

Far Away (Caryl Churchill, 2000) ou le chaos reconsidéré.

Nicole Vigouroux-Frey,
Université de Rennes 2.

La représentation de *Far Away*, dans la mise en scène de Stephen Daldry à l'Albery Theatre en janvier 2001, reprenant et prolongeant la série de représentations données au Royal Court Theatre dans les semaines précédentes, fut pour moi une aventure peu banale. Le Royal Court n'avait pu satisfaire l'immense succès de *Far Away* car toutes les places avaient été réservées avant même que ne débute le spectacle. Il fallut donc le prolonger de sept semaines supplémentaires car le public, généralement fidèle à l'auteur comme au Royal Court qui lui est associé, n'entendait pas être frustré de ce nouvel épisode d'une carrière dramatique suivie pas à pas. Fidélisé avant même que la pièce ne lui soit présentée, ce public d'âge moyen, comportant une présence féminine affirmée, généralement averti et jouissant d'une relative aisance sociale ne saurait être déçu. Pourtant il m'a semblé déceler une certaine perplexité, après des applaudissements certes nourris, à la fin d'une pièce longue seulement de quelques cinquante minutes; une certaine réticence aussi à se laisser drainer vers le trottoir ou la plus proche béance du métro. Le public traînait les pieds à l'instar des condamnés enchaînés qui défilent à la scène 5 du second tableau, comme s'il attendait une suite... Quelques instants collés à leurs fauteuils, les spectateurs ne prenaient qu'à regret la direction de la sortie, individuellement ou par petits groupes, retrouvant chemin faisant leur chapeau d'individu social : âge, fonction, cortège de petites misères ou de frustrations individuelles. Tous s'acheminaient sans enthousiasme, mais inexorablement vers la sortie, leur sortie. Chacun se mettait en scène et en jeu dans ce cortège résigné, comme dans une sorte d'épilogue virtuel à *Far Away*, anticipé par la dramaturge, en réponse au seul temps spectaculaire de la pièce, ce morne défilé des condamnés anonymes se rendant à leur exécution, distingués seulement par

l'excentricité tapageuse du couvre-chef qui leur a été assigné, message à de multiples entrées dont nous allons tenter de dégager quelques pistes.

Le titre de la pièce, *Far Away*, est ambigu. A partir du *hic et nunc* de la représentation (fin 2000 / début 2001), il invite le spectateur à se projeter, selon son penchant individuel, dans un passé ou au contraire dans un avenir aussi lointain qu'il lui plaira de l'imaginer. La division du temps sidéral est certes arbitraire; elle est le fait de nos cultures occidentales. Cependant elle revêt un caractère symbolique que l'Histoire a retenu. Écrite en novembre 2000, représentée au début de 2001, *Far Away* est une pièce inscrite dans le temps zéro du nouveau millénaire, temps propice aux bilans, temps du passage, du rituel, tel le théâtre qui conjugue harmonieusement le culturel et le ludique.

Citoyenne et dramaturge engagée, Caryl Churchill interroge le passé patrimonial pour comprendre, appréhender la complexité du temps présent, jouant d'un *hic et nunc* inlassablement questionné, reconsidéré selon les codes ancestraux. Le théâtre est l'un de ces codes, avec ses jeux de masques, avec la pratique du genre indifférencié, modelé par le seul travail de l'acteur. L'une des premières œuvres de Caryl Churchill, *Cloud Nine* (1979), joue de l'utilisation du genre indifférencié : des hommes y tiennent des rôles de femmes, et vice-versa. L'auteur fait ainsi référence aux théâtres grecs et élisabéthains qui prennent valeur de métaphore puisque l'acteur, alors impérativement décliné au masculin, devait endosser la défroque du personnage masculin ou du personnage féminin selon les nécessités de l'œuvre représentée. Au-delà de la citation théâtrale, au-delà de l'éternel théâtral réaffirmé, c'est aussi d'éternel humain qu'il s'agit pour Caryl Churchill :

I think originally I was not really interested in gender ideas at all. I probably made main characters men without thinking of it consciously at all, but just because main characters tended to be men. It was also perhaps easier to conceive of characters separate from myself by making them men. (1)

Depuis *Cloud Nine*, l'engagement churchillien s'est fait plus précis. Les considérations de genre y partagent le devant de la scène avec l'expression d'une conscience sociale et politique qui façonne aussi le théâtre de ses confrères. Avec *Far Away*, le mythe éternel du chaos est dévoyé, devient anecdotique, provincial, écrit au temps présent, comme pour mieux nous rappeler, chemin faisant, que la violence fait partie de notre univers comme elle faisait déjà partie de celui des poètes fondateurs. *Far Away* reprend le mythe de la terre gâte, terre devenue impropre à cette vie humaine qui est la nôtre, par la faute des habitants de la planète qui ont pillé, profané ses richesses. Cette violence faite à la terre est bien sûr métaphore d'autres violences, d'autres profanations qui mettent en péril l'existence humaine.

Far Away se donne à lire et à voir comme une sorte de parabole. Trois mouvements ou tableaux composent la fable. Le temps 1 est celui des ténèbres : une fillette, nouvellement arrivée à la ferme isolée qu'occupent son oncle et sa tante, ne parvient pas à trouver le sommeil. Profitant de la présence d'un arbre qui jouxte la fenêtre de sa chambre, elle fugue et découvre, dans l'enceinte de la ferme, une étrange activité silencieuse qui a pour cadre une grange où des hommes et des enfants sont, lui semble-t-il, molestés par son oncle. Dans la cour, un camion en contient d'autres encore; des gémissements et des pleurs étouffés parviennent à ses oreilles d'enfant. Joan est cette fillette. Elle regagne sa chambre par le moyen qui lui avait servi à la quitter et, grelottante de froid et d'horreur, descend à la cuisine où elle retrouve sa tante. Il est deux heures du matin. Elle interroge son aînée, d'abord indirectement, puis franchement sur cette activité insolite et nocturne, là, tout près. Harper, la tante, répond d'abord en adulte qui cherche à apaiser l'inconfort de l'enfant étranger à un environnement d'emprunt : il s'agit probablement d'oiseaux qui ont troublé son sommeil;

JOAN *I heard a noise.*

HARPER *An owl?*

JOAN *A shriek*

HARPER *An owl then . (2)*

Cependant le cheminement intérieur de la fillette a fait d'elle non plus une enfant effrayée mais un être pensant qui cherche à comprendre, qui

s'interroge sur l'environnement humain proposé à sa réflexion, qui attend de l'adulte un témoignage authentique. Confrontée à la logique implacable de sa nièce, de témoin auditif devenue témoin visuel, Harper doit admettre l'étrangeté de la situation et fournir une explication. Même s'il subsiste un décalage possible entre l'explication fournie et ce que le spectateur peut en déduire, Joan semble satisfaite :

JOAN *They had blood on their faces.*

HARPER *That's from before. That's because they
were attacked by the people your uncle's saving them from.*

JOAN *There was blood on the ground.*

HARPER *One of them was injured very badly
but your uncle bandaged him up.*

JOAN *He's helping them.*

HARPER *That's right. (3)*

Joan est d'autant plus satisfaite qu'elle vient de faire d'une pierre deux coups : l'explication fournie par Harper qui en échange exige le secret, fait d'elle une complice, donc une adulte responsable, forte d'un pouvoir individuel tout neuf sur d'autres individus :

HARPER *You must never talk about it or
you'll put your uncle's life in danger
and mine and even your own.*

You won't even say anything to your parents. (4)

Ce premier tableau fonctionne donc comme une sorte de rituel initiatique, un rituel du passage de l'innocence à l'âge de raison, à ses servitudes, à ses complicités. C'est près de sa tante, dans la cuisine éclairée, domaine du familier et du reconnaissable, que Joan trouve sens aux épreuves subies, à l'horreur toute proche, de l'autre côté du mur, dans les ténèbres. Joan parvient à dominer son angoisse, sa peur individuelle, pour entrer dans un cercle, une fratrie où elle va se charger de sa part de labeur, une fois le passage accompli :

JOAN *Can't I help?*

HARPER *You can help me clean up in the
morning. Will you do that?*

JOAN *Yes.*

HARPER *So you'd better get some sleep. (5)*

La scène unique qui compose le tableau 1 rappelle les épreuves du rituel Maya au cours duquel de jeunes garçons pubères sont placés dans une hutte dont les issues ont été condamnées. Plongés dans le noir et soumis à l'agression de bruits divers tous plus effrayants les uns que les autres, ils doivent surmonter leur angoisse pour satisfaire au rituel. Pour Caryl Churchill comme pour ces Mayas, les ténèbres sont métonymie de l'obscurantisme qu'il convient de dépasser en mobilisant les lumières de la Raison. Le titre de la pièce nous invite d'emblée à reconsidérer ce là-bas (*Far Away*) des *Dark Ages*. L'accumulation des modaux conforte cette invite, infléchissant l'amorce de certitudes vers l'éventualité d'autres choix possibles :

HARPER *It had to be done to save the others.* (6)

Guetteur du nouveau millénaire, Caryl Churchill reconsidère l'évolution socio-culturelle de l'Occident, la structuration qu'il a faite du chaos originel, la mise en place d'un monde moderne qui *n'en finit pas de réemployer les usages antiques et, quand il ne les comprend plus, d'en "chosifier" les éléments*, (7) constate Pierre Gentelle, géographe et archéologue, directeur de recherche au CNRS. Le paysage dans lequel s'inscrit l'habitat de Harper témoigne d'une telle "chosification" des éléments. C'est un lieu privilégié de cohabitation des espèces, une sorte de "pré-lieu" tel que la nature l'a constitué, devenu lieu du fait des visites répétées de citadins qui y viennent pour observer les oiseaux, réaffirmant de la sorte que *l'humain est, parmi les espèces animales, celui qui a la faculté d'échapper à l'emprise de l'environnement naturel*. (8) En créant l'oekoumène ou milieu qui n'existe que pour et par les hommes qui l'ont déterminé, l'humain a affirmé son hégémonie sur les autres espèces animales. Grisé par ce qui ressemble fort à une réussite il ne cesse d'avancer avec détermination, opérant toutefois des retours que l'on peut qualifier de touristiques à l'environnement naturel :

HARPER *People come here specially to
watch birds and we sometimes make
tea or coffee or sell bottles of water
because there's no café and people
don't expect that and they get thirsty.
You'll see in the morning what a*

beautiful place it is. (9)

Nous n'en doutons point. Mais de cette Arcadie que seul suggère le langage, il nous est seulement donné d'entendre les gémissements et les pleurs des enfants, de voir le sang des victimes que l'on sait être régulièrement renouvelées :

HARPER The lorry should have come yesterday.

It won't happen again while you're here. (10)

Ce que révèle le tableau 1 de *Far Away*, c'est le processus de transmission des perceptions et des valeurs collectives sur lesquelles reposent les sociétés occidentales et, en leur centre, la famille/fratrie. À l'interface des XXème et XXIème siècles bien des interrogations installent le doute quant à l'utilisation du patrimoine terrestre dicté par l'Occident :

Le système européen de domination de la nature, devenu progressivement mondial, a souvent permis de dire que les civilisations d'Occident ont un rapport de face-à-face avec elle. 'Sauvage', la nature serait menaçante, mais 'jardinée', donc 'humanisée', elle servirait inépuisablement de matière première pour l'enrichissement général. Cette conception cartésienne de la modernité, fondée sur la raison, a depuis révélé ses limites. (11)

Le point de départ de *Far Away* est bien, semble-t-il, cette conception cartésienne de la modernité, précisée par le tableau 2 qui nous transporte à quelques années de là (mais, dans l'évolution de l'espèce humaine, ce pourrait être à quelques siècles de distance) dans un atelier de production de chapeaux auquel Joan participe par son talent. Ces chapeaux sont destinés à singulariser les condamnés à mort dans le long cortège qui les conduit à leur exécution. La scène 5 du tableau 2 est une scène muette, une sorte de paysage animé : des anonymes vêtus de toile grise, enchaînés, s'acheminent vers un même destin de mort, distingués seulement les uns des autres par un couvre-chef prétentieux dont on les a affublés d'autorité :

2, 5 Next day. A procession of ragged, beaten, chained prisoners, each wearing a hat, on their way to execution. The finished hats are even more enormous and preposterous than in the previous scene. (12)

L'esthétique de cette scène brise le déroulement de *Far Away*. Ces couvre-chefs dont les plus fantasques ne seront pas immolés sur le bûcher avec les victimes, mais conservés dans des musées dédiés à la création artistique, sont autant de vestiges d'une société matérialiste et productiviste. Ils révèlent que toutes les constructions humaines contiennent dès le départ une part de symbolique dont l'ironie ici ne nous échappe pas. Si le français désigne le bouc émissaire, la victime sacrificielle comme celui ou celle qui "porte le chapeau", la langue anglaise consacre la démarche en stigmatisant le créateur, responsable d'un transfert de fantasme, par le proverbe bien connu : *as mad as a hatter*, le créateur étant de ce fait lui-même victime de son outil, le plomb, qui le rend fou. La langue familière désigne encore une personne dont la conduite est peu conforme aux usages par l'expression *a bad hat*. Par un langage qui privilégie l'objet, Caryl Churchill semble donc nous inviter à faire notre profit d'une situation de l'absurde dans une société qui exécute l'humain mais conserve pieusement l'objet dans ses musées, à considérer une société industrielle comme post-industrielle dont les choix semblent tournés vers la mort et figés dans l'horreur. Devenu vestige, le chapeau constitue un repère; il est la trace d'une activité considérable mais inutile, de l'exploitation des ouvriers dont les cadences de production sont accrues, sans un juste retour de leur peine :

TODD *We used to get two weeks before a parade and then they took it down to one and now they're talking about cutting a day. (13)*

Prisonniers d'un rythme de création forcené, des procès et des parades qui se déroulent alentour, Joan et Todd ressemblent assez à ces forçats de la production qui peuplent le XIX^{ème} siècle industriel. Condamnés à l'immobilité par le système, ils échapperont cependant au piège de l'immobilisme. Le ferment de révolte qu'avoue Todd se traduit de façon inattendue :

TODD *I'm the only person in this place who's*

*got any principles, don't tell me I
should do something, I spend my days
wondering what to do. (14)*

L'amour qu'il porte à Joan lui fait redécouvrir le geste altruiste, généreux, solidaire, l'éventualité du partage :

TODD *I love these beads. Use these beads.*

JOAN *No, you have them.*

TODD *No, you. (15)*

Tout comme l'innocence de Joan/fillette lui a permis l'écoute de la souffrance humaine (tableau 1), l'amour de l'homme pour la femme anticipe le sacrifice consenti, l'acte de partage que le robot humain post -moderne semble ne plus connaître. Serge Cordellier, agronome, directeur de la rédaction de l'annuaire *L'état du monde*, a pu constater que :

Le XXème siècle aura été celui des décolonisations, sinon celui de l'émancipation des peuples. (...) La disparition des Empires n'a cependant pas mis fin aux prétentions hégémoniques des puissances (grandes ou petites). De même les conflits n'ont pas disparu. (16)

Déplacés, les conflits n'en demeurent pas moins cruciaux. Paul Blanquart, philosophe et sociologue, auteur de *Une histoire de la ville*, Pour repenser la société, affirme que :

L'humanité est aujourd'hui parvenue à un moment crucial, à la fois pour elle-même et pour cette Terre dont elle est issue. Du Big Bang à l'intelligence, depuis quinze milliards d'années, il s'est toujours agi, en effet, de la même évolution, dans le sens d'une complexité croissante. (...)

On aurait pu imaginer que la mondialisation produise de l'homogène, du standard. En fait, c'est de l'éclatement qu'elle engendre. (17)

Le troisième et dernier tableau de *Far Away* se déroule quelques années plus tard, (mais il convient de prendre en compte ce sens particulier du raccourci spatio-temporel dont Caryl Churchill est coutumière) dans la maison d'Harper où le couple Joan/Todd se trouve réuni pour une brève rencontre, en plein jour cette fois. La violence mal contenue, mal gérée par les humains semble avoir contaminé toutes les espèces, même les éléments semblent en rébellion contre leur office coutumier. À l'Arcadie supposée du tableau 1, succède à présent le désordre environnant, le bouleversement écologique que les codes de la raison ne peuvent maîtriser et qui, par conséquent, s'apparente au désordre du chaos primordial cher au mythe chrétien.

Enracinées dans une évolution de centaines de milliers d'années de vie, nos sociétés ne mettent-elles pas aujourd'hui en jeu les conditions mêmes de la vie sur Terre? Interrogeait, en 1999, Jean-Paul Deléage, physicien et historien des Sciences, directeur de la revue *Écologie et Politique*. Certes le phénomène n'est pas neuf diront les plus optimistes. La planète Terre a, par le passé, connu cinq périodes de bouleversements écologiques qui ont, la science fiction et le dessin animé nous le rappellent à l'envi, engendré des processus d'extinction en masse. Il ne s'agirait alors que d'une crise de plus. Peut-être, mais cette fois la seule responsabilité des éléments n'est plus à incriminer. Cette fois, c'est l'humanité qui en est la cause et son immobilisme douillet d'autruche veut qu'on la bouscule un peu, qu'on lui demande une remise en question rapide, bref qu'on lui fasse quelque violence morale.

Le tableau 3 de *Far Away* nous dépeint un état de pré-chaos. Il réunit Harper, Todd et Joan dans cette maison que nous connaissons. Pour rejoindre Todd, son époux, Joan a dû surmonter bien des obstacles, braver bien des dangers, parcourir bien des pays. Symboliquement ils se retrouvent dans le décor familial du tableau 1, là où nous avons assisté à la transformation de Joan, à son passage de l'âge de l'innocence à celui de la responsabilité. Ce lieu est donc une géographie symbolique que le spectateur partage avec Joan. Tout autour, les manifestations d'un monde privé de sens et de grâce, comme 'cassé', en mutation, un espace de cauchemar, un monde virtuel et hostile, comme recomposé pour les besoins d'un jeu virtuel :

JOAN *Of course birds saw me, everyone saw me walking along but nobody knew why, I could have been on a mission, everyone's moving about and no one knows why, and in fact I killed two cats and a child under five so it wasn't that different from a mission, and I don't see why I can't have one day and then go back, I'll go on to the end after this. (19)*

La description de l'errance de Joan emprunte au récit mythologique, reconstitue un inventaire à la Prévert où perce l'humour cynique d'un Louis Ferdinand Céline :

JOAN *It was not so much the birds I was frightened of, it was the weather, the weather's here on the side of the Japanese. There were thunderstorms all through the mountains, I went through towns I hadn't been before. The rats are bleeding out of their mouths and ears, which is good, and so were the girls by the side of the road. It was tiring there because everything's been recruited, there were piles of bodies and if you stopped to find out there was one killed by coffee or one killed by pins, they were killed by heroin, petrol, chainsaws, hairspray, bleach, foxgloves, the smell of smoke was where we were burning the grass that wouldn't serve. (20)*

Peu après, la chute du tableau 3 qui est aussi celle de la pièce, semble proposer une piste :

JOAN *But I didn't know whose side the river was on, it might help me swim or it might drown me. In the middle the current was running much faster, the*

water was brown, I didn't know if that meant anything. I stood on the bank a long time. But I knew it was my only way of getting here so at last I put one foot in the river. It was very cold but so far that was all. When you've just stepped in you can't tell what's going to happen. The water laps round your ankles in any case. (21)

Par ces dernières paroles nous retrouvons trace du mythe dionysiaque, celui du dieu solaire sortant de l'eau pour venir féconder la terre, et donc du rituel théâtral qui lui est associé. *Far Away* peut alors s'entendre comme un témoignage moins désespéré qu'il n'y paraît de prime abord. Ce titre renvoie également au passé et à l'avenir qu'il relie à la façon d'un trait d'union, suggérant que ce qui s'est jadis produit peut encore se reproduire, non pas en l'état initial puisque le messager est à présent du genre féminin, mais par la dynamique d'un mythe en création dont la parole est le truchement. Ce mythe en gestation est porté par la couleur étrange d'une eau rougeâtre, une eau dont l'aspect inhabituel ne contredit pourtant pas sa fonction courante de porteuse de vie puisqu'elle abreuve sans dommage le bétail, une eau froide qui, à l'instar du temps retrouvé, coule avec le siècle vers des lointains dont l'espérance ne semble pas irrémédiablement bannie.

Le temps de la représentation est un temps mythique, le temps du chaos primordial reconsidéré, symbolisé par la dégénérescence de la planète Terre à son entrée dans le troisième millénaire de notre ère, une planète en état de crise, comme gouvernée par l'arbitraire d'un scientisme parodique, encombrée, étouffée des scories du progrès, où la violence s'affirme comme synonyme de survie. Face à cet univers surréaliste et grotesque, terre de l'inhospitalier, monde de l'impossible communication, soumis aux seules lois de la terreur et de la barbarie entre les espèces, le spectateur reste perplexe devant le non fonctionnement des éléments, devant le chaos d'une nature échappant aux lois de la raison cartésienne, mais où une vie nouvelle demeure, semble-t-il, à structurer. Dans un univers qui évoque les peintures de

Jérôme Bosch, l'Enfer a les attraites du monde ordinaire reconstruit par l'outil magique, démoniaque, de l'ordinateur au service d'une célébration parodique de la nature profanée.

Si le mythe est un récit exemplaire dont le rituel assure la pérennité, le théâtre est pour Caryl Churchill, hier avec *The Skriker*, aujourd'hui avec *Far Away*, l'expression des données historiques et sociales (qui) constituent les enveloppes essentielles des mythes.(22) Dans *Far Away*, le mythe sous-jacent est celui de la re-crédation évolutive dans le contexte inédit de la globalisation/mondialisation d'une planète où la barbarie fait loi, où les valeurs en jeu ne différencient guère l'espèce humaine des autres espèces :

TODD *I've shot cattle and children in Ethiopia. I've gassed mixed troops of Spanish, computer programmers and dogs. I've torn starlings apart with my bare hands, where my hands were full of blood and feathers I'd get a rush, I could go on all day doing that, it was better than sex. So don't suggest I'm not reliable.*

HARPER *I'm not saying you can't kill*

TODD *And I know it's not all about excitement. I've done boring jobs. I've worked in abattoirs stunning pigs and musicians and by the end of the day your back aches and all you can see when you shut your eyes is people hanging upside down by their feet. (23)*

Élevée au niveau de mythe, la barbarie bénéficie d'une antériorité séculaire, voire millénaire, comme pour lui donner force de loi :

HARPER *The Romans*

used to commit suicide with gold leaf, just slip it down their throat and it covered their windpipe... (24)

Érigée en loi universelle, la barbarie fait que toutes les créatures deviennent indifférenciées; hommes, animaux, insectes semblent confondus dans une même fable d'horreur :

HARPER *The cats have come in on the side of
the French*

TODD *I never liked cats, they smell, they
scratch, they only like you because you
feed them, they bite, I used to have a
cat that would suddenly just take some
bit of you in its mouth.*

HARPER *Did you know they've been killing
babies? /.../*

TODD *But we're not exactly on the other side
from the French. It's not as if they're
the Moroccans and the ants.*

HARPER *It's not as if they're the Canadians, the
Venezuelans and the mosquitoes. etc... (25)*

Pour suggérer cet univers du Mal, donc du Malin, que met en scène *Far Away*, Caryl Churchill procède par touches successives, par accumulation de mots courts, voire de monosyllabes, comme autant de traits grossiers, primaires, contribuant à faire émerger un ensemble mal dégrossi aux couleurs sombres et ternes, aux volumes massifs (essaims de papillons ou de guêpes, nuées d'étourneaux, cadavres amoncelés). Ici ou là, des touches plus claires ou plus vives, celles des chapeaux par exemple (tableau 2, 1), véritables œuvres d'art dans la parade des condamnés, attirent les regards à hauteur de la ligne d'horizon, comme pour suggérer que *far away* l'espoir perdure, dans ces lointains que parcourt Joan en quête de Todd, pour partager avec lui un jour, celui de la ré- (re)création. D'abord aphasique, lorsqu'elle découvre l'horreur du monde qui l'entoure, initiée par Harper, Joan trouve progressivement, au contact de Todd, le plaisir du mot et du questionnement, le plaisir de créer. La pièce s'achève sur le récit poétique des aventures terrifiantes et parodiques d'une Joan/Bat(wo)man qui échappe à sa fonction initiale pour aller proclamer par ses actes, au nom de l'amour et de Todd, que le chaos vaut d'être reconsidéré. Telle la bergère de l'Histoire, son homonyme, elle rassemble derrière son étendard le cortège des mots.

Caryl Churchill emprunte à la manière du scénariste de bande dessinée, toujours avare de transitions, la mise en exergue du héros, éternel passeur de relais. Elle ronge ainsi le mythe du chaos primordial et réaffirme son appartenance au genre théâtral qui privilégie la transgression des prohibitions. À la métaphore des ténèbres de l'obscurantisme qui masquent le massacre de l'homme par l'homme sous des prétextes fallacieux (on ne frappe que les traîtres), succède la mise en esclavage des survivants, forcés du productivisme, avant de pouvoir envisager, nécessité du chaos oblige, la reconstruction possible de la planète où l'humain continuerait de régner.

Ce fleuve aux eaux troublées, ultime obstacle entre Joan et les siens, ressemble assez à quelque confluent fantasmagorique du Styx et du Léthé, aux pouvoirs si particuliers. La longue pratique du genre indifférencié dans le théâtre de Caryl Churchill nous invite aussi à considérer dans la vision de Jeanne (Joan) comme une formulation au temps présent de la vision prophétique de Jean, dernier livre du Nouveau Testament, selon laquelle *le tiers des eaux tourna en absinthe et beaucoup d'hommes moururent d'avoir bu ces eaux devenues amères.* (*Apocalypse, VIII,11*). Pour l'ensemble des spectateurs de *Far Away*, la traversée du fleuve est cette ultime et redoutable épreuve que la vaillante héroïne a surmontée puisqu'elle leur en fait le récit. Le parcours initiatique est désormais achevé et avec lui le rituel de la re-présentation d'une fête dionysiaque. René Girard remarque que si Dionysos apparaît comme la divinité de la vigne et du vin, c'est sans doute par un adoucissement du sens originel qui faisait de lui le dieu d'une ivresse plus redoutable, la fureur homicide. (28) Cette hypothèse le conduit à s'interroger sur la prépondérance des femmes dans le culte du dieu grec. Dans *Far Away*, pièce à trois personnages, nous avons deux personnages féminins et un personnage masculin. Par deux fois la survie de Joan dépend, de manière métaphorique, de la protection que lui accorde sa tante, comme pour nous rappeler la fonction primordiale de la femme dont l'exogamie est un aspect indispensable à la continuité de la fratrie, du clan. Roger Caillois a en effet montré que *la vie d'un homme ne se constitue pas dans son fils, mais dans les enfants de la sœur qu'il a expatriée dans le groupe complémentaire.* (29)

Métaphore de la genèse du conte sacré, transformé par le théâtre, *Far Away* est bien cette célébration festive issue du sacré, qui replonge le spectateur dans les eaux toujours vives de l'imaginaire collectif et bannit toute notion d'épuisement stérile. L'imaginaire collectif qu'emprunte Caryl Churchill nous est transmis par l'écriture des médias électroniques, conjuguant récit, dessin et animation, affinant par touches successives les contours d'un puzzle progressivement figuratif, comme pour suggérer l'aventure ludique de la vie dans son rapport au genre théâtral, mémoire de l'éternel humain où Histoire et Mythe se rejoignent enfin.

Caryl Churchill cisèle le mot en artiste du verbe qu'elle fait rebondir de situation en situation, mais aussi de citation en citation de la culture patrimoniale de l'humanité, avec cette maîtrise du prestidigitateur qui jongle avec le rationnel et l'artifice. Dernière production du millénaire, *Far Away* ouvre les chemins d'un rituel théâtral exigeant qui tente de retrouver, par l'Histoire et le Mythe, les chemins d'un imaginaire collectif désormais trop éclaté. Guetteur du siècle qui s'annonce et par delà du millénaire nouveau, elle traduit l'angoisse de la majorité d'entre les hommes, face à une planète violentée par un excès de raison devenu déraisonnable. Les accents poétiques de Joan qui n'a pour tout glaive que le verbe, portent le message de l'Apocalypse de Saint Jean, placé sous le chiffre sept. Or, si l'on en croit les savants, nous sommes parvenus au sixième bouleversement écologique de notre planète, *la sixième grande crise d'extinction de la vie. (...) Cette fois, l'humanité en est seule responsable.* On pourrait même préciser que l'Occident y a joué un rôle principal. Au nom de l'amour humain qui l'attache à sa tante et à Todd, son époux, Joan espère un dernier sursaut avant que ne résonne la septième trompette de l'Apocalypse.

La dramaturge emprunte à dessein aux mythologies les plus éprouvées, aux formes les plus diverses du livre, de la Bible à la bande dessinée, faisant de Joan un dérisoire archange au glaive virtuel, car *quand les mille ans seront achevés, Satan sera relâché de sa prison*, annonce le texte fondateur. Dans le panorama d'une apocalypse programmée, au sens que l'informatique prête à ce terme, *Far Away* fait office d'intermède

du livre mystérieux, doux à la bouche, amer aux entrailles. Le spectacle est réussi puisqu'il laisse au spectateur un goût de miel, sanctionné par les applaudissements; l'amertume suit aussitôt, comme le veut la parabole qui lui sert de support. En route vers le chaos, c'est au spectateur de redresser la barre à l'échelle qui est la sienne. Depuis le moment où il quitte son fauteuil pour retrouver son confort domestique, il y a le temps nécessaire à un quatrième tableau virtuel, un temps où le spectateur a le devoir de se mettre en scène et en jeu pour reconsidérer le règne de mille ans qui s'annonce selon l'éternel du théâtre : *castigat ridendo mores*.

Notes

- 1 Caryl Churchill, *New Theatre Quarterly*, IV, 13 février 1988.
- 2 Caryl Churchill, *Far Away*, NHS/Royal Court Theatre, London, 2000, p.6.
- 3 Ibidem, p.12.
- 4 Ibid., p.12.
- 5 Ibid., p.15.
- 6 Ibid., p.14.
- 7 Pierre Gentelle, "Traces, Vestiges, Mémoire" dans *La Terre vue du ciel, un portrait de la planète en l'an 2000*, par Yann Arthus-Bertrand, Éditions La Martinière, Paris, 1999, p.136.
- 8 Pierre Gentelle, "Du paléolithique à la mondialisation", Ibidem, p.52.
- 9 Caryl Churchill, *Far Away*, op.cit., p.6.
- 10 Ibidem, p.13.
- 11 Pierre Gentelle, "Nature et sentiment", dans *Un portrait de la planète en l'an 2000*, op.cit., p.96.
- 12 Caryl Churchill, *Far Away*, op.cit., p.24.
- 13 Ibidem, p.17.
- 14 Ibid., p.21.
- 15 Ibid., p.27.
- 16 Serge Cordellier, "L'état du monde en l'an 2000", dans *Un portrait de la planète en l'an 2000*, op.cit., p.13.
- 17 Paul Blanquart, "Avenir de la ville, avenir de la vie", Ibidem, p.209 et p.216.

- 18 Jean-Paul Deléage, "Les blessures de l'environnement", Ibid., p.256.
19 Caryl Churchill, *Far Away*, op.cit., p.37.
20 Ibidem, p. 38.
21 Ibid., p.38.
22 Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1938, p.21.
23 Caryl Churchill, *Far Away*, op.cit., p. 34&35.
24 Ibidem, p.38.
25 Ibid., p.29&30.
26 Ibid.,p.38.
27 Ibid., p.38.
28 René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette littérature, 1972, p.199.
29 Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p.103.
30 Jean-Paul Deléage, op.cit., p.252.