand car. It is as if such characters, who are to be found throughout Ayckbourn's work, attempt to fill in the vacuity of their existence by talking constantly. Losers, who talk to exist.

3. The Situations: Whatever generic axis one chooses to put Ayckbourn on, one opinion shared by all, is that he is unquestionably THE man of the performing arts. He refrains from commenting on fellow-playwrights, but never hesitates to put forward his own view that, for example, " The theatre's salvation lies in a move away from the over-emphasis on the verbal, back towards the visual." (Watson, 1981) Ayckbourn's plays are not written to be read.

Without a doubt, the visual aspect is the strongest tool of attraction deployed by Ayckbourn over the years and that which has, at the same time, the least chance of playing against him. Indeed, there is little risk of him adopting a minimalist setting! Scarborough productions, supported as they are nowadays by a purpose-built audito-rium, complete with a hydraulic lift the size of the playing-area, contain effects which, truly have to be seen to be believed. Once again, this must be put into pers-pective. Today, The Stephen Joseph Theatre, Ayckbourn's theatre, is what it is, detractors may say, thanks to massive sponsorship and Lottery money. In the nine-teen-seventies however, in the old Theatre in the Round when ends were met thanks to the interval raffle, Ayckbourn was already putting a real full-sized car on the stage in *Just Between Ourselves* and, going from the garage to the canal in 1981 with *Way Upstream*, pulled off the remarkable feat of sailing a full-size Norfolk Broads type house-boat in the playing area of a three hundred-seat theatre-in-the-round, before playing at "double or quits" with the 1998 swimming-pool of *Man of the Moment.*

Sophisticated props and settings are not Ayckbourn's only visual weapon of fatal attraction. The stage-play of *How the Other Half Loves*, for example, demands exquisite precision from the actors and technicians. Two sitting-rooms are set out on the same stage, mingled thanks to the props. A mere cushion of a different colour will indicate that it is the Fosters' settee and not that of the Phillips. The stage directions express this better : " The lights come up on the main set to reveal two living-rooms. Not a composite setting but two rooms contained and overlapping in the same area....The characters, in their different rooms will often pass extremely close but without ever actually touching."[8]. This being said, Ayckbourn's stage-craft, though ambitious, has brought different consequences. Firstly, success, with audiences flocking in ever-growing numbers to see what Ayckbourn was "going to do this time!"; also though, the risk of being caught up in the spiral of the need to go one step further each time. Alternatively, the audience could be tempted to pay more attention to the stage-tricks than to the play itself. Guardian critic, Michael

Billington, in an attempt possibly to put future audiences back on track, had surely been observing his neighbours in the stalls, when he wrote in his review of *How the Other Half Loves* : "The dazzling technique is not there as an end in itself but to service an idea."[9]. Despite this, Ayckbourn has continued constantly to innovate over the years, an indisputable source of attraction.

It is with the other acceptation of the word "situation", the situations portrayed on stage, that the analysis will be more subtle. Ayckbourn has stated the obvious by saying "The play is changed by the nature of the audience"[10] he goes on to explain how different members of the audience go looking for different levels of interpretation or appreciate different aspects of the play. This knowledge is however, a two-edged knife. If, for example, *Way Upstream* was praised for its technical prowess and adored by thousands for the slap-stick scenes of walking the plank and the mock fight, appreciated, without a doubt, by many genteel Scarborough folk who were served with their first helping of full-frontal nudity in the final scene, the play was, on the other hand, slammed by many critics: "an instance of a comic dramatist getting out of his depth»[11]. Such criticism, seeking to lock up Ayckbourn as the comic playwright and having met the man behind the title, must have rankled. Behind the self-proclaimed "commercial" writer was the belief that Shakespeare was "just a dramatist who wrote plays" and not "known as a well-known comic dramatist or a well-known serious dramatist" (Glap, 1999) This is a plea for tolerance, much more than a wish to be compared to Shakespeare. A favourite anecdote from Ayckbourn concerns a letter allegedly received from a disappointed patron. The play in question was *Time of My Life*[12], but it could have been any other of at least ten plays. " Somebody wrote and said, 'It wasn't very funny.' And I wrote back and said, ' Whoever said it was? I feel like a butcher and someone has come in and complained about his fish."

Today Ayckbourn can afford to provoke. He can write what he pleases and HIS theatre will still be full, as long as he is around. He is big enough to be concerned only with HIS community, leaving the Michael Billingtons and Bendedict Nightingales, along with the other "hairy buggers from the left" to chew over whether it is comedy, black farce or whatever! This being said, the man has pride and would not put up with half-full houses in Scarborough.

In my introduction, I chose deliberately a verbal form which may have surprised grammar lovers in the assembly. Talking about the progression of Ayckbourn's plays after Scarborough, I said "the movement WAS reproduced" and

not "has been". The reason for this choice is the personal conviction that in the late nineties and in the new century, the shuttle between Scarborough and the rest of the world, passing through the West End definitely slowed down. Ayckbourn's new century productions, significantly more sombre, more subtle pieces, were less attractive to many and people were put off by subject matter, less suited to comedy and to their expectations. To quote but a few examples of Ayckbourn's annual crop, *Snake in the Grass* (2002, A thriller), *Sugar Daddies* (2003, with disturbing undertones of deviant sexual practices) or *Private Fears* have so far, failed to take off in London. Granted, the latter play did achieve something of an exploit by transferring directly to Broadway, with the Scarborough cast directed by Ayckbourn, though it must be said that this took place in the context of a festival, "*Britts off Broadway*". Granted also that *L'amour est enfant de salaud* received a Molière in 2003, albeit five years after its premier in Scarborough. All the same, things had cooled off. Perhaps the writer's greatest disappointment of this period would be his 2001 Summer trilogy, Damsels in Distress. The three plays, with the Scarborough cast, that is with no TV soap stars brought in to bolster up the poster did transfer to the West End. However, the runs of two of the three were cut short after being given the cold-shoulder by the public. Only *Roleplay* survived. The boisterous afterthought, drafted by Ayckbourn at the end of a Scarborough season, added possible insult to injury by being nominated for the Best New Comedy award. This reversal of fortune even pushed Ayckbourn to proclaim that henceforth, he would have nothing to do with the West End!

The 2005 Summer production at the Stephen Joseph Theatre would seem to show that Ayckbourn has realised how far he can go and that he is abiding once more by his contract with the community of Scarborough. It is Mireille back to *Femme amoureuse* after a new song about a drug-addicted unfaithful wife! The title of the play is *Improbable Fiction* and it has been reviewed as a joyous romp, starting off slowly in the first act before exploding in the second. More hostile reviewers have remarked that it is a return to a seam already exploited, in that there are undeniable thematic similarities with a former, international box-office blockbuster, *Chorus of Disapproval* 1984. The Scarborough community lapped it up.

Only the future will enable us to verify our hypothesis concerning *Improbable Fiction*, should it transfer to the West End and...? The question of Alan Ayckbourn's success abroad remains open, as does HIS universality, indeed

the principle of universality in general.

Notes :

1- an Watson *Conversations with Ayckbourn* – Faber & Faber 1981.
2- Albert-Reiner Glaap, Nicholas Quaintmere, *A Guided Tour Through Ayckbourn Country*, 1999.
3- Véronique Sternberg, *La Poétique de la comédie*, Sedes 1999.
4- Michael Holt, *Alan Ayckbourn*, Northcote House 1999.
5- Henri Bergson, *Le Rire*, PUF 1940.
6- *Le Canard Enchaîné*, janvier 2005, Bernard Thomas.
7- John Peter, «The Serious Art of British Farce», *Sunday Times*, sept. 1986.
8- Alan Ayckbourn, *How the Other Half Loves*-Samuel French 1972.
9- Michael Billington, *Alan Ayckbourn*, Macmillan, 1983.
10- Albert-Reiner Glaap, Nicholas Quaintmere, *A Guided Tour Through Ayckbourn Country*, 1999.
11- Benedict Nightingale, *New Statesman*, 1982.
12- Alan Ayckbourn, *Time of My Life*, 1992
13- Albert-Reiner Glaap, Nicholas Quaintmere, *A Guided Tour Through Ayckbourn Country*, 1999 http://www.mireillemathieu.com/ (Just a joke).

Nota : some elements evoked in the present article were previously discussed in " Clowns and Fools in Alan Ayckbourn's work : "Objects of Laughter or Tools of Destruction." .

Terence Atkinson.

Qui a peur du Lord Chamberlain ? : Influences réciproques entre théâtre et censure.

Anne ETIENNE, University College Cork

Si l'on veut tenter d'établir un bilan du théâtre britannique au XXe siècle, la pluralité des tensions qui caractérise les relations qu'ont entretenues censeurs, dramaturges et public mérite réflexion. Parce qu'elle est plus complexe qu'un critère subjectif du bon goût, il convient tout d'abord de faire table rase de certaines idées reçues et de redéfinir la nature de la censure théâtrale. Certes, 75% des pièces censurées l'étaient par souci du maintien des bonnes mœurs et du décorum, les historiens du théâtre arguent donc que la censure est depuis 1843 un outil de contrôle de la 'morale', dans le sens très large perçu par le censeur. Néanmoins, si l'on considère également que 75% des pièces soumises à l'attention du Lord Chamberlain traitaient de près ou de loin des mœurs, et en particulier des mœurs sexuelles, cet argument manque de poids. La censure théâtrale était un outil politique en ce qu'elle servait officieusement les intérêts du gouvernement. De 1737 à 1924, le Lord Chamberlain était nommé par le nouveau Premier Ministre à chaque changement de gouvernement. Bien que premier officier de la Maison Royale et responsable d'un poste officiellement apolitique, le Lord Chamberlain s'attachait donc à protéger l'image et la réputation des hommes politiques au pouvoir. Cette pratique fut abolie par Ramsay MacDonald[1]. Toutefois, le censeur continua d'être en relation étroite avec le gouvernement et, en particulier, le ministère de l'Intérieur. Pour évaluer l'influence de la censure sur le théâtre, une distinction est ici faite entre la création et l'industrie théâtrale, ces deux pôles étant affectés différemment. Il semble donc tout aussi nécessaire de se poser la question inverse. Á travers un examen de l'impact des représentations privées et des contestations contre la pratique de la censure (le principe, une fois posé, n'ayant qu'une place minime dans les débats), l'on peut comprendre comment le théâtre britannique a affecté la censure. Afin d'apporter des éléments de réponse factuels à ces questions, cet article utilise des sources peu connues : outre les archives du Lord Chamberlain et les rapports des deux commissions d'enquête interparlementaires sur la censure théâtrale, le matériel cité provient des archives du gouvernement Wilson (consultables depuis 2001) et de la collection personnelle de Lord Kennet,

plus connu dans les années 1950 sous le nom de Wayland Young, alors critique de théâtre pour *Tribune* et *The Guardian.*

De 1900 à 1968, quelque 700 pièces furent modifiées ou interdites par le censeur. D'un point de vue quantitatif, l'influence de la censure est indéniable. Toutefois, la censure en tant qu'obstacle à la création théâtrale revêt différentes formes. Si l'on en croit Thomas Hardy, Henry James, H.G. Wells et Joseph Conrad, la présence du censeur a un effet rédhibitoire sur la création théâtrale :

> The effect of censorship is] to depress and to mutilate and actually to keep out of existence - not only to destroy, but to keep out of existence - serious plays; because many authors will not write serious plays under the threat of having them destroyed by a single act of the censor.[2]

Il n'est pas ici question d'un effort artistique vain, c'est-à-dire des pièces écrites, soumises au censeur puis refusées, mais bien d'un constat de non-existence due à la présence de la censure. Certes, ce témoignage fut apporté lors de la commission d'enquête de 1909. Les romanciers avaient alors autant que les dramaturges espoir de voir la censure abolie. Mais il ne faut percevoir aucune exagération dans cette déclaration. Après le vote de la loi de 1737, Fielding lui aussi abandonna l'art théâtral pour se consacrer au roman. Bien que censuré par trois fois, Bernard Shaw continua d'écrire pour la scène. Mais d'une part, ses attaques contre l'"Establishment" se firent moins virulentes ; d'autre part, le censeur faisait son possible pour ne pas provoquer une nouvelle campagne de presse initiée par Shaw. En 1923, par exemple, le lecteur des pièces George Street s'inquiéta de la tenue vestimentaire sommaire d'un des personnages féminins de *Back to Methuselah*, mais il conclut 'it is a pity to fight Mr Shaw over a trifle'[3]. En effet, il n'était pas rare que le censeur privilégie un dramaturge quand sa renommée était établie et ses pièces plébiscitées par le public.

La pratique de la censure était donc aléatoire et n'avait aucune visée esthétique. Une constante transparaît néanmoins : les œuvres symboliques ou en vers n'étaient que très rarement censurées. Le censeur estimait qu'un infime cercle d'intellectuels, intéressés plus par la forme que par le contenu, assisterait aux représentations : nul risque d'émeute ou d'atteinte aux bonnes mœurs n'était à craindre. En ce qui concerne le théâtre réaliste en prose, le censeur refusait plus fréquemment, pour un même sujet, un traitement sérieux. *La Dame aux Camélias* fut autorisée alors que *Mrs Warren's Profession* demeura interdite jusqu'en

1924. En 1907, le censeur refusa une licence à *Waste* mais l'accorda à *Votes for Women*, bien que les deux pièces mentionnent l'avortement. Les critères de refus énoncés en 1909 n'offraient au dramaturge qu'un vague carcan des sujets interdits[4]. Le caractère aléatoire de ces conditions de l'acceptable permettait en revanche au censeur de décourager certains thèmes, évitant ainsi par la suite une censure plus dure, plus voyante, apte à créer un précédent ou une polémique dans la presse. *Ghosts*, par exemple, ne fut jamais soumise au Lord Chamberlain. L'homosexualité étant un sujet tabou, Oscar Wilde fut produite en privé en 1936, dix ans avant d'être envoyée au département du censeur. En ce qui concerne la représentation de Dieu, l'archevêque de Cantorbéry, bien que d'une opinion favorable à la pièce, confirma en 1951 qu'il était préférable de ne pas autoriser *Green Pastures* parce que, " there is great gain in having a simple principle from which there is never any departure "[5]. La situation des dramaturges avait donc fort peu évolué depuis 1909 et ils prenaient toujours le risque d'être censurés, même s'ils savaient pertinemment que leurs pièces seraient prohibées par le censeur.

Il est toutefois notable que peu d'auteurs s'aventuraient à discuter les événements politiques. Trois des sept conditions émises en 1909 étaient susceptibles de limiter l'expansion du théâtre politique, toute pièce étant a priori condamnable pour les raisons suivantes :

> To contain offensive personalities;
> To represent on the stage in an invidious manner a living person, or any person recently dead;
> To be calculated to impair friendly relations with any Foreign Power.[6]

Le théâtre étant perçu comme une menace potentielle à la stabilité gouvernementale, toute pièce susceptible de remettre en question une politique soutenue par le gouvernement dépendait non du censeur mais du ministre concerné. Le Lord Chamberlain demandait donc l'avis des différents ministères quand il doutait de sa décision concernant certaines pièces. Bien que ce phénomène soit officieux, il en découle que plusieurs pièces furent effectivement censurées par le gouvernement. Plus particulièrement, la satire des chefs d'État étrangers était déconseillée par le ministère des Affaires Étrangères. De manière générale, les pièces pro-communistes étaient censurées. Selon la conjecture internationale, d'autres pièces pouvaient être tout d'abord interdites puis autorisées. Ce fut le cas de *Follow my Leader*, une pièce satirique dans laquelle Terence Rattigan condam-

ne l'expansion territoriale de Hitler et la passivité de Chamberlain : censurée à la demande du ministère en 1938, elle fut autorisée en 1940. Le ministère de l'Intérieur autorisait plus volontiers une satire des ministres au pouvoir. En 1946, par exemple, le Lord Chamberlain interdit une revue dans laquelle Bevin et Bevan étaient l'objet d'une satire politique. Le ministère estima que cette décision était une erreur. Pour tout sujet touchant à une politique gouvernementale, le Lord Chamberlain consultait également les ministres directe-ment concernés. *Our Ostriches*, la pièce dans laquelle Marie Stopes défendait le droit à la contraception, ne fut pas autorisée avant que le censeur ait reçu l'accord du ministre de la santé. Les pièces polémiques subissaient donc une censure politique. La censure, qu'elle soit effectuée par le Lord Chamberlain ou le gouver-nement, prenait deux formes : une interdiction absolue, motivée par le caractère inacceptable du sujet de la pièce, ou une réécriture, exigée quand le censeur formulait des objections contre certains passages seulement. Dans le premier cas, le dramaturge pouvait à nouveau soumettre sa pièce après quelques années. Notons qu'avant 1909 le censeur spécifiait rarement le motif de son refus, ce qui aggravait le trouble du dramaturge censuré. Dans le second cas, alors que les auteurs dramatiques rejetaient le plus souvent les propositions du censeur, la plupart des dramaturges mineurs se soumettaient aux exigences du censeur, adhérant parfois aux altérations sémantiques suggérées par celui-ci. Cette situation s'applique moins au théâtre des années 1960. Orton - pour ne citer qu'un dramaturge rebelle -se soumettait à la volonté du censeur mais réintroduisait parfois les passages censurés dans la production.

Pour les directeurs de théâtre, l'argument financier et légal prévalait sur l'argument esthétique et démocratique. Alors que les dramaturges tentaient d'abolir la censure, les directeurs appréciaient son maintien. En cela, l'existence de la censure alimenta la dichotomie entre art théâtral et industrie théâtrale, entre théâtre d'auteurs et théâtre commercial. Doit-on pour autant dresser un constat pessimiste des effets de la censure ? Non, car les auteurs dramatiques n'étaient pas vaincus. Ils eurent recours aux productions privées pour passer outre le censeur. Jusqu'en 1968, les pièces plébiscitées pour leurs mérites artistiques ou littéraires (*Blanco, Waste, A Patriot for Me, Saved*) furent montées en privé par des sociétés dramatiques ou des petits théâtres, avant d'être soumises au censeur ou après avoir été censurées. En cela, il apparaît que la censure se soit avérée impuissante à asservir la création théâtrale. Pourtant, si les dramaturges voyaient ainsi leurs

œuvres produites, les représentations privées ne leur permettaient pas de vivre de leur art. Par définition, le public privé est composé des membres de la société dramatique ou du club et les bénéfices sont toujours insuffisants. Dans le cas extrême de *A Patriot for Me*, montée au Royal Court par le biais de l'English Stage Society, la production fut un désastre financier en dépit du succès de la pièce :

> It cost me seven and a half thousand pounds and the theatre the same amount of money; and it was impossible to transfer the play because, quite understandably, no commercial management was prepared to go through the machinery of trying to involve members in the ordinary commercial West End theatre.[7]

Ne doutons pas que l'aspect financier autant que l'aspect artistique incitèrent certains romanciers à bouder le théâtre et la plupart des dramaturges à se soumettre aux désirs du censeur.

Les conséquences de la censure étaient avant tout d'ordre financier : néfastes pour les représentations prévues des pièces censurés et bénéfiques pour les théâtres du West End et les tournées provinciales. En ce qui concerne la création, le plus grand tort causé par le censeur fut de détourner les auteurs littéraires de l'art théâtral. En revanche, le censeur était impuissant à bloquer le développement d'un théâtre d'auteurs. D'une part parce que les auteurs dramatiques refusaient en principe de réécrire leur texte et, d'autre part, parce que les œuvres trouvaient une existence scénique non censurée lors des représentations privées.

Constat d'échec donc pour le censeur. En revanche, l'abolition de la censure en 1968 semble indiquer que le théâtre est parvenu à affecter la censure. C'est en effet durant le XXe siècle que la censure a le plus évolué. De plus, c'est en réponse aux demandes des dramaturges que les réformes dans la pratique de la censure ont été effectuées.

L'agitation provoquée par les auteurs en 1907 donna lieu en 1909 à une enquête parlementaire sur la censure. Bien que les recommandations n'aient pas été entérinées par le Premier Ministre, des changements draconiens eurent lieu. Le Lord Chamberlain démissionna ; son assistant, le lecteur des pièces Alexander Redford, fut renvoyé ; une nouvelle forme de licence fut adoptée. Celle-ci donnait enfin plus de détails que le texte de loi de 1843 et les conditions selon lesquelles le censeur était autorisé à refuser une pièce étaient indiquées. Bien que vagues, ces conditions permettaient aux dramaturges d'identifier certains sujets tabous, tels que la présentation de personnages religieux et la représentation sati

rique d'hommes politiques ou de personnalités publiques.

En 1937, le censeur, en accord avec Georges V, décida d'admettre sur scène le portrait de la reine Victoria si la pièce ne soulevait aucune controverse quant à la véracité des épisodes historiques traités. Certaines pièces demeurèrent interdites comme *Mr. Gladstone* car le portrait de Victoria y était peu flatteur ou *Spacetime Inn*, une pièce qui traite l'histoire de manière fantaisiste. Mais toutes les pièces du dramaturge historique Laurence Housman furent enfin jouées sur les scènes publiques.

Après maintes députations, Lord Scarbrough toléra enfin le traitement de l'homosexualité sur scène en 1958. Une fois encore, cependant, il attacha certaines conditions à cette libéralisation :

> (i) Every play will continue to be judged on its merits. The difference will be that plays will be passed that deal seriously with the subject.
> (ii) Plays violently homosexual will not be passed.
> (iii) Homosexual characters will not be allowed if their inclusion in the piece is unnecessary.
> (iv) Embraces or practical demonstrations of love between homosexuals will not be allowed.
> (v) Criticism of the present homosexual laws will be allowed, though plays obviously written for propaganda purposes will be judged on their merits.
> (vi) Embarrassing displays by male prostitutes will not be allowed.[8]

Cette réforme intervint certes après le rapport Wolfenden, mais l'activité théâtrale l'influença tout autant. Les représentations privées de *A View from the Bridge*, *Tea and Sympathy* et *Cat on a Hot Tin Roof* au New Watergate Theatre Club en 1956 et au New Shakespeare Theatre Club en 1958 furent à l'origine de ce changement.

De même, dans les années 1960, les organes de presse condamnèrent l'interdiction absolue de représenter Dieu et le Christ sur scène. En particulier, le Lord Chamberlain tenta d'entraver la représentation du drame religieux *Simple Golgotha* par des étudiants d'Oxford. Le Professeur Neville Coghill s'exprima en faveur d'une plus grande liberté pour le drame religieux. Cette intercession est notable parce qu'il fut membre en 1958-59 du comité pour la réforme de la censure théâtrale, organisation qui contribua à accélérer l'autorisation de l'homosexualité sur scène. La représentation de Dieu fut consentie en 1966. Ce dernier changement eut lieu à la veille d'une abolition que le censeur savait imminente.

Elle est donc symptomatique de la fin d'un règne autant que des efforts d'évolution du censeur. Il est néanmoins important de souligner cette nouvelle mesure d'assouplissement car le contrôle du discours religieux engendra le premier texte de censure en 1542.

L'influence de la création théâtrale sur la pratique de la censure est manifeste, même si l'on doit constater que l'évolution du censeur était toujours lente par rapport aux revendications des dramaturges .

Toutefois, une réforme fut rapidement mise en place dans les années 1920. La première représentation privée depuis le passage de la loi de 1843 eut lieu en 1882. Jusque dans les années 1920, les pièces étaient produites sporadiquement par des sociétés dramatiques qui donnaient au plus 2 représentations (le dimanche en soirée et le lundi en matinée). En 1925, Peter Godfrey ouvrit un petit théâtre privé, le Gate Theatre Club. Son établissement n'ayant pas obtenu la licence du London County Council, il était illégal d'y présenter des pièces de théâtre. Il passa outre par ignorance de la loi de 1843 et son exemple fut suivi par de nombreux clubs. Les pièces censurées avaient enfin trouvé une scène permanente sinon publique. A la même époque, le censeur s'efforçait d'interdire les nombreuses pièces qui faisaient de la sexualité leur fonds de commerce. Certaines pièces refusées, malgré leur faible intérêt littéraire, furent montées en privé dans des conditions qui rendaient les représentations publiques (sans que le public admis dans le théâtre soit membre de la société dramatique qui présentait la pièce). Jusqu'alors le censeur n'avait toléré que les représentations privées de pièces sérieuses. Devant ce double affront, le Lord Chamberlain ne pouvait soudain engager des poursuites contre toutes les représentations privées, au sujet desquelles le Parlement était par ailleurs partagé. Il tenta donc, en accord avec le ministre de l'Intérieur, de dicter les conditions selon lesquelles il continuerait d'admettre les productions privées. Cette réforme visait à sauver la réputation du censeur alors même qu'il avait tout pouvoir d'anéantir ces organisations rebelles.

D'un point de vue strictement légal, le censeur pouvait à tout moment entamer des poursuites. C'est par ailleurs ce qu'il fit, dans le but de prouver son autorité, en 1958 et 1965. Toutefois, ces deux procès conduisirent à sa perte. En 1958, les responsables des représentations de *You Won't Always be on Top* au Theatre Royal, Stratford East, furent poursuivis sous l'article 15 de la loi de 1843. Joan Littlewood, Gerry Raffles, Henry Chapman, John Bury et Richard Harris plaidèrent coupables. De toute évidence, la pratique d'improvisation encouragée

par Littlewood signifiait que certains passages du texte n'avaient pas été autorisés par le censeur. Le montant infime des amendes prouva néanmoins que le magistrat donnait raison à " Theatre Workshop " et condamnait le censeur. De plus, les professionnels du théâtre s'insurgèrent et un comité de réforme de la censure théâtrale fut créé à l'issue du procès. Le Lord Chamberlain était battu alors même qu'il était à l'origine du conflit. En 1965, Lord Cobbold fit savoir au procureur que si des poursuites n'étaient pas engagées contre le Royal Court Theatre et " l'English Stage Company " pour les représentations de *Saved*, il exprimerait au gouvernement son incapacité à poursuivre ses responsabilités en tant que censeur. Il avait précédemment dû renoncer à attaquer le Royal Court quand Devine avait monté *A Patriot for Me*, le procureur général l'en ayant dissuadé. Confronté à la possible démission du censeur, le procureur donna cette fois-ci son accord. Le gouvernement était conscient des conséquences d'un tel procès :

> At the present time the law is being systematically evaded and thereby brought into disrepute. On the other hand, a prosecution under Section 15 of the Theatres Act 1843 would spotlight the manifest absurdities of the present system. In these circumstances I suggest that the time has come for a fresh enquiry.[9]

Le procès de *Saved* précipita en effet la mise en place d'une nouvelle commission d'enquête interparlementaire sur la censure. Celle-ci recommanda l'abolition de la censure. L'issue du procès confirma que toute représentation privée était illégale. Sans cette soupape de sûreté, aucun compromis n'existait plus entre le censeur et les jeunes auteurs dramatiques. Dans la bataille contre la censure, le théâtre avait enfin prévalu.

Aux deux époques les plus riches sur le plan de la créativité théâtrale correspondent deux enquêtes parlementaires sur la censure. L'influence du théâtre était donc reconnue par les gouvernements. Elle fut également ressentie dans la pratique de la censure et, en définitive, affecta l'existence de la censure. Pourquoi donc, si le théâtre eut une telle influence sur la censure, demander la destitution du censeur ? Pourquoi le gouvernement, conscient des anomalies créées par le système de censure et du ridicule subi par le censeur, s'évertuait-il à repousser l'échéance de l'abolition ? Les dramaturges s'insurgeaient contre le principe même de la censure, qui ne stigmatisait en Grande-Bretagne que l'art théâtral. De manière grandiloquente, Shaw avait conclu, " assassination is the extreme form of

censorship "[10]. Il n'est pas superflu de rappeler que de nombreux auteurs dédaignèrent la forme théâtrale de crainte que leurs œuvres ne soient censurées. De plus, en dépit des représentations privées, les meilleurs auteurs dramatiques du XXe siècle souffrirent de la rigidité morale du censeur et du caractère secret de la censure. Bannis des scènes publiques, ils souffrirent financièrement ; contraints de modifier leur texte pour se conformer à une codification politiquement établie, ils souffrirent artistiquement. Bien que satisfait et silencieux, le public du West End fut une autre victime du censeur. C'est en partie pour maintenir cette soumission du public à un théâtre politiquement correct, et par-là j'entends souscrivant à la politique prônée par le gouvernement, que les Premiers ministres ajournèrent l'abolition de la censure. L'autre raison est plus pragmatique : le censeur servait les intérêts du gouvernement de manière secrète ; ainsi, le ministère de l'Intérieur, qui aurait reçu les responsabilités du censeur en cas de réforme, se contentait de donner son avis au censeur. Dans les années 1960, les décisions du censeur étaient fréquemment dénoncées. En conséquence, les intérêts gouvernementaux s'avérèrent desservis par le maintien du Lord Chamberlain. Indompté par le censeur, le théâtre des jeunes dramaturges britanniques marqua la fin d'un contrôle établi en 1737 par le Premier ministre Walpole, officiellement pour contrôler l'immoralité du théâtre, officieusement pour éviter les attaques satiriques des dramaturges.

BIBLIOGRAPHIE

- Archives politiques conservées au Public Record Office (National Archives).
- Archives théâtrales du Lord Chamberlain conservées à la British Library, Manuscripts Collection.
- Rapport de la commission d'enquête interparlementaire de 1909 [JSC 1909].
- Rapport de la commission d'enquête interparlementaire de 1966-67 [JSC 1967].
- George Bernard Shaw. *The Shewing-Up of Blanco Posnet.* Penguin, 1987.

Notes :

1- Pour plus de détails, voir le troisième chapitre de *The Introduction and Abolition of Theatre Censorship: The Politics of Inertia*, ed. David Thomas (OUP, 2005).

2- JSC 1909. 30 août 1909 : Q 658, p. 34. Galsworthy et les auteurs dont il rapporte le témoignage, Thomas Hardy, Henry James, H.G. Wells, Joseph Conrad et Arnold Bennett, concluent unanimement que la censure est un obstacle au développement d'un théâtre national - en tant que lieu et art - et que la crainte du censeur annihile le désir de création. Voir 12 août 1909 : Q 2262, p. 127-128.

3- LCP Corr 1923/4900 *Back to Methuselah*: rapport de Street, 16 mai 1923.

4- It should be his duty to license any play submitted to him unless he considers that it may reasonably be held -

(a) To be indecent;

(b) To contain offensive personalities;

(c) To represent on the stage in an invidious manner a living person, or any person recently dead;

(d) To do violence to the sentiment of religious reverence;

(e) To be calculated to conduce to crime or vice;

(f) To be calculated to impair friendly relations with any Foreign Power; or

(g) To be calculated to cause a breach of the peace.

5- LR Corr 1930/4. 30 avril 1951. Lettre de l'archevêque au Lord Chamberlain.

6- JSC 1909, p. 11. La deuxième règle fut modifiée afin de protéger les personnalités diffamées ou ridiculisées et les membres de leur famille. L'ébauche du rapport spécifiait 'toute personne vivante ou décédée depuis cinquante ans'. La règle finale est beaucoup plus vague mais peut également permettre une plus grande liberté si une personnalité décédée n'a pas de descendance et si le public n'objecte pas.

7- JSC 1967. Question 110. Témoignage de John Osborne lors de la commission d'enquête de 1966, 29 novembre 1966.

8- JSC 1967. Appendice 22, p. 184.

9- Soskice (Procureur general) à Jenkins (ministre de l'Intérieur), 22 octobre 1965.

10- *Rejected Statement*. Préface de Blanco Posnet, p. 31.

Le théâtre de Julia Pascal : une dramaturgie entre fragmentation et linéarité.

Agathe TORTI-ALCAYAGA, Université Paris XIII

Encore relativement mal connue en France - où elle a pourtant vécu, et où plusieurs de ses pièces ont été représentées, Julia Pascal est une dramaturge en train de construire une œuvre d'une belle ampleur, puisqu'elle compte treize pièces à ce jour –dont neuf publiées chez Oberon[1] – pièces données dans des théâtres d'aussi sérieuse réputation que le Drill Hall, le Tricycle Theatre, L'Arcola ou l'Atalante, à Paris.

Cette œuvre en construction est par ailleurs informée du travail de son auteur dans le domaine général des arts du spectacle, puisque Julia Pascal est également comédienne, metteur en scène (première femme metteur en scène au National Theatre), et qu'elle dirige sa propre troupe, la Julia Pascal Theatre Company, avec laquelle elle a monté nombre de dramaturges contemporains tant en Grande-Bretagne qu'à l'étranger, et travaillé avec des danseurs, des chorégraphes, des musiciens.

Au vu de ce *Curriculum Vitae*, on est en droit de penser que peu de choses sont laissées au hasard lorsqu'elle décide d'écrire une pièce, et que tant le niveau idéologique de l'œuvre que l'appareil dramaturgique mis en place pour l'exprimer, sont réfléchis à l'avance, et tout à fait maîtrisées. De plus, cet auteur accompagne sa production d'un appareil justificatif fort utile, même s'il est assez hétérogène. Ainsi, les préfaces ne laissent-elles pas apparaître de profession de foi quant à la nature de l'art (dramatique ou autre) ou à la fonction de l'artiste, choisissant plutôt de se centrer sur les intentions ou les incidents biographiques ayant déclenché le besoin d'écriture, sur la recherche précédant cette dernière, et sur quelques remarques de forme se rapportant en général aux premières représentations. L'auteur se livre avec d'avantage de facilité dans le cadre plus humain des entretiens qu'elle accorde volontiers aux journalistes et aux chercheurs. Mais là encore, la nature même de ce mode de communication laisse apparaître un regard composite de Julia Pascal sur son art –ce qui est après tout naturel, puisqu'elle se trouve à la fois dans la conception et dans la réalisation (elle met en effet souvent en scène ses propres pièces). La part des choses est dif-

ficile à faire : on voit bien que l'histoire, la fable, la composition, les questions matérielles d'espace, de salle, d'adéquation des acteurs aux rôles, etc. tiennent tous une part différente mais d'importance égale dans le processus de création.

Le seul fil rouge rattachant tous ces éléments, et que l'on retrouve comme une trame dans la totalité de la glose périthéâtrale (ainsi que dans les pièces, naturellement), est la thématique de la judaïté. Julia Pascal ne fait pas mystère de la sienne, qui est à la fois une judaïté d'origine, mais également, ce qui me semble plus important, une judaïté choisie, revendiquée comme point de départ de sa construction identitaire. Au même titre qu'Edward Bond, qui situe sa "vraie" naissance à Auschwitz et à Hiroshima[2], Julia choisit de se poser comme une enfant de son époque : celle du passage de l'ère moderne du XXe siècle, où l'on pouvait encore dire de l'Homme qu'il était le visible artisan de son destin, à l'ère post-moderne du XXIe, où l'humanité, se retournant contre elle-même, a fait exploser la fixité des valeurs, des principes, des critères, des moyens de représentation ou des modes de réception.

La double nature de cette origine, à la fois biographique et choisie, rend compte d'un certain degré d'ambiguïté propre à cette œuvre par ailleurs si maîtrisée. Celle-ci, en effet ne cesse d'osciller entre l'expression du ressenti de la condition humaine post-moderne, fragmentée jusqu'à l'indicible, et l'affirmation d'un acte pour tenter de la rassembler en la replaçant dans le contexte global d'un "monde considéré comme transformable"[3].

C'est cette oscillation que je voudrais examiner de plus près aujourd'hui, en me centrant sur la dimension concrète des pièces : sur leur "fabrique" dramaturgique

Avant tout, une remarque préliminaire sur le corpus s'impose. En effet, un bémol doit être mis à mes remarques sur la maîtrise du matériau dramaturgique, dans la mesure où trois pièces sont des œuvres de commande, dont la forme naturaliste classique (avec déploiement progressif de l'intrigue, vraisemblance des situations, épaisseur psychologique des personnages, etc.) a été imposée à l'auteur par les théâtres commanditaires. Il s'agit en l'espèce de *Crossing Jerusalem, Tariq and Sarah* et *Broken English*, commandées respectivement par le Tricycle et le Bush Theatre.

Julia Pascal n'a donc pas été libre de donner à ces pièces la forme qu'elle aurait souhaitée, que l'on ne connaît par conséquent pas, mais dont on peut néanmoins affirmer sans grand risque de se tromper qu'elle n'aurait pas été naturaliste. En effet, si une chose caractérise cette œuvre, c'est bien le costume d'Arlequin dont s'habille sa texture dramaturgique. On trouve de tout dans le

théâtre de Julia Pascal. On trouve du chant, de la danse, du cabaret, des pantins, de la musique, des archétypes, des moments d'histoire, des légendes, des symboles, du bruit, on y trouve Jeanne d'Arc, on y trouve *Hamlet*, on y parle yiddish, anglais, allemand, français ... Elles font penser aux boîtes à couture de nos grand-mères, dans lesquelles on allait piocher de la laine, des boutons, des agrafes pour fabriquer des marionnettes avec du tissu de récupération. En d'autres termes : ce sont des œuvre inventives, qui font feu de tout bois. Tout ce que l'on peut mettre sur une scène y est utilisé dans la mesure où cela peut servir à construire les qualités expressives –et même expressionnistes– des spectacles. Car la charge émotionnelle des œuvres est intense, et le spectateur en sort rarement tout à fait indemne. Les pièces ont cette qualité particulière qu'elles savent communiquer une vision du monde et de l'humanité à travers un ressenti.

En premier lieu, le ressenti que l'Histoire est un mauvais rêve, une mauvaise blague, une absurdité. De quoi parlent les pièces de Julia Pascal ? Une évoque le statut des femmes dans la culture sémitique[4]; six la deuxième Guerre Mondiale (dont cinq spécifiquement le sort des juifs à cette époque[5]) ; trois examinent différents exemples d'exclusion territoriale ou culturelle[6]; et trois autres les déchirements politiques et sociaux au Moyen Orient[7]. La texture hétéroclite des pièces, le mélange des genres théâtraux qui s'y trouve fréquemment, leur donne une qualité irréelle et instable à la fois, à l'image du monde qu'elles décrivent. "Instable" parce cette hétérogénéité stylistique fait qu'on ne sait jamais dans quelle tonalité va être jouée la scène qui suit. "Irréelle" parce que conséquemment, on ne sait pas, dans le spectacle, ce qui tient de l'invention pure et ce qui tient de la réalité. Que penser de l'évocation du parcours déplorable de Theresa, héroïne éponyme d'une des pièces, quittant Vienne pour se réfugier à Guernesey puis en être expulsée vers la déportation, lorsque cette aventure est ponctuée de scènes de cabaret ? Quel regard porter sur les événements rapportés au Procès de Nuremberg, lorsque la pièce qui les met en scène commence par :

> *Two stand-up comedians, one male and one female, [who] serve as satyrical guides to Germany. They will be known only as ONE and TWO. They play in vaudeville or German cabaret style* (*Dead Woman on Holiday*, p.55).

Comment appréhender l'occupation de la France par les armées du Reich lorsqu'elle est introduite par un Maître de Cérémonies que l'on pourrait rencontrer

dans une fête foraine, et qu'un crêpage de chignon entre une Marianne de Vichy et une Marianne de Paris se fait le leitmotiv de ces cinq années compliquées ? Pour ne rien dire de Punch et de Judy qui apparaissent également dans la pièce. Et lorsque les personnages mettent les œuvres en abîme en se mettant à jouer d'autres pièces, comme *Le Dibbouk* dans *The Dibbuk*, *Hamlet* dans *The Yiddish Queen Lear*, ou à faire des shows comme Cecil dans *Londres Continental* ou Miss America dans *Woman in the Moon*, la spécularité construite des œuvres renvoie t-elle le portrait de la réalité ou celui d'un rêve, d'un mauvais rêve, d'un cauchemar ? Au vu de ce que les pièces racontent, il s'agit certainement d'un cauchemar. Il n'est pas possible que la dynamique sociale et politique d'exclusion en chaîne qu'elles présentent soit autre chose qu'un cauchemar. Il n'est pas possible, comme les pièces semblent le montrer, que la société soit un milieu hostile à l'Homme. C'est un non-sens. Sûrement, l'exclusion des femmes du champ public, l'exclusion des juifs du champ social, l'exclusion des palestiniens du champ politique par ces mêmes juifs, tout cela ne peut être qu'une invention morbide –l'objet du spectacle de foire de mauvais goût qui ponctue régulièrement toute l'œuvre.

Il est vrai que l'impression de cauchemar historique est renforcée par le portrait des états intérieurs des personnages pris dans cette débâcle humaine. Débâcle qui se retrouve d'ailleurs dans la structure scénique des pièces, puisque celle-ci laisse régulièrement de côté la chronologie nécessaire au déroulement diachronique de l'histoire représentée pour faire des pauses, des gros plans, sur l'intériorité disloquée des personnages[8]. Il s'agit d'un procédé fréquent dans l'œuvre, dont l'exemple le plus extrême se trouve encore dans *Theresa* : La scène dans laquelle l'héroïne apprend qu'elle ne peut quitter Guernesey sur le point d'être envahie (scène d'ailleurs intitulée Theresa's Nightmare) s'émiette en six mini-scènes qui rejouent cet instant où sa vie prend un tournant fatal.

LYDIA: I need tickets.
SCULPHER: This lady stays.
LYDIA: My responsability.
SCULPHER: Vienna.
J. Jew.
THERESA: Yes. I am a Jew. I am a Jew. I am a Jew.
SCULPHER: Belongs to Germans .
LYDIA: Haven't invaded .
SCULPHER: She stays with me.

LYDIA: Forgive.

LYDIA: I need tickets.
SCULPHER: This lady stays.
LYDIA: My responsability.
SCULPHER: Vienna.
J. Jew.
THERESA: Yes. I am a Jew. I am a Jew. I am a Jew.
SCULPHER: Belongs to Germans.
LYDIA: Haven't invaded.
SCULPHER: She stays with me.
LYDIA: Forgive. (*Theresa*, p.36)

Ceci répété six fois. La démultiplication scénique exprime puissamment cette réaction que nous connaissons tous quand la catastrophe se produit, et que nous essayons d'inverser le cours du temps –en vain, naturellement.

Ces brisures dans la linéarité narrative, font elles-mêmes souvent appel à des matériaux hétérogènes qui, combinés dégagent une force expressive extrêmement puissante. Continuons avec l'exemple de *Theresa.* Dans la scène 4, elle doit quitter son pays et laisser son fils derrière elle. La douleur de cet arrachement est dramaturgiquement écrite à l'aide d'une berceuse en langue polonaise (dont la compréhension est donc sensuelle, et non intellectuelle) s'achevant sur le bruit discordant d'un train. Julia Pascal n'hésite pas à associer des matériaux plus abstraits, à intégrer d'autres langages artistiques, tels la musique classique ou la danse, pour leurs qualités expressives. Theresa, toujours, doit vivre, à la scène 3, la Nuit de Cristal, pendant laquelle elle découvre qu'elle est isolée dans un milieu totalement hostile et très dangereux. Voici comment son état intérieur se trouve évoqué :

"Scene opens with THERESA and JOSEPH moving to Krysztof Penderecki's *To the Memory of the Victims of Hiroshima.* Both are in isolated spots. The mood is of terror and isolation as if to express the experience of Kristallnacht." (*Theresa*, p.22.)

Pour en finir avec Theresa, le moment final de sa déportation sera lui aussi évoqué par des bruitages naturalistes mis sur le même plan qu'une musique classique culturellement marquée : «*Sound of trains. Mix with* The Blue Danube *echo. Return to high volume of trains.*» (*Theresa*, p.50)

La dramaturgie pascalienne n'a pas uniquement recours à des arrêts sur

image de type expressionniste pour mettre en scène des personnages à la psyché aussi perturbée. Parfois, les procédés sont moins appuyés, moins visibles. Ils procèdent néanmoins toujours du même principe, à savoir de la mise sous le même chapiteau d'éléments disparates. Ainsi, dans l'œuvre, un certain nombre de personnages sont-ils polymorphes, c'est-à-dire répartis sur plusieurs autres caractères. Judith dans *The Dybbuk*, par exemple, se dit habitée de tous les fantômes des déportés morts avant leur heure. La deuxième partie de la pièce qui montre la captivité de ces personnages-là devra donc aussi se lire comme une partie de son paysage psychique à elle. De même, dans *Woman in the Moon*, le personnage de Dora a-t-il passé son enfance, pendant la guerre, terré dans une cache sous la terre. Au même moment, un peu plus loin, les prisonniers d'un camp travaillaient à creuser un tunnel sous une montagne afin d'y abriter une usine d'armement secrète. Des années plus tard, Dora retrouve le chef du camp devenu un citoyen américain respecté, et, sous la violence de cette rencontre, sa psyché éclate en milles souvenirs, dont certains sont les siens propres, et d'autres ceux des prisonniers du camp. Ces derniers sont évoqués par des fragments de "vrais" récits de "vrais" déportés, mais sont néanmoins rassemblés sous le chapeau unique de la mémoire, de la psyché de Dora, au même titre que ses souvenirs biographiques particuliers. Ici aussi, on peut multiplier les exemples : Eve, Sarah, Hagar dans *Far above Rubies*, Sophia dans *Dead Woman on Holiday*, Saint Joan, la Grand-mère et le Golem dans *The Golem*, etc.

On constate donc qu'à un premier niveau, le caractère hétéroclite des genres dramatiques, de la séquence des scènes, le mélange des arts, celui des univers (univers dramatique / univers historique), le polymorphisme des personnages, sont utilisés pour leurs potentialités expressives, et à la fin de rendre le ressenti des individus pris dans la mécanique infernale de notre Histoire. Cependant, cette mécanique infernale n'est pas une généralité abstraite. Elle n'est pas non plus l'expression d'une fatalité ou d'un désespoir d'origine religieuse, par exemple : elle fait référence à des moments clef de l'histoire du monde, et cela pose déjà l'hétéroclicité de la fabrique dramaturgique pascalienne comme un discours sur l'Histoire et sur la responsabilité des Hommes qui la font.

Quels moments clef les pièces de Julia Pascal mettent-elles en scène ? Ceux où la justice est remplacée par la loi du plus fort. On retrouve là encore un leitmotiv bondien : la folie s'installe là où la justice, issue de la nature rationnelle de l'humanité disparaît devant l'arbitrarité de la force brutale.

Far Above Rubies découvre le moment où les Hittites inventent un merveilleux instrument de domination économique, puisqu'il légitime une idéologie de captation du plus faible : le monothéisme. Les autres œuvres montrent comment ce *drive* acquisitif qui fait fi de l'autre se fige peu à peu dans nos structures sociales. La pièce *Saint Joan* fait rayonner différents modes d'exploitation de l'Homme par l'Homme au cours des siècles : exploitation des femmes et des juifs naturellement, mais également des esclaves d'Afrique, des peuples colonisés, de la main d'œuvre immigrée actuelle, de la chair à canon sacrifiée sur tous les champs de bataille, etc. On en retrouve l'écho dans le portrait des relations intercommunautaires contemporaines brossées dans *Tariq and Sarah. Dead Woman on Holiday, The Dybbuk, Woman in the Moon, The Golem* braquent quant à elles le projecteur sur le parfait couronnement de cette dynamique d'acquisition / exclusion, à savoir une société militarisée dont le système concentrationnaire est l'aboutissement[9]. Les effets d'un tel système sur l'individu, telle la collaboration, ou, plus terrible encore, telle l'adoption par les victimes elles-mêmes des valeurs et des modes de comportement qui les mettent au banc, sont l'objet plus spécifique de *Theresa, Year Zero*, et *The Yiddish Queen Lear*, et de *Londres Continental, Crossing Jerusalem*, et *Broken English.*

Ces moments choisis, le sceau du naturalisme importé dans la diégèse, et qui en métisse la texture, les valide. L'Histoire peut bien sembler être un cauchemar, elle n'en est pas un. Ces faits se sont bel bien passés ; nous vivons vraiment sur ces mécanismes-là. La mise à jour archéologique de ces moments clef du passage de l'histoire à la post-histoire trouve sa caution dans ces documents authentiques apportés comme des preuves au cœur de chacune des pièces, et dont on ne peux donner que quelques exemples en raison de leur nombre.

En premier lieu, tous les moyens de datation sont utilisés – les années, les mois les jours et même les heures et les minutes apparaissent très souvent dans le corps des textes. (On pense, entre autre, à *Crossing Jerusalem*, séquencée heure par heure tout au long d'une journée.) On trouve également des bulletins d'information radiophoniques rapportant des faits précis, dans *Theresa, A Dead Woman on Holiday, Year Zero, Londres Continental* et *Broken English.* Les gros titres des journaux criés par les vendeurs des rues procèdent également de la même démarche, de même que, plus concrètement, la présence de personnages historiques, qui fourmillent dans les pièces. Theresa Steiner, William Sculpher, le Juge Jackson, Jeanne d'Arc, Solomon Michoëls, Wernher von Braun, sont quelques de

noms parmi les autres - et je n'oublie pas les personnages historiques anonymes ou "fantômes", c'est à dire qui n'apparaissent pas corporellement mais qui se trouvent sur la scène grâce à leur voix (Chamberlain, Hitler, De Gaulle entendus à la radio ; Edward Mosley haranguant la foule hors scène ; nombreux témoignages réels mis dans la bouche de personnages fictifs, comme par exemple les témoins au procès de Nuremberg, ceux du procès de Jeanne d'Arc, les déportés de divers camps relatant leurs expériences, etc.)

La nécessité de fournir des preuves indubitables explique le sérieux et la profondeur de la recherche documentaire qui étaye chaque œuvre. Celle-ci est d'ailleurs systématiquement soulignée dans les préfaces. Elle semble même tellement importante que dans *The Dybbuk*, un personnage est chargé de s'en faire l'écho sur la scène. Citons en parallèle et la préface et la première réplique :

> - The Dybbuk grew out of several journeys to Germany.
> - I was in Germany and they went on strike. ... It was nothing to do with me. A little holiday with my fiancé combined with a little research for my job.
>
> (*The Dybbuk*, p.7&105.)

On aurait aussi bien pu donner comme exemple les citations *verbatim* de la *Bible*, de la *Torah*, du *Coran*, des discours nazis, des discours sionistes, des témoignages, des chansons et des publicités d'époque. Dans tous ces cas, la présence de documents authentiques est une garantie de la véracité du témoignage, tribut minimum, tribut essentiel à rendre aux victimes, puisque c'est à elles –aux femmes, aux juifs, aux palestiniens, et autres exploités de la terre– que ces pièces veulent redonner une voix.

L'Histoire n'est donc pas un cauchemar dont on peut s'éveiller : on peut en apporter les preuves. Elle n'est pas non plus le reflet de l'âme humaine ou le produit de la fatale volonté des dieux, mais bien celui d'un jeu de pouvoir entre des forces objectives que l'on peut connaître. (Et le cas échéant, reconnaître !)

Ainsi, le caractère composite de la structure des pièces peut-il aussi abonder dans le sens d'une linéarité du discours. Onze pièces sur treize sont munies d'un prologue[10] (et même, *The Yiddish Queen Lear* en contient un à chaque acte !) ; sept sont munies d'un prologue et d'une coda[11]. Cet encadrement de la diégèse en positionne le caractère construit, et distancié. Dans les pièces de Julia Pascal, on sait d'avance ce qui va se passer. Ce n'est pas là que réside leur intérêt. Dans le long prologue de *Year Zero*, par exemple, évoqué tout à l'heure, le Maître

Cérémonie, annonce la division interne que va constituer l'occupation de la France : "Roll up, roll up, ladies and gentlemen and see the naked lady ... completely dressed. Marianne de vichy comes on stage (Year Zero, Sc1, p.122.). Effectivement, la coda terminera le spectacle en reprenant et en résumant ce thème annoncé :

> ... *While the company is rebuilding the new town, a WOMAN hangs out washing on a line. A little girl, young MARIANNE, skips and then runs in her garden.* ...
> MARIANNE: One, two, three, what do I see ... There is something there. A new toy. (*She picks up a buried unexploded bomb from the earth.*) ...
> MOTHER: No, Marianne, no, no!
> (*Loud explosion. Blackout.*)

Les séquelles de la division française sous l'occupation sont des bombes à retardement qui continuent d'exploser bien après la fin des événements.

Certains procédés plus classiquement brechtiens servent encore à distancier les événements représentés dans le processus même de leur représentation. L'utilisation de titres annonçant les scènes, celle des *songs*, celle des chansons cadrant avec la situation et apportant le contrepoint d'un commentaire au caractère émotionnel de la musique classique. Par exemple, le "somnambulisme" de la France occupée est évoqué par *Frère Jacques*, la collaboration par *Tout va très bien Madame la Marquise*, le naufrage des prisonniers du Ghetto par *Alexander's Ragtime Band*, dont il est souligné qu'elle était jouée sur le Titanic au moment final, etc. Voilà encore des cas où la rupture de l'homogénéité esthétique du spectacle sert à l'élaboration d'un discours unifié, cohérent, linéaire à son sujet : la dynamique d'acquisition / exclusion sur laquelle se fonde notre culture aboutit au retournement insensé de l'Homme contre lui-même.

Dans le même ordre d'idées, le statut de preuve ontologique de l'historicité des personnages importés du monde réel se trouve ainsi complété par le commentaire qu'apportent sur eux des personnages de nature différente. Eve, "Mère de toutes les femmes", Sarah, "Mère des juifs", Hagar "Mère des arabes", Mahomet, Cassandre, les deux Mariannes, Punch et Judy, le Dybbouk, le Golem, Sainte Jeanne, la Reine Lear - voire Dieu lui-même, sont des personnages symboliques archétypaux, qui apparaissent sur le même plan que les personnages historiques, et les encadrent d'une lecture critique.

Ainsi, ce sont les trois archétypes féminins Eve, Sarah, et Hagar qui donnent les clef du mal-être des "vraies" femmes intervenant dans *Far Above Rubies* –

ce sont elles qui expliquent pourquoi la petite iranienne de douze ans est condamnée au fouet pour avoir fait du vélo en T-shirt dans la rue ; c'est Cassandre qui incarne le lien causal entre le nazisme et la déportation vécue par Theresa (elle l'annonce, elle l'explique, elle la prévoit scène 3, elle la constate scène 16) ; c'est le personnage du Golem qui remet en perspective les dérives dont sont la proie les activistes sionistes évoquées dans les pièces "moyen-orientales" – la spirale infernale de l'engendrement mutuel de la défense et de l'agression ; c'est le personnage de Dieu fantasmé et intériorisé par von Braun dans *Woman in the Moon*, qui place le nazisme dans la perspective d'une culture générale de barbarie, fondée sur l'expression de la force brute : *Please God. Let me make a rocket... that flies to the moon. (As GOD.) Don't be silly. ... You are not a God. ... (As BOY.) I will do anything you want. (As GOD.) Anything I want? ... Always obey your elders* (p.75.). Dans *Saint Joan* le personnage principal, synthèse des exclus de l'histoire, est habité dans son corps –dans sa texture- par la Jeanne d'Arc historique. Or c'est ce corps symbolique -un peu européen, un peu américain, un peu noir, un peu juif- porteur d'une mémoire cellulaire de brimades, de tortures, de mutilations, de crémations, etc. qui inversa la valence idéologique xénophobe de l'enfant de Donrémy, pour finalement l'éloigner du statut de symbole frontiste.

On voit donc que le caractère composite de l'œuvre de Julia Pascal dépasse la simple expression d'un sentiment, d'un pathos. Celui-ci est toujours donné comme présent, mais il est aussi toujours mis en tension avec des procédés d'encadrement ayant pour fonction de le contenir et d'en orienter la lecture. Le découpage scénique, insistant sur ce qui va âtre représenté ; le déictique des titres de scènes, des " *songs* " ; l'association signifiante de personnages historiques et de contrepoints archétypaux, tout cela propose finalement au spectateur une appréciation moralement rationnelle et engagée de certaines clefs (historiquement traçables) de notre mode d'existence. En cela, les pièces de Julia Pascal sont également des actes, actes posés aujourd'hui pour que demain ne ressemble pas à hier.

Cette démarche d'encadrement (relayée, d'ailleurs, à un autre niveau, par le très grand nombre de personnages qui racontent les événements au lieu de les jouer ou en même temps qu'ils les jouent), qui rassemble ce qui s'est désuni sous la pression de l'arbitraire, de l'absurde, affirme la nécessité de la justice et en ouvre la possibilité à chaque représentation. Il n'est d'ailleurs pas dû au hasard que tant d'œuvres tournent autour de procès –la plupart du temps pour en déplorer le

manque lorsqu'ils font défaut et que le préjugé a pris leur place, mais parfois aussi pour souligner la justice qu'ils ont rendue, même boiteuse, même imparfaite, même temporaire. Julia Pascal prend d'ailleurs bien soin, à chaque évocation d'un procès, de faire passer l'argument de la scène à la salle, de remettre, pour ainsi dire, toutes les questions dont il est porteur entre les mains du spectateur. On pourrait évoquer la dernière image de *Dead Woman on Holiday*, où deux êtres réussissent à aller l'un vers l'autre malgré la Gardienne de Camp qui fume, fume, fume, comme ... ; on pourrait évoquer *Year Zero*, et la condamnation de la collaboratrice ayant vendu son mari à la milice, alors que le boucher, qui n'a vendu personne mais qui a profité du prix de la viande s'en tire les mains propres ... Mais ceci est une communication sur le courrant positif qui transcende la noirceur de cette œuvre ; choisissons donc, pour conclure, l'exemple le plus volontariste de l'œuvre : la fin du procès de Dieu lui-même, mis en scène dans *Far Above Rubies*, et la prise de pouvoir à laquelle nous engage Julia Pascal.

> EVE / GOD: I always said women shouldn't be allowed to get their hands on [the Bible]. Once they read about all these laws which I've made to keep them in the house and out of trouble, they get upset and start demanding equal rights. They get to demanding to have female rabbis, female mullahs, female priests. And once that starts, you know what happens. If they have female priests then the next step is female gods. And once you get female gods, what happens to me? That's it: out. Give a guy a chance.
> SARAH: It seems to me that you've practiced an unfair monopoly over religion for 3000 years. ...
> HAGAR: I think it's time we pronounced the sentence.
> EVE / GOD: There's something you've forgotten in this court.
> SARAH: What's that?
> EVE / GOD: In my court woman cannot be a witness. Neither can she be a judge.
> SARAH: But this is not your court any more. This is our court. And your trial is just beginning. Schmuck. (*Far Above Rubies*, p.64.)

Notes :

1- *The Holocaust Trilogy: Theresa, A Dead Woman on Holiday, The Dybbuk*, Oberon, Londres, 2000 ; *The Yiddish Queen Lear & Woman in the Moon*, Oberon, Londres, 2001; *Crossing Jerusalem, The Golem, Year Zero, Saint Joan*, Oberon, Londres, 2003.

2- *Autobiographie*
Je suis né à huit heures et demie du soir
le mercredi 18 juillet 1934
Il y avait un orage
Une heure avant ma naissance
ma mère lavait les escaliers de son immeuble
pour qu'ils soient propres quand la sage-femme
marcherait dessus
Dans le quartier où vivait ma mère
on considérait les représentants du corps médical
comme des agents de l'autorité
J'ai été bombardé pour la première fois à cinq ans
Le bombardement a continué jusqu'à ce que j'aie onze ans
Plus tard l'armée m'a enseigné neuf façons de tuer
Et à vingt j'ai écrit ma première pièce
Comme tous les gens en vie au milieu de ce siècle
ou nés depuis
Je suis un citoyen d'Auschwitz et un citoyen d'Hiroshima
Je suis aussi un citoyen du monde humain
qui est encore à construire

Paru dans la brochure 1999/2000 du Théâtre de la Collinen à Paris.
Texte français Michel Vittoz.

3- Brecht, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre. Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1979, p.28.

4- *Far Above Rubies*, 1984 .

5- *Theresa*, 1990, *A Dead Woman on Holiday*, 1991, *The Dybbuk*, 1991, *Year Zero*, 1994, *Woman in the Moon*, 2000, *The Golem*, 2001.

6- *Saint Joan*, 1997, *The Yiddish Queen Lear*, 1999, *Tariq and Sarah*, 2005.

7- *Londres Continental*, 2000, *Crossing Jerusalem*, 2003, *Broken English*, 2005.

8- C'est le cas pour Katyoun et Esther dans *Far Above Rubies*, évidemment, pour Sophia dans *A Dead Woman on Holiday*, pour Judith dans *The Dybbuk*, pour Jeanne dans *Saint Joan*, pour Paul dans *Londres Continental*, pour Dora dans *Woman in the Moon*, pour Yael et Gideon dans *Crossing Jerusalem*, pour Tariq, dans *Tariq and Sarah*, et j'en passe.

9- Voir à ce propos Primo Lévi, *Si c'est un homme*, et plus particulièrement l'appendice à l'édition scolaire de 1976 chez Giulio Einaudi, Turin.

10- *Far above Rubies, Theresa, Dead Woman on Holiday, The Dybbuk, Year Zero, Saint Joan, The Yiddish Queen Lear, Woman in the Moon, The Gole,m Crossing Jerusalem, Tariq and Sarah*

11- *Far above Rubies, Theresa, Dead Woman on Holiday, The Dybbuk, Year Zero, Woman in the Moon, The Golem.*