

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'espace². 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 Taylor³, 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'acteur⁴. 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'aliénation⁵. 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 beau⁶. 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 expérientiels⁷ 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 premiers⁸ 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 familial 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'égarément 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 voix¹¹ 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 Écritures, 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 survivante¹², 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'Est¹³ et le marquage sémiotique est clair : un violon, des pardessus¹⁴, 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/conteuse¹⁵, 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 discontinuée 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 pathologique17 ? 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 classiques18 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 personnelle19. 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 Harrower20. 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 pièce21. 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 créatures²³, 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, right 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'Urville* 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

vieillessement cérébral qui engloûtirait 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 déraile 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 communicate 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 vieillissement²⁷. 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 oxy-more, d'un homéoptote, d'une correction et d'un paremnémon.

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).