

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 où se manifeste le plus subtilement, mais le plus incontestablement la désarticulation, la désobjectivation 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 présentée 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 ruralité². 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 innervent *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oiß* et nombre de ses pièces ultérieures, à *Shetland Saga* de Sue Glover⁴. 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. Régy⁹ 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 baronales. 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 frustré 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 stylo¹¹. 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 essentiellement 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'imité. 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 inmanquablement 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 Keene¹², 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 agrègent 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 éliions 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'affrontement 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'éliision 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, aussi, 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'émasculatation, 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 victimes¹³. 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 certain¹⁴.

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

Young 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, idéal 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 antérieurement. 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.