AVANT-PROPOS

Mémoire et théâtre sont-ils incompatibles ? Si le théâtre est avant tout le réel du présent, peut-il faire de la mémoire, cet irréel du passé, sa substance intime, et comment théâtraliser ce qui est une manière de récit univoque ? Cinq études se conjuguent ici pour montrer le fructueux paradoxe des rapports parfois étroits entre le théâtre et la mémoire.

Qu'elle y soit aliénante, cathartique ou libératrice, le rôle de la mémoire est si grand dans les trois pièces de dramaturges contemporains qu'étudie Monique Prunet qu'elle en est le sujet central, presque le personnage principal. Bénéfique et civilisatrice, telle apparaît la mémoire chez Arthur Miller, lequel montre aussi, selon l'argumentation de Colette Gerbaud, que derrière la mémoire individuelle ressurgit inévitablement une mémoire ancestrale, mythique et intemporelle. C'est celle-ci, la mémoire de l'espèce, voix de la conscience collective, que Jacky Martin identifie et met en valeur dans les "duologues" (et non dialogues) du *Godot* de Beckett, bien plutôt que la non communication de l'Absurde. Présence grandissante d'une mémoire constructrice ou destructrice, objectivée dans divers "media" par une audace innovatrice, voilà ce que sont de plus en plus les pièces en langue anglaise de Beckett, dans lesquelles, comme le souligne Françoise Vreck, le personnage finit par disparaître et n'être que pur souvenir, et où création n'est plus que mémoire. Ces deux études se rejoignent d'ailleurs pour dire à quel point le théâtre retrouve chez Beckett sa vraie nature de rite initiatique. Et c'est enfin, avec Nicole Vigouroux-Frey, lorsque le cinéma devient sujet de théâtre, un théâtre qui se veut mémoire d'une autre mémoire, collective elle aussi, celle d'Hollywood, culturelle et mythique, laquelle est de surcroît mémoire concrète et matérielle, celle de la pellicule.

La mémoire au théâtre témoigne donc bien, on le voit, de la richesse multiple de l'art dramatique dans ses diverses manifestations.

Georges BAS
(Université Paris IV)

HOLLYWOOD AUX MEMOIRES DU THEATRE
(Christopher Hampton, *Tales From Hollywood*
Christopher Durang, *A History of the American Film*)

Nous avons choisi ces deux œuvres dramatiques contemporaines pour mettre en évidence l'importance de la mémoire hollywoodienne dans notre environnement culturel.

Toutes deux ont un protagoniste commun : Hollywood, objet lumineux, monde des stars et du show biz, monde un peu clinquant où les chevelures dorées savent aussi entasser méticuleusement l'or dans les coffres des banques.

Toutes deux ont également pour thème principal la quête d'un moment d'identité nationale, moment tantôt inscrit dans la continuité d'un récit pseudo-historique, tantôt inscrit dans la chronologie de quelques années douloureuses, moment à jamais gravé dans la mémoire d'un peuple, dans la mémoire mosaïque d'une foule d'individus.

Cette mémoire qui retient le temps, le gèle, puis le débite à la demande, c'est celle de "the reel truth as Time Goes by", comme l'a définie, non sans ironie, le critique de *Time Magazine* à propos de la pièce de Ch. Durang, *A History of the American Film*. La vérité certes, mais à vrai dire celle de la bobine, vérité à jamais figée dans le temps d'un récit artificiel ; une vérité semblable à celle que peut nous restituer par bribes, sur de semblables bobines, l'ordinateur miraculeux qui libère la vérité des contraintes de l'espace et du temps, qui fournit à la demande la trace d'une mémoire collective devenue intemporelle.

Voici deux auteurs dramatiques qui se proposent de ramener un peu de cette vérité-là à l'échelle humaine, de la mettre sur le théâtre, façon Pirandello.

Du récit au rewriting

Chacun des deux dramaturges nous propose une pièce en deux actes, construite avec la plus minutieuse symétrie. Chacune de ces deux pièces est un récit à l'intérieur d'une fiction aux multiples facettes. Mais, si *Tales from Hollywood* est un récit de type traditionnel, - Ch. Hampton n'est nullement subversif en matière d'écriture - essentiellement oral et accessoirement visuel, si *A History of the American Film* est un récit plus visuel, plus gestuel qu'oral, il n'en demeure pas moins vrai qu'il s'agit dans l'un et l'autre cas d'un texte de théâtre, d'un message écrit ayant pour but de transmettre une séquence d'événements fictifs ou réels à un certain nombre de personnages effectuant sur le théâtre un certain nombre d'actions. C'est par la présence physique de l'acteur sur scène que le récit répond nécessairement à la loi d'unidirectionnalité du temps. Même si, pour des raisons de représentation, le récit que nous

fait Hampton remonte arbitrairement le cours de l'histoire, les événements qu'il décrit ne peuvent remonter dans le temps évolutif. Hampton se place dans l'hypothèse d'événements qui se seraient produits si son personnage central n'était pas mort accidentellement avant de les vivre. Romancier-dramaturge austro-hongrois, Odon Horwath a réellement existé ; mais il n'a pas pu vivre les aventures hollywoodiennes que Ch. Hampton lui prête. En chemin pour Hollywood la mort l'a foudroyé, ô ironie, par le truchement d'une branche de marronnier, elle-même foudroyée par un violent orage sur ... les Champs Elysées, à Paris. L'histoire commence par une fiction lorsque Hampton nous précise que ce ne fut pas Horvath la victime, mais un autre voyageur qui s'abritait comme lui sous le même arbre. Il y a, dans cette première combinaison d'actomes, une structure combinatoire qui est l'une des recettes les plus constantes de la littérature à bon marché, également largement exploitée par la comédie hollywoodienne telle qu'elle est décrite par Schulberg dans son roman *What Makes Sammy Run,* roman qui fait l'historique des procédés du cinéma américain vers 1930.
Qu'il s'agisse de notre narrateur, Horvath, ou de ces exilés allemands qui gravitent comme lui dans cette demi-lumière, dans ce halo à peine doré autour du cône magique qui enchâsse les vraies stars, tous sans exception sont hantés par cette question palimpseste : que doit-on écrire quand on est scénariste ? qu'elle est la recette du synopsis à succès ? qu'est-ce qu'un scénario ? De Thomas Mann à Bertold Brecht en passant par Odon Horvath et Heinrich Mann c'est la même angoisse lancinante, la même peur de "couler" ; Horvath, le narrateur, coulera symboliquement dans la piscine du producteur hollywoodien qui l'emploie : la piscine c'est l'univers liquide et clos, matrice de la nouvelle trajectoire de Horvath. La fiction s'achève lorsqu'il sait reconnaître en ce jeune chauffeur ganté de noir, vêtu de noir, portant des lunettes noires, le jeune aryen blond de la première scène, mort à sa place, écrasé par le marronnier. Nous voici revenus au degré zéro de la fiction, au point de départ. La "reel truth" est dévidée ; la boucle est bouclée.

La structure du récit que nous propose Hampton est une structure linéaire des événements, articulée autour du narrateur - Horvath - ce qui permet à l'auteur des séquences d'événements fictifs : jeune écrivain de talent Horvath "serait" devenu scénariste à Hollywood, presque naturellement, comme le sont devenus Mann, Brecht et quelques autres. Hampton nous entraîne dans cet univers privilégié ; patiemment, minutieusement, il invente des situations possibles à partir de faits rigoureusement authentiques. Les séquences, c'est-à-dire les scènes, s'organisent afin de se commenter les unes les autres. Le narrateur tisse la trame du récit et exerce une sorte de contrepoint : il ne juxtapose pas les tranches de vie, il les commente méthodiquement en les opposant les unes aux autres. Nous participons à une expérience vicariale, à un discours à partir duquel actes et événements s'enchaînent temporellement et causalement.

Par opposition à *Tales From Hollywood,* la pièce de Durang surprend et déroute.
Le titre - *A History of the American Film* - nous permet de savoir qu'il s'agit d'une œuvre de théâtre dont le système référentiel est par définition complexe et qui fait ostentation de ses trois dimensions : histoire, cinéma, théâtre. Dans la mesure où il s'agit de faire reconnaître dans un théâtre hétérogène, le

théâtre américain contemporain, un sujet à la fois isolationniste et universel, une sorte de monument commémoratif célébrant une maladie endémique de l'Ouest américain, le signe prend une valeur très particulière. Au-delà de l'histoire évolutive du film hollywoodien, la démarche du dramaturge est intéressante ; il s'agit de conditionner et d'empaqueter des *textes* déjà écrits, en vue de les adapter à un certain public auquel ils n'étaient pas destinés au départ. C'est le principe même du "rewriting" que Durang nous expose ici. Certes le "rewriting" existe depuis que la littérature existe ; mais il n'a vraiment pris d'importance que parallèlement au clivage qui s'est établi progressivement et récemment entre la "société intellectuelle" et la "société de masse". C'est un phénomène des années soixante.
La fonction du rewriter - Christopher Durang - est donc de rendre l'histoire du cinéma américain plus attrayante afin de la diffuser dans une masse de public faiblement motivée, d'attirer le spectateur par des facteurs surajoutés tels que l'intérêt humain, les images, l'extravagance, voire l'incongru et le loufoque. Cela le conduit à substituer à la structure logique une structure chronologique aboutissant à un résultat final : la certitude du connu. Chemin faisant, Christopher Durang sacrifie à ce que les typographes appellent le "peignage" ; il enlève un certain pourcentage de signes afin de ne garder que l'indispensable à la reconnaissance ; il établit des courts-circuits logiques dans la pensée ; par exemple : il nous présente deux jeunes spectateurs de cinéma - Eric et David - qui reproduisent sur scène ce qu'ils viennent de regarder sur l'écran (scène 5) : un jeune "dur" (James Cagney) écrase un pamplemousse sur le visage de Mae Clarke, sa partenaire, dans *The Public Enemy* (1931, film de William Wellman).
Ici, dans la scène entre David et Eric, Eric écrase un cornet de pop corn sur le visage, non plus d'une femme, mais sur celui d'un jeune homme, David, que nous allons bientôt retrouver (scène 8 de l'acte II), toujours spectateur, en butte aux avances de Michael, prototype de l'américain moyen, respectueux des lois puisque "flic" de son état, image positive de Jimmy (celui du pamplemousse) dont il est le frère.

Durang crève l'écran ; mais à rebours ; les personnages descendent parmi les spectateurs afin d'accroître l'implication de ces derniers dans le déroulement du récit.
Toujours fidèle aux techniques du "rewriting" Durang ne néglige pas le sensationnalisme qui consiste à prélever l'événement extraordinaire, unique, afin d'y accrocher son texte, comme à une locomotive. Ainsi les signes qui nous donnent accès au code Citizen Kane/William Randolph Hearst sont multiples ; il y a d'abord le choix du prénom de la compagne - Bette - qui, au fil de la pellicule, nous renvoie à Bette Davies et par delà à Marion Davies, authentique compagne de Hearst. Il y a encore l'épisode de l'opéra en relation directe avec la biographie du magnat de la presse qui - à coups de dollars - voulait faire de Marion Davies une "prima dona".

En bref, le rôle de Durang-rewriter est ici celui d'un intermédiaire ; il est une sorte de "go-between" entre le micromilieu hollywoodien - réservoir de faits, d'idées plus ou moins directement assimilables, plus ou moins directement intelligibles - et une société d'élite (celle du théâtre) transformée, le temps du spectacle, en une société de masse soumise à l'arrosage systématique du cinéma hollywoodien. Durang conditionne ainsi la matière

intellectuelle qu'il va manipuler ; il est, pour ainsi dire et pour filer davantage la métaphore cinématographique ce "Third Man", ce médiateur entre le couple émetteur/récepteur, médiateur indispensable lorsque les répertoires ne coïncident plus tout à fait. Le rôle de Durang dramaturge devient alors un rôle entièrement social. Il semble chargé d'une créativité particulière, celle d'agencer des mécanismes intellectuels qui serviront à gérer la mémoire collective après avoir enrichi la mémoire de l'individu.

Raconter l'histoire de cette longue pièce citation que nous propose Ch. Durang serait une proposition dérisoire. Paradoxalement c'est l'organisation de l'ensemble, le déroulement du paysage cinématographique, la désorganisation de l'intrigue, le montage brisé du récit qui sont significatifs. Trois mémoires virtuelles, trois variations concomitantes coexistent sur la scène du théâtre :

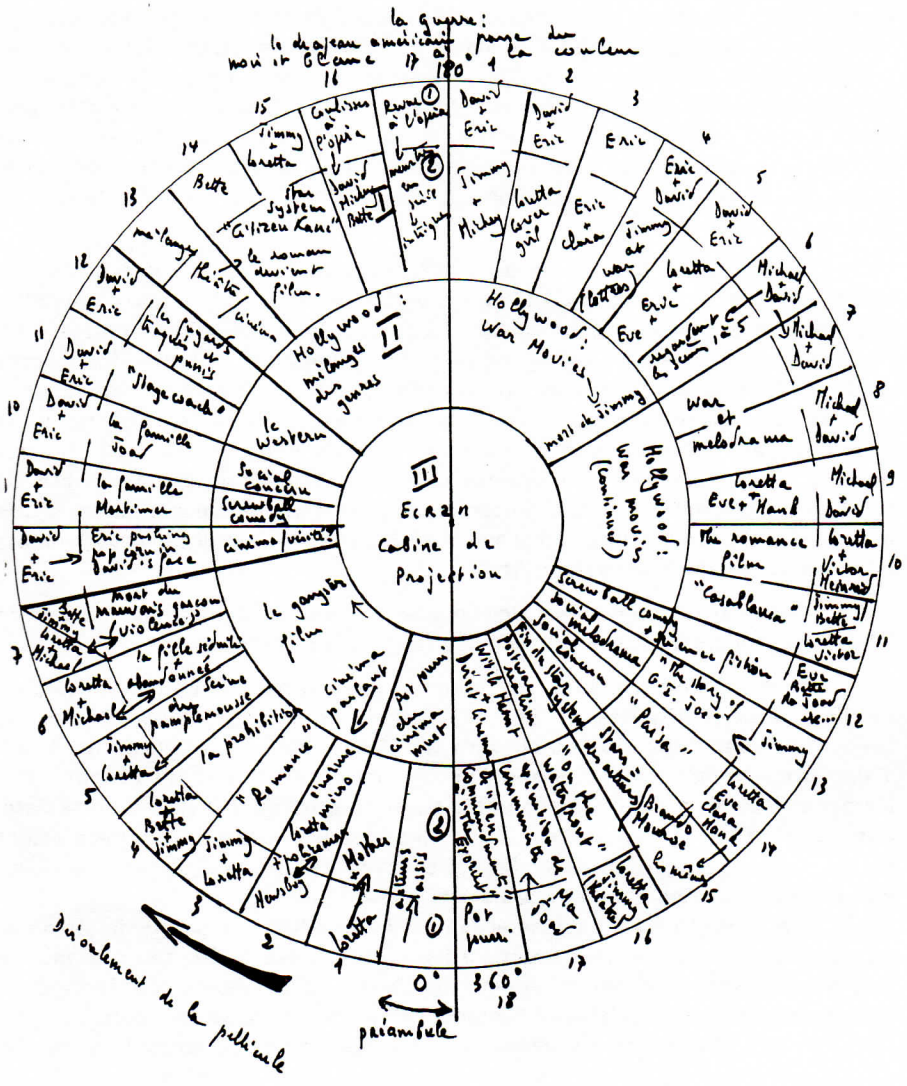
- le théâtre/cinéma
- le cinéma/pellicule
- le cinéma/mémoire, ce dernier n'étant pas véritablement représenté mais seulement matérialisé par l'écran-toile de fond que sont censés regarder les divers personnages médiateurs. Pour passer d'une mémoire à l'autre le dramaturge superpose deux techniques différentes : il isole un personnage dans un cône de lumière, guide l'œil du spectateur devenu caméra, réveille ses souvenirs individuels ou collectifs par une gestuelle, une musique, un texte. Il évoque, il suggère un genre précis : comédie musicale, Western, film de gangster, cinéma-vérité, etc ...

L'Héritage de la mémoire collective est si lourd que Durang n'autorise jamais la représentation authentique (se reporter au graphique des cercles concentriques de la représentation, cercle n° 3). Le cercle de l'écran-mémoire reste vide, comme le symbole d'une structure de frustration ; cette somme des mémoires - mémoire virtuelle, mémoire mirage - à laquelle tous aspirent, est rendue définitivement inaccessible par l'explosion symbolique de la cabine de projection qui vomit de la pellicule tandis que l'administrateur du théâtre ne parvient déjà plus à faire descendre des cintres le mot FIN. Sommes-nous encore au théâtre ? Ironiquement projetés dans l'immédiat, les personnages du Mythe empruntent au passage des noms de vedettes, Marilyn Monroe, Marlon Brando (Acte II, sc. 15) ; le danger est alors le surcodage, au fur et à mesure que l'on s'approche du cercle de la représentation interdite - le cercle 3 -, par acteurs interposés. Car bien sûr, la référence à Monroe ou à Brando n'est pas innocente. Tous deux étaient d'authentiques comédiens de l'Actor's Studio, d'excellents acteurs au même titre qu'ils étaient des "stars" du cinéma.

Parce que l'héritage des images mises en mémoire est relativement récent, la représentation du Mythe apparait doublement martelée ; par la mémoire collective culturelle d'une part, par l'imaginaire individuel affranchi de la tradition historique d'autre part. A la limite on peut presque dire que le surcodage devient objet de la représentation, objet de la mémoire. De la scène 12 de l'Acte II à la scène 17, le surcodage se fait plus prégnant : il confère à l'explosion finale de la cabine de projection une valeur d'exorcisme.

Cependant nous sommes au théâtre où chaque signe est porteur d'une mémoire qui le relie à un code esthétique binaire, à savoir verbal et gestuel.

Structure de *A History of the American Film*



Légende :

I - Cercle de la représentation "théâtrale"
1) théâtre - 2) théâtre / cinéma
II - Cercle de la représentation cinématographique
III - Cercle de la représentation interdite.

Si le théâtre peut être plus verbal que gestuel, le cinéma est nécessairement plus gestuel que verbal, offrant des montages variés de rythmes possibles. Durang transpose le procédé cinématographique au théâtre ; du cinéma il conserve par exemple l'accélération des actions qu'il précise au théâtre par l'accélération du débit verbal (Acte II, sc. 18) ; celle-ci s'inscrit alors en contrepoint des coups de couteaux, des rafales de mitraillettes qui concrétisent pour le spectateur frustré la parodie brutale de la destruction du mythe. La surenchère médiatique aboutit à l'explosion de la cabine de projection, à la mutilation du mot FIN, engloutis dans un tremblement de terre ironiquement saturé de références hollywoodiennes ramassées dans une sorte de personnage-mémoire-du-monde, rappel des trois mémoires virtuelles montrées sur le théâtre : ce personnage c'est celui de la Trinité : God/The Blessed Mother/Jesus.

La frustration immédiate du spectateur, c'est aussi son impuissance à retrouver des images séquentielles puisque Durang nie à notre mémoire individuelle le pouvoir d'organiser, de faire passer les personnages d'un cercle concentrique à un autre, même si notre mémoire individuelle accepte ce défit. Pour lui, seuls les spectateurs actants, ceux qui sont sur scène, ceux qui, par conséquent, n'ont plus toute leur raison d'*être,* soit parce qu'ils appartiennent déjà au Mythe, soit parce qu'ils sont en train de devenir mythe, seuls donc ces spectateurs actants ont le droit, la possibilité de franchir sans contrainte la frontière magique d'un cercle à l'autre, d'une illusion (le théâtre) à une autre illusion (le cinéma), amalgamant d'ailleurs dérision et dévalorisation du mythe.

C'est par un procédé analogue que Ch. Hampton nous fait passer de l'illusion de la vie à l'illusion du théâtre (*Tales from Hollywood*).

Ici encore le surcodage est évident ; mais il nous est sans doute plus familier, donc moins pesant. Le théâtre qu'il nous propose est un dosage précautionneux d'histoire, de chronologie (1938-1950) et de rewriting. Avant *Tales from Hollywood* il a signé *Savages* (sur les indiens du Brésil) ; Ch. Hampton est un récidiviste. Tous les personnages qu'il façonne ont existé, dans un contexte qui est le leur ; toutes les phrases - citations qui permettent de les reconnaître garantissent leur authenticité. Hampton est un chercheur patient ; il le précise d'ailleurs dans son introduction.
Oui, Odon Horvath a sans doute été l'un des romanciers les plus doués de sa génération, prématurément enlevé à l'admiration des foules par une malencontreuse branche de marronnier sur les Champs Elysées, un soir d'orage.
Oui, Harpo Marx a bien joué au tennis à Hollywood avec Schoenberg.
Oui, Thomas Mann a bien partagé ses mondanités avec Johnny Weismuller, alias Tarzan.
Oui, Greta Garbo la divine muette retrouvait régulièrement la parole pour revendiquer sa solitude, "ve vant to be alone", ce qui a très bien pu déclencher méprise et concupiscence lubrique chez Harpo Marx (Acte I, sc. 1).
Oui enfin, Brecht et les Deux frères Mann ont travaillé comme scénaristes à la Warner Bros.

Que nous importeraient tous ces détails de la petite histoire hollywoodienne s'il n'y avait au-delà, le soin méticuleux que Hampton met à nous garantir son théâtre comme mémoire authentique d'une réalité du détail. Son

travail de rewriter l'amène à nous préciser le départ de Thomas Mann pour la Suisse, la fuite de B. Brecht abusivement taxé de communisme militant en 1947.

Que nous importeraient toutes ces arguties si elles ne focalisaient notre attention sur l'élément central qu'elles tentent de masquer avec une singulière maladresse, de la même manière que le mutisme forcené de Harpo Marx masque l'excès généreux du verbe, façon Chico Marx (Acte I, sc. 1).

Chaque citation, chaque personnage fait référence au théâtre en tant que mode d'expression, en tant que mémoire culturelle, mémoire qui assure la continuité de l'être à travers la continuité des opérations mécaniques.
Hollywood est ici la matérialisation du passé ; un passé vieux de vingt ans pour Heinrich Mann qui a épousé "son personnage" vingt ans plus tard. Si Hollywood célèbre *L'Ange Bleu* (1929) de Josef Von Sternberg, Hollywood ne veut pas savoir que le film a été tiré du roman de H. Mann, *Professor Unrath,* ce qui fait dire à Mann vieillissant, non sans humour :

> "Tout ce qui, dans ce pays, me reste de réputation repose sur les jambes de Marlène Dietrich" (1).

Les hommes de la pièce - c'est une pièce d'hommes ; les femmes sont à la cuisine, au ménage - seraient-ils prisonniers de leur mémoire individuelle, répétitive comme le programme de l'ordinateur ?
Toutes les facettes de la mémoire humaine vont briller tour à tour afin de mettre en relief la mémoire matérielle de la pellicule hollywoodienne par opposition à la mémoire culturelle du théâtre. Notre guide en ce domaine est le personnage de Charles Money ; producteur et scénariste il sous-traite le talent de Brecht, de Mann, de Horvath. Ils écrivent le scénario et il le signe. Money ne connait qu'une mémoire, celle des chiffres, le rapport coût de production/nombre de spectateurs. Brecht ou Marlowe lui sont également indifférents ; seul le personnage d'Edouard II l'intéresse, mais seulement dans la mesure où le scénariste acceptera de lui prêter quelques traits de Robin des Bois (Acte I, sc. 1).
La référence à Marlowe n'est toutefois pas un surcodage inutile puisqu'il nous amène à considérer le cinéma en tant que mémoire sociale universelle, c'est-à-dire en tant que

> "expression nouvelle aux possibilités illimitées. La première peut-être depuis le théâtre élisabéthain, à faire appel à toutes gens de tous âges, de toutes classes, et de plus transportable en mille lieux à la fois" (2).

De quelle mémoire s'agit-il ?

Semblables propos nous conduisent directement à Brecht, à *L'Opéra de Quat'Sous* (Acte I, sc. 7), à la théorie brechtienne de la distanciation que le personnage Brecht nous résume ainsi :

> "le spectateur ne doit pas oublier un instant qu'il est dans un théâtre" (3).

Il s'agit de l'appel à une mémoire qui rend possible la communication à travers le temps, qui représente la faculté de l'être individuel à garder trace d'opérations ou de messages antérieurs pour les utiliser le mmoment venu.

Cependant, chez Durang comme chez Hampton la matérialisation du passé ne fonctionne pas selon un mécanisme remontant la chronologie de l'histoire. Il n'est rigoureusement pas question, ni dans un cas ni dans l'autre, de nous offrir une visite guidée de l'étalage pourtant bien appétissant du cinéma hollywoodien et encore moins du théâtre contemporain. Durang, Hampton sont les seuls maîtres du jeu, contraignant le spectateur à une ultime frustration : il ne peut même pas s'approprier les images que le récit fait surgir dans sa mémoire.
Prenons pour exemple *A History of the American Film.* Dans le catalogue des lieux communs de la pellicule que nous propose Durang, sa cinématographie retrouve, retrace un aspect culturel du "melting pot" américain, peu à peu élargi à l'ensemble de la planète. Il se livre à une permutation de textes qui a sur le spectateur/récepteur un effet doublement provocateur et castrateur. Dans le "musée imaginaire" que Durang nous fait visiter, les formes, les combinaisons de l'intertextualité peuvent varier presque à l'infini.

Il

– intègre des personnages/actants au groupe des spectateurs/acteurs : Rhett Butler, la famillel Joad, Rick.

– intègre au texte des citations manipulées (II, 11) par exemple lorsque Jimmy/Rick a pour dernière réplique une phrase directement inspirée de *Casablanca*

"We'll always have Shanty Town".

– sélectionne, module les genres et les personnages appartenant à l'histoire du cinéma : le gangster-film, le musical, la screwball comedy, tandis que le Mickey/Newsboy court de tous côtés maniant le "clapperboard" (le clap), objet symbole de la mémoire du cinéma.

– adapte des romans déjà adaptés : *Gone With The Wind, The Grapes of Wrath.*

– sélectionne des titres à effets ironiques : *The Clamdiggers* (pour une comédie musicale à la gloire des végétariens), *The Wrath Of God* (télescopage évocateur de titres existants).

– fait référence à de multiples acteurs ou réalisateurs (I, 13) (II, 16 et 18), comparant des personnages de la fiction théâtrale à des personnages réels du monde cinématographique, proposant une intertextualité visuelle qui, au-delà de l'image nous renvoie à des situations historiques ou au documentaire, comme pour mieux souligner la filiation théâtre/cinéma.

Christopher Hampton procède de façon analogue, comme s'il cherchait également, à partir de la filiation théâtre/cinéma, à mettre en évidence la nécessité d'une mémoire digitale, instantanée, durable, permanente.
Dans l'un et l'autre cas de multiples acteurs se partagent de multiples défroques minutieusement rassemblées en un gigantesque habit d'Arlequin, pareil à cette carte des Etats Unis qui apparait par deux fois dans *A History of the American Film,* pareil à cette mosaïque de l'Europe avant la seconde guerre mondiale que nous devons avoir présente à l'esprit avant toute lecture de *Tales from Hollywood.*
Si les personnages sont si nombreux, si variés, c'est aussi parce que chacun d'eux ne peut être justifié que parce qu'il signifie l'absence d'un autre. Ce sont des personnages impuissants à être, à agir.

Ainsi atomisé, le Mythe hollywoodien n'est plus guère qu'un objet de Dérision. Tous ces bavards qui s'agitent, qui apparaissent et disparaissent ont pour finalité d'exorciser le souvenir individuel. Absents, ils traversent le récit dans une existence d'emprunt, dans des oripeaux de mannequin. Leur existence est une non-existence ; ils sont devenus un non-signe théâtral. Dans les deux œuvres considérées le non-personnage nait de la surabondance des personnages. Dans la pièce de Durang la surabondance des lieux dramatiques crée le non-lieu théâtral, tout comme la surabondance des didascalies a pour effet le non-dialogue, le non-texte de théâtre. Il en est de même dans la pièce de Hampton qui, parce que non-récit, devient dialogue théâtral.
La négation absolue engendre alors l'angoisse ; le vertige du spectateur est comparable à celui de Bette (I, 14, *A History of the American Film*). Bette est cette non-épouse de Citizen Kane, cette non-cantatrice, cette non-star confrontée au bleu absolu du ciel hollywoodien :

> "There are too many pieces to this puzzle. And it's all sky anyway. Six million pieces of blue cardboard. I'm gonna go crazy" (4).

Bette c'est bien évidemment ici Marion Davies à qui Hearst voulait faire embrasser une carrière à l'opéra mais qui ne parvenait guère à autre chose qu'à reconstituer des puzzles de carton pâte.
Chez Christopher Hampton la négation absolue renvoie aux années de guerre :

> "Ces lugubres années-là, on aurait dit qu'elles étaient écrites par un Samuel Beckett sournois et de plus en plus sinistre, jusqu'à leur dénouement fatal" (5).

Au-delà de l'angoisse de la guerre, c'est dans le théâtre de la Dérision que nous sommes invités à prolonger notre quête. L'élément aquatique nous sert de fil conducteur. La pluie, d'abord, la pluie d'orage qui provoque la mort physique de Horvath ; l'eau de la piscine hollywoodienne enfin, où sa mémoire se noie, où il meurt symboliquement pour la seconde fois.

Ce qui frappe dans les deux systèmes référentiels proposés, en apparence contradictoires, c'est une démarche identique de la quête. Dans les deux cas la scène finale est organisée autour de la destruction - refus de la boîte à images, refus du récit dans le temps matériel, chronologique - comme s'il ne devait plus y avoir qu'une seule vision possible, absolue et bleue - ciel du puzzle, eau de la piscine - Cette vision semble transmise par une mémoire de synthèse, durable, instantanée, illimitée, intemporelle ; chaque élément y est chargé du même non-sens. Cette mémoire-là c'est ici celle de la pellicule. Dans un autre répertoire ce serait encore celle de l'ordinateur.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Université de Tours

NOTES

A - Référence des deux textes dramatiques :

- Christopher Durang : *A History of the American Film,* New York, Avon Books, 1978.
- Christopher Hampton :
  1) texte anglais : *Tales from Hollywood,* London, Faber and Faber, 1983.
  2) texte français : *Ah ! Hollywood,* Arles, éd. Actes Sud, traduction Vercors et Rita Barisse, 1985.

B - Citations dans le texte :

(1) *Tales from Hollywood,* traduction française, p. 33.

(2) *Tales from Hollywood,* - d° -, Acte I, sc. 7, p. 45.

(3) *Tales from Hollywood,* - d° -, Acte I, sc. 7, p. 48.

(4) *A History of the American Film,* Acte I, sc. 14, p. 74.

(5) *Tales from Hollywood,* traduction française, Acte I, scène 1, p. 10.

LE(S) TEMPS DE LA MEMOIRE DANS DEUX PIECES EN UN ACTE D'ARTHUR MILLER : *A MEMORY OF TWO MONDAYS* AND *A VIEW FROM THE BRIDGE*

"Le temps de l'homme est une image de son éternité. Le mystère de la mémoire est celui de l'ambiguité, dans l'homme, entre le temps et l'éternité".

Georges Gusdorf, *Mémoire et Personne,* vol. II,
"Dialectique de la Mémoire".

Dans son Introduction aux *Collected Plays,* Arthur Miller souligne un trait marquant de l'art dramatique : "It is", écrit-il, "the art of the present tense par excellence" (1). Comment dès lors pouvoir, ou oser évoquer la mémoire qui est liée de façon privilégiée au souvenir, donc au passé, à l'inactuel, c'est-à-dire peu ou prou, à l'irréel ? Peut-être Miller l'a-t-il senti lorsque, à propos des deux pièces en question ici, il avoue qu'elles ne furent pas conçues (de même que *The Crucible*) "to answer as many of the common questions as was possible", et que toutes deux constituent (comme aussi *The Crucible*) "a departure from realism" (2). Il est bien entendu qu'il s'agit ici des deux pièces représentées au Coronet Theater à New York, le 29 septembre 1955, et faisant par conséquent partie du même spectacle. La seconde version de *A View From the Bridge* se présente comme un retour au réalisme, et la remarque de Miller ne la concerne pas bien entendu. Quant à la première des deux pièces, demeurée dans sa version originale, elle est mal aimée du public (3) et/ou la plus méconnue des pièces de Miller. L'auteur confie pourtant que : "Nothing in this book was written with greater love, and for myself I love nothing printed here better than this play" (4). La double vision que présente cette pièce, ainsi que l'indique l'auteur - à savoir la vision objective, réaliste d'un côté (Miller parle d'"abstract realism"), et la vision dite "romantique" de l'autre, est aussi, sensiblement, celle adoptée dans *A View From the Bridge* première manière. Elle invite le lecteur à découvrir un aspect caché, poétique, chez Miller, aspect qui se rattache tout particulièrement à l'idée de mémoire, et l'on peut se réjouir que le dramaturge, - malgré des observations assez peu flatteuses à l'encontre des vers qui figurent dans ces deux pièces - ne soit pas encore "entirely certain in his own mind that he did the right thing in revising the play" (5). En effet, cette pièce, de même que *A Memory of Two Mondays,* est le fruit d'une longue maturation : "this play has been in the back of my head for many years" (6), nous précise-t-il ; et, de plus *A Memory of Two Mondays* est l'expression d'une expérience vécue. Il raconte, dans cette pièce, un souvenir de jeunesse : son emploi temporaire dans un entrepôt de pièces détachées pour automobiles, à Manhattan, à l'époque de la Dépression. Le sujet de *A View From The Bridge* est différent : il s'agit d'un drame dont un docker lui avait un jour fait le récit. La mémoire, dans ces deux pièces, est donc impliquée à plusieurs niveaux : le niveau de surface - les faits rapportés par Alfieri, ce qu'ils révèlent de la mémoire chez les personnages, et enfin le souvenir personnel, autobiographique, qui affleure dans l'une comme dans l'autre pièce. Les temps de la

mémoire apparemment autonomes, sont en réalité imbriqués les uns dans les autres, et le geste de l'auteur, son temps de l'écriture, les réunit tous : c'est son triomphe sur Chronos ; et c'est aussi l'accomplissement de la promesse de Bert (lire : Arthur Miller), faite à Kenneth dans *A Memory of Two Mondays* : "I'll come back some time. I'll visit you" (7).

La mémoire, faculté mystérieuse, "fonction principale" de la conscience selon la sophrologie, serait, si l'on en croit celle-ci, "une structure universelle", alors que le souvenir se limiterait au contenu individuel de cette structure (8) ...

A propos de la mémoire comme expression de la vie personnelle, Georges Gusdorf conclut que la mémoire nous renvoie à la structure métaphysique de l'homme ... Notre passé, comme tout autre affirmation de notre vie, ne prend son sens que comme symbole ou chiffre de notre être dernier, lui-même inaccessible. L'ordre de la mémoire paraît donc bien se déployer entre deux transcendances ... Entre l'en soi du sujet et l'en soi de l'objet, les souvenirs nous présentent un ensemble de signes qui nous renvoient à ces horizons inaccessibles, et tirent de ces références invérifiables le meilleur de leur sens" (9).

Si l'on devait caractériser d'un mot, d'une expression, le rôle de la mémoire en l'homme, on serait tenté de conclure à la fonction maturante, civilisatrice de la mémoire. On serait ensuite mieux fondé à s'interroger sur la manière dont cette fonction apparaît dans les deux pièces de Miller.

"Rent and hunger", ou la lutte pour l'existence : mémoire et volonté

Dans son introduction aux deux pièces, intitulée "On Social Plays", Miller énonce quelques douloureuses vérités sur l'individu dans nos sociétés industrialisées, comme celle-ci par exemple : "Hard as it is, for most people, the sheer struggle to exist and to prosper affords a haven from thought ... most men are terrified at the thought of not having to spend most of their days fighting for existence". C'est cet affairement sans fin, cette bousculade ubuesque, cette course au néant que Miller a voulu nous "présenter" - et non "re-présenter", précise-t-il bien, autrement dit nous montrer telle qu'elle est, sans ornements, c'est-à-dire insipide, chaotique, misérable, sinon comique. Ces intentions ont été prises pour un manque de structure, de psychologie, et en somme, de facture (10) ... En fait, Miller a réussi, dans cette "mortal romance" ainsi qu'il la nomme, à rendre sensible l'absurdité de nos vies, le caractère illusoire, décevant des buts poursuivis, le destin éphémère de toute entreprise et de toute vie humaines ; enfin il suggère ce que Pascal aurait pu appeler "La misère de l'homme sans Dieu" ; mais, de nos jours, dans un environnement où il est devenu indécent, voire impudique ou franchement rétrograde, de prononcer le nom divin qui ne trouve plus de résonance chez l'homme de "l'entrepôt", il vaudrait plutôt mieux parler, à la manière d'un Musil, de "l'homme sans mémoire" ; devant le spectacle de ses congénères en proie à une activité fébrile, le jeune lecteur de Tolstoi, Bert, peut à juste titre se demander "what point there can be, beyond habit and necessity, for men to live this way" ... Miller préfère nous donner lui-même la raison de cette vie de taupes, ainsi qu'il la conçoit : "It is that men live this way because

they must serve an industrial apparatus which feeds them in body and leaves them to find sustenance for their souls as they may". ("On Social Plays", p. 15) ... Aussi Gus, pauvre vieil employé travaillant dans l'entrepôt depuis vingt-deux ans, (nombre significatif) ... Gus dont la vie s'est déroulée dans la monotonie navrante des tâches mécaniques, dont la vie fut celle d'une "quiet desperation" (11), Gus est-il la mémoire-témoin qui clame la révolte de l'homme frustré, de l'homme qui doit servir la machine, lui-même n'étant qu'une utilité dans l'œuvre grandiose du rendement et de l'efficacité (p. 10) ... L'autre "fou" qui veut espérer, imaginer et vouloir envers et contre tous les obstacles, le fou qui quitte l'entrepôt pour se mettre à étudier dans le grand livre de l'Université avec l'argent qu'il a péniblement économisé au cours des années, Bert, attend en vain un signe, une petite fête d'adieu, attend en vain un arrêt, une pause, même momentanée, de la machine infernale qui broie les hommes et les transforme en robots capables seulement d'imiter son mouvement répétitif, mécanique, monotone, inexorable. Chez ces hommes tronqués, seule une mémoire courte, superficielle, vite effacée par la poussière des jours toujours semblables (cf. "the same dried-up jokes", "the dust", p. 75) qui s'accumulent sur leurs brèves impressions, seule cette forme quasi animale de mémoire, peut subsister. Le souvenir exige, pour être fixé, la concentration dans le présent, or, ces êtres ne sont guère capables, en général, de fixer leur attention sur ce qui ne fait pas partie de leur univers immédiat, quotidien. Lorsque Bert, par deux ou trois fois, signale une nouvelle de grand intérêt ... personne ne l'écoute. Ces êtres limités aspirent néanmoins, comme Kenneth, et sont capables de sursauts d'énergie, comme Tom, mais ils appartiennent à l'entrepôt, et sont "ceux qui restent", sans perspective d'avenir - l'avenir, cette autre face de la mémoire. Bert, lui, est l'homme de cette mémoire, c'est aussi pourquoi il est l'homme de l'imagination, l'homme de l'avenir, car on ne bâtit rien sur le sable de l'oubli ... Dans le royaume des "ombres" évoqué par l'auteur ("we see them as ghostly figures, silent") ... - (cf. le refrain mélancoliquement humoristique de l'Irlandais à l'adresse de Bert : "The minstrel boy to the war has gone ! ... in the ranks of death you will find him ..."), dans ce sombre royaume, Bert apparaît comme un homme de lumière ...

La pénétration de la lumière ... marque le passage d'un lundi d'été à un lundi d'hiver, et elle est suivie d'une mutation chez les travailleurs : dégradation pour les uns, détachement, mûrissement pour les autres. La lumière hivernale cerne plus durement les contours de ces personnalités aliénées qui tentent d'échapper à leur condition soit par la boisson, soit en reluquant les filles du bordel voisin apparu soudain grâce à la lumière qui n'a fait que renvoyer aux être l'image même de leur esclavage, de leur vie mutilée, de la prostitution du meilleur d'eux-mêmes.

Bert, animé d'une volonté positive, illustre le deuxième trait important de cette pièce qui, dit Miller, "points the different roads people do take who are caught in warehouses, and in this play, the warehouse is the world" (p. 15). La pièce marque donc, cette fois-ci de façon résolument optimiste "[also] the beginning of a further search, and it lays the basis for a search" (p. 15).

Ainsi la volonté, miroir de l'esprit, permet à l'homme d'échapper à la frustration infligée par les limitations d'un monde industrialisé. C'est donc

bien, tel qu'il l'a conçu, un message d'espoir que Miller transmet dans ce qu'il a appelé "a pathetic comedy". Il ne convient donc pas de voir, comme d'aucuns l'ont fait, un tableau pessimiste de notre condition dans *A Memory of Two Mondays*.

Mais au premier volet américain du diptyque s'oppose le second volet ambigu, où s'entrechoquent deux mondes irréconciliables incarnés par le personnage d'Eddie Carbone.

Amour, mémoire et mort, ou "the clear, clean line of [a] catastrophe

La citation ci-dessus semble s'inscrire en faux contre les doutes, interrogations et remaniements qui ont jalonné l'histoire de *A View From the Bridge*. On sait que Miller a besoin, pour écrire sur un sujet, de ne pas tout connaître dessus : "I cannot write anything that I understand too well ... I have to astonish myself ... (12). Ceci est particulièrement vrai en ce qui a trait au(x) texte(s) de *A View From the Bridge* ... : "there is a wonder remaining for me even now, - a kind of expectation that derives I think, from a sense of having somehow stumbled upon a hallowed tale" (13). Miller pressent l'existence d'une vérité mythique dans cette histoire d'Eddie Carbone, et dans la première version il n'a pas voulu, par trop d'ornements, dit-il, "interfere with the myth-like march of the tale" (14). Pour Sheila Huftel "the one-act play has the agelessness of myth" (15), opinion partagée également par le critique de la revue *Theatre Arts* qui, à propos de la deuxième version, déplore les rajouts et la disparition de la qualité plus tragique de la première version (16). En effet, la première version ne tombe jamais dans le pro-saïsme ... La pièce en un acte possède une unité et une qualité impersonnelle qui confèrent au drame une portée plus universelle. Quels qu'aient été les changements effectués ultérieurement, une vérité demeure : *A View From the Bridge* étend ses racines dans un passé à la fois individuel et collectif par lequel la mémoire "nous renvoie à la structure métaphysique de l'homme" évoquée plus haut. *A View From the Bridge* et le commentaire de Miller cité ci-après, témoignent de ce que "l'ordre de la mémoire paraît donc bien se déployer entre deux transcendances. D'une part la transcendance du passé comme en soi inaccessible, et vide de sens dans sa réalité rigoureusement objective. De l'autre la transcendance de la réalité personnelle ... comme essence pure de notre être, échappant à toute prise directe " (17). A propos de la dimension historique et trans-historique de sa pièce, Miller écrit : "When I heard this tale first, it seemed to me that I had heard it before, very long ago. After a time I thought that it must be some re-enactment of a Greek myth which was ringing a long-buried bell in my own subconscious mind. I have not been able to find such a myth and yet the conviction persists ... The thought has often occurred to me that the two submarines", the immigrants come to Eddie from Italy, set out, as it were, two thousand years ago". (On Social Plays", p. 17).

Les paroles d'Alfieri, au début et à la fin de la pièce, traduisent le sentiment de Miller, et en même temps confirment les données biologiques qui rappellent l'homme à ses racines lointaines, millénaires. Chaque groupe ethnique ou race possède en propre ses caractéristiques, et les changements ne sont que fort lents, ne survenant que dans certaines conditions : ainsi "La

dimension sociale de l'homme s'affirme à proportion que se développent ses activités psychiques abstraites" (18). Ceci, appliqué à Eddie et à Marco en particulier, justifierait ici encore, la remarque suivante de Miller : "There was such an iron-bound purity in the autonomic egocentricity of the aims of each of the persons involved that the weaving together of their lives seemed almost the work of fate". ("On Social Plays", p. 18). D'autre part, il existe "des informations innées d'aptitude qui caractérisent le comportement d'une race ou d'une même lignée dans une même espèce" (19) ... Le Docteur Yves Davrou souligne que "La mémoire est indissociable des corrélations endocrines ou hormonales et neuro-végétatives comme par exemple les activités instinctives et émotionnelles de l'hypothalamus" (20).

Vue sous l'angle d'une mémoire ancestrale imprimée dans l'être profond, ainsi que le suggère le point de vue de l'observateur Alfieri, la passion d'Eddie apparaît moins incestueuse, moins sexuelle, et bien davantage liée à un contexte socio-culturel dont les comportements sont passés de l'acquis à l'inné, et favorisent l'éclosion des passions. A ce propos une remarque s'impose : on a beaucoup exagéré, sans doute à des fins littéraires, le côté incestueux du sentiment éprouvé par Eddie pour Catherine. En fait Eddie n'a aucun lien de consanguinité avec Catherine dont il n'est jamais qu'un oncle par alliance, et l'affirmation d'Alfieri lors d'une visite d'Eddie, ou celle de sa femme Béatrice dans la deuxième version, sont propres à accentuer la présentation de sa passion comme relevant de l'inceste. Mais, dans les faits, si les circonstances s'y étaient prêtées, Eddie aurait parfaitement pu épouser Catherine sans être accusé d'inceste. Celui-ci ne pourrait être que moral. Eddie Carbone est un peu dans la position d'Arnolphe dans l'*Ecole des Femmes*. Mais la France n'est pas la puritaine Amérique, comme en témoigne la troisième version, ou mieux, le troisième dénouement de la pièce, spécialement conçu pour le public parisien. Comédie en deçà, tragédie au-delà de l'océan.

Toujours dans ce contexte familial, on pourrait remarquer, comme le fait fort justement Leonard Moss, que "Miller's characters function more intelligibly as fathers, sons, husbands and wives in a family setting than as citizens in a society" (21). Ceci expliquerait le hasard, apparent, ou le choix du sujet qui a semblé préoccuper tout spécialement Miller au point qu'il soit revenu plusieurs fois sur la rédaction de cette pièce. Le père en Eddie est surpris par la transformation de l'enfant en femme (p. 93), et, à son insu, l'amour immense pour l'enfant se transforme alors aussi en une passion pour la femme. C'est son dévouement de père (cf. le refrain : "Which I took the blankets off my bed for yiz?", p. 150), son immense sollicitude pour Catherine, et sa fidélité familiale à la promesse faite à une mourante, qui ont contribué, en même temps que la beauté de l'enfant, à l'attacher de façon immodérée à la jeune fille. L'amour est une expression de l'homme tout entier ; tout ce qu'il est passe dans son amour. Si l'homme est farouchement ennemi du changement (Eddie le prouve en conservant les modes d'éducation de la Sicile), le passé entre en violente collision avec le futur contenu et annoncé dans le présent. C'est la mémoire répétitive, personnelle, comme dans *A Memory of Two Mondays,* mais sur un mode différent, - qui l'emporte sur la mémoire impersonnelle, seule capable de transcender les souvenirs sensoriels et affectifs pour transfigurer le passé en futur ... L'amour paternel

l'amour maternel ont des racines si profondes dans l'être humain que l'inceste était à la base des tragédies grecques. L'inceste, au propre comme au figuré, c'est le mal de l'humain ... c'est le narcissisme, "the autonomic egocentricity" évoquée par Miller à propos de ces êtres primitifs qui nous renvoient notre propre reflet. L'inceste c'est aussi le problème du "même", du père d'une immense lignée qui le reflète, dans laquelle il se retrouve et s'aime lui-même, comme le Divin dans sa Création.

... L'homme se situe entre deux rêves, celui du passé, et celui de l'avenir, comme le pont de Brooklyn deviné, omniprésent, le suggère. Arthur D. Epstein voit ce pont comme celui du Temps (22). Mais derrière le temps bien des réalités se cachent : c'est le pont, géographiquement parlant, entre deux continents, deux phases du développement de l'humanité connues sous les noms d'Ancien et de Nouveau Mondes. C'est le pont entre deux modes d'être ... entre le subconscient et le conscient ... Pour Eddie, ce pont ne semble guère s'être établi, ni pour Marco, sa réplique. Ils sont restés de l'autre côté, comme le suggère Alfieri, et le compromis n'est pas leur fait. Ils sont encore dans le rêve d'une civilisation dont l'Amérique ne va plus visiter que les "ruines" : "that dark place. That world that has fallen to stones" (p. 160).

Quelles sont donc ces ruines, ces rémanences d'un temps révolu ? Bref, quelle est la part sicilienne et/ou calabraise, dans ce drame du déracinement ? Tout d'abord, il y a lieu de remarquer que la communauté italienne est demeurée semblable à elle-même à New York par exemple, depuis le début du siècle. Les liens de famille, de village, de petit voisinage sont très forts ; la méfiance et l'hostilité à l'égard de la loi, de l'officialité et de ses représentants, y est générale (23), mais, cependant, ou peut-être à cause de cela, la place que tient l'homme de loi dans la vie des Siciliens, comme dans celle de leurs émigrés, est importante (24). La violence et l'illégalité suscitent estime et admiration au pays de "L'Honorable Société" (25). Dans ce "sombre lieu" où l'individualisme et l'"anormal familism" règnent en maîtres, on constate que le "sens du bien commun" fait trop souvent défaut (26), et constitue le principal obstacle à la coopération (27). L'individu est donc le centre d'intérêt privilégié, mais il se trouve en état de grande vulnérabilité. Aussi la crainte, l'angoisse s'emparent-elles de lui de même que le sentiment de son isolement, et l'horreur de tout changement qui amènerait ce que l'on ne connaît pas (28). C'est la loi du clan qui prévaut, ainsi que celle de la parole dans un pays où le niveau d'instruction est bas. Aussi, chez les immigrés siciliens, le souci "national", et le respect de la loi écrite n'ont-ils pas cours. Mais dès que "l'honneur" est en cause, le couteau est sorti. "L'Honorable Société", lorsqu'elle juge quelqu'un coupable, lui inflige cinq coups de couteau (cf. les paroles de Marco : "In my country he would be dead now. He could not live this long" (p. 151). Eddie sort son couteau pour se venger de l'outrage subi par son honneur et son nom, outrage qui le prive de sa dignité d'homme et du respect de la communauté.

Mais le sens de la dignité et de l'intégrité du Sicilien éveille des réactions de défiance Outre-Atlantique où la Mafia a exporté ses produits de choix, et où Al Capone, comme le rappelle Alfieri, a transporté l'esprit "carthaginois".

Le contexte économique a été bien rendu par Miller : crise, chômage très fort en Sicile (70 % de chômeurs en 1956), le caractère sobre, économe du Calabrais, opposé aux dépenses d'un Rodolpho (p. 116) qui ne songe qu'aux lumières de Broadway (p. 111) (Cf. les fêtes en Sicile), qu'aux chansons (29) et aux disques de danse au lieu d'aider son frère à tirer sa famille de la misère. C'est donc un conflit entre deux conceptions opposées de la vie, qui s'ajoute à la rivalité entre hommes, toujours vive en Sicile où le statut de la femme est très austère, la vestimenture très réglementée, et où les créatures de sexe féminin sont quasiment cloîtrées (il y a eu la conquête arabe, et une forte proportion de la population est arabe). Il est donc clair que les remarques d'Eddie à Catherine ne sont pas seulement, ou pas tant à mettre au compte de sa passion, que de son respect des codes culturels de son pays d'origine où règne en particulier le culte, et l'adoration de la Madonna (Cf. les sauveurs de la jeune et pure Humilité dans l'Honorable Société) (30). Il est inadmissible pour le Sicilien qu'Eddie est encore demeuré, qu'un galant ne demande pas au père la permission de sortir avec sa fille, même aux Etats-Unis : témoin la discussion entre Rodolpho et lui sur la liberté des mœurs dans les deux continents, p. 124.

L'isolement d'Eddie correspond à celui du Sicilien au sein même de sa famille où l'enfant qui fait l'objet d'une véritable adoration, et manifeste la beauté au foyer, l'enfant choyé pour qui les parents nourrissent de grandes ambitions (p. 156), l'enfant est néanmoins traité en objet (31).

Rodolpho, dans ce sombre tableau apparaît, avec sa blondeur, sa tolérance, comme l'écho de ces millénaires évoqués par Miller, qui ont été témoins de la conquête de la Sicile par les Normands en 1061 ; épisode heureux et cher au cœur des Siciliens dont la résistance aux nombreux envahisseurs a développé le caractère méfiant et pessimiste (32).

Toute l'ambiguité de l'attitude d'Eddie Carbone devient plus acceptable sinon compréhensible, si l'on tient compte du temps de la mémoire qu'il représente, et de "l'âme complexe et tourmentée de la Sicile" qu'il incarne, jusque par son nom (Eddie, ou Eddy = tourbillon, remous) (33).

"It is all so timeless here" (p. 87) : deux visions de l'Amérique, creuset du monde

La vision que Miller a du monde et de l'existence, et qu'il transpose pour la scène, est profondément humaniste. Il s'en explique lui-même dans une interview avec Robert Martin : "What I am trying to assert or reaching toward - is a humanistic but nevertheless universal, potential I suppose, which has for me a mystical quality. [Man is] born trying to preserve life. He's born on the side of life, and we gradually teach ourselves how to enjoy death and all its manifestations, and how to give ourselves to it" (34). La vision humaniste est celle de l'homme de mémoire dont les points de référence dans le passé - ici la société grecque basée sur la notion de "polis" - l'état cité - lui font voir trop clairement l'écart existant entre le monde moderne où l'homme n'est plus la mesure de toutes choses, et le monde antique, ou même encore celui de la Renaissance où l'idéal de l'homme complet (Miller dans "On Social Plays" parle de "integrer, nombre entier") tenait compte du

caractère unique, irréductible à quoi que ce soit d'autre que lui-même, de l'homme. C'est un idéal qui n'assigne pas de limites contraignantes à l'homme, et qui met en valeur sa dimension universelle, mythique. Ce sont ces deux aspects que Miller a voulu faire revivre respectivement dans la première et la deuxième pièces avec tout ce que cela implique de difficulté de réalisation pour le théâtre du XX^{ème} siècle, le public n'étant pas accordé à ce genre de résonance vaste, lointaine et poétique. Ce théâtre est pour lui d'un autre âge ... Cependant sans une vision qui insuffle à l'homme le courage de vivre en suscitant l'éveil de ses plus hautes facultés auxquelles préside la Mémoire, l'homme s'étiole, et son "bonheur" dont parle Miller avec quelque ironie, est bien fragile ...

Dans ses deux pièces Miller montre le destin pathétique de l'homme qui a besoin d'être reconnu, d'être "vu" (Cf. *Invisible Man* de Ralph Ellison), qui a besoin de compter pour quelqu'un, pour quelque chose en quoi il a aussi besoin d'avoir foi et de se donner - de "s'investir" diraient les modernes - tout entier, corps et âme. La société ne lui offrant plus guère cette possibilité, il la cherche de façon parfois heureuse dans un idéal soutenu par sa volonté, ou une passion qui le ramène à son passé et dont il tire la loi de son existence, même si celle-ci doit le conduire à la mort. L'erreur, la passion ne sont jamais inutiles s'ils servent à comprendre, à comprendre l'autre pour se comprendre aussi soi-même : c'est tout le sens de l'interrogation tragique d'Eddie mourant, qui se traîne aux pieds de Catherine : "looking up at her, he seems puzzled, questioning, betrayed). Eddie : Catherine - why -?" (p. 159). Tous les gestes, toutes les tentatives que l'homme fait, positives ou apparemment négatives, pour se libérer, ne serait-ce qu'illusoirement, des chaînes qui le rivent à son destin mortel, sont significatifs du sentiment d'oppression ressenti par l'homme de mémoire dont les réminiscences l'étouffent. L'espérance, sans cette mémoire qui est la source même du projet imaginatif, est impossible : "La mémoire", écrit en effet Gusdorf, "ne se suffit pas. Elle s'affirme toujours relative à tel ou tel moment d'une histoire concrète individuelle. Passé d'un certain présent, et d'un certain avenir ... La mémoire se trouve ainsi associée à l'imagination et à l'espérance, aussi bien qu'au remords ou au repentir" (35) ... Il appartient donc à l'écrivain, selon Miller, de découvrir "les besoins de l'homme afin de les mettre en valeur, et de les exprimer en concepts sociaux. Miller, contrairement à certains idéalistes américains, considère l'homme dans ses relations avec ceux de sa "polis", c'est-à-dire de son environnement proche, et lointain, comme étant essentielles pour échapper à la frustation, à l'aliénation.

Que cette vision humaniste soit d'un autre âge, Miller ne s'en défend pas. C'est sa vision "romantique" sur l'Amérique qu'il voit alors, par les yeux d'Alfieri, comme "timeless", comme le creuset du futur, grâce à la transmutation du passé, de tous les passés qui ont afflué et continuent d'affluer aux Etats-Unis, en un présent nouveau, sur la scène d'un nouveau monde : "The intention is to make concrete the ancient element of this tale through the unmitigated forces of the commonest life of the big-city present, the one playing against the other to form a new world on the stage" (*A View From the Bridge,* p. 86). Ce nouveau monde n'apparaît guère idyllique au spectateur, et sans doute la vision réaliste de Miller est-elle teintée de quelque amertume historique - ("Both plays were reflecting the ugliness of the Mc

Carthy period") (36). Par contre, dans les "different roads people do take who are caught in warehouses ...", on retrouve un concept cher aux Américains, le pluralisme. Si l'individu est unique, l'ensemble des individus ne pourra pas détruire leurs particularités propres. C'est une de ces particularités qui fait s'étonner Miller, et le fait s'interroger sur le mystère Carbone : ici ce n'est plus l'Amérique des choix, de la volonté que la mémoire sous-tend (comme chez Bert, Tom Kelly, Larry) qu'il nous présente, mais celle d'un destin inéluctable pour ceux qui s'avèrent être des "misfits", pour ceux dont l'évolution n'a pas suivi le rythme accéléré de l'efficacité, non plus matérielle, celle-là, mais psycho-sociologique, des Etats-Unis, broyeurs de mondes. Pour ceux-là, le renvoi ou la mort sont inexorables. Pour celui qui n'a pas encore appris que l'Amérique est non seulement une terre de travail mais une terre humaine en travail, qu'il faut passer un pont pour y accéder - celui de la Via Media choisie par Alfieri par exemple, celui de la communication centripète et centrifuge - pour celui-là il y a danger dans l'aventure américaine (Cf. les derniers mots d'Alfieri dans la deuxième version).

Malgré la lucidité du dramaturge, c'est l'idéalisme de l'humaniste qui pousse Miller à faire connaître ses buts et ses espoirs en écrivant pour le théâtre. Or, comme tout humaniste, Miller sait que l'homme ne peut oublier, voire renier son passé sans se renier lui-même. Aussi l'homme moderne ne doit-il plus "accommodate himself to a scheme of things that is not at all ancient, but very new in the world" ("On Social Plays, p. 10). La dimension d'infini, la dimension qualitative en l'homme, se révolte contre les critères exclusivement matériels, quantitatifs, en usage dans la société contemporaine, et "we know in our bones that a crueler concept is not easy to arrive at" (*Ibidem,* p. 10). La notion de profit laisse non résolu le problème posé aux hommes par le drame grec avec tant de puissance, dit Miller, à savoir : "How are we to live? From what fiat, from what ultimate source are we to derive a standard of values that will create in man a respect for himself, a real voice in the fate of his society, and, above all, an aim for his life ..." (*Ibidem,* p. 12).

The idea of a play is its measure of value, and importance, and beauty", écrit Miller (37). L'Idée ramène naturellement aux origines mystérieuses de sa naissance, à la doctrine de la Réminiscence platonicienne, à laquelle font écho le dogme chrétien du Paradis Perdu, et la quête mystique de la Parole Perdue ; mais par-delà les pertes et l'oubli dans lequel l'homme est tombé, loin de sa source originelle, il a aussi l'espoir de la "Ré-intégration des Etres", que les Chrétiens nomment le Salut, et les Juifs, le Retour à la Terre Promise, à la Jérusalem céleste. L'espoir, l'optimisme, la joie qui font partie de la vision judaïque sur la vie humaine, en dépit de toutes les souffrances traversées par le Peuple de la Mémoire auquel Miller appartient, - constituent le fondement même des deux pièces représentées le 29 septembre 1955 à New York. Chacune nous renvoie à nous-même : l'une sur un mode mi-comique, mi-pathétique, l'autre sur un mode d'interrogation tragique ; et chacune nous questionne sur le sens ultime à donner à cette vie, à la mort, par delà tous les conditionnements socio-économiques, ou familiaux. C'est dans ce dépssement des structures temporelles, objectives, matérielles de la mémoire, permettant d'accéder à son essence dernière qui se confond avec la liberté imprescriptible de l'être, que Miller situe son œuvre dramatique, ainsi qu'il le suggère à la fin de son Introduction aux *Collecte Plays :* "A

drama, like a history, which stops at this point, the point of conditioning, is not reflecting reality ... If there is one unseen goal toward which every play in this book strives, it is that very discovery and its proof - that we are made and yet are more than what made us" (38).

Ainsi, toute création plonge ses racines dans le ciel inaccessible de l'intemporelle Mémoire.

Colette GERBAUD
Université de Reims

NOTES

(1) Introduction to the *Collected Plays, Arthur Miller's Collected Plays,* New York, Viking Press, 1957, p. 11.

(2) *Ibidem,* p. 5.

(3) *Time,* 10 october 1955, p. 43.

(4) Introduction to the *Collected Plays, op. cit.,* p. 49.

(5) *Arthur Miller, New Perspectives,* Edited and with an introduction by Robert A. Martin, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, N.J., p. 142.

(6) *A View From the Bridge,* Two One-Act Plays by Arthur Miller, New York, The Viking Press, 1955, "On Social Plays", p. 16.

(7) *Ibidem,* p. 81.

(8) Dr. Yves Davrou, Françoise Leclerq, pédagogue, *Les Etonnantes Possibilités de votre mémoire par la sophrologie,* Edit. Retz, 1982, p. 7. La plupart des points de suspension dans le texte signalent les nombreuses et larges coupures qui ont dû être effectuées afin de satisfaire aux normes de longueur prescrites.

(9) Georges Gusdorf, *Mémoire et Personne,* Tome I, "La Mémoire Concrète", P.U.F., 1951, pp. 284-285.

(10) Voir *Time,* 10 octobre 1955, p. 43.

(11) Cf. Thoreau, dans *Walden,* Dent and Sons, 1959, p. 5 : "The mass of men lead lives of quiet desperation".

(12) "The State of the Theatre", in *The Harper's Magazine,* July-December 1960, p. 64, 1ère colonne.

(13) "On Social Plays", p. 18.

(14) *Ibidem,* pp. 17-18.

(15) Sheila Huftel, *Arthur Miller: The Burning Glass,* the Citadel Press, New York, 1965, p. 153.

(16) *Theatre Arts,* vol. 41, May 1957, pp. 28-29.

(17) *Mémoire et Personne, op. cit.,* pp. 284-285.

(18) André-Georges Bonnet, *Les Fils de la Mémoire,* L'Homme, cet Animal Informatique, Paris, Flammarion, 1982, p. 89.

(19) Andrée Goudot-Perrot, *Mémoire Innée et Mémoire Acquise,* Paris, Maloine, éditeur, 1978, p. 7.

(20) *Les Etonnantes Possibilités de Votre Mémoire, op. cit.*, p. 19.

(21) Leonard Moss, *Arthur Miller,* Twayne Publishers Inc., New York, 1967, p. 66.

(22) Arthur D. Epstein, "A Look at *a View From the Bridge*" in *Texas Studies in Literature and Language,* vol. VII, nº 1, Spring, 1965, p. 110.

(23) Voir Annie Sussel, *L'Anglais aux concours des grandes écoles scientifiques : Arthur Miller - A View From the Bridge, All my Sons,* Imprimerie Bréal, Collection Synthèse, Villemomble, 1972, p. 12.

(24) *La Calabre,* Une région sous-développée de l'Europe Méditerranéenne, sous la direction de Jean Meyriat, Paris, Armand Colin, Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Relations Internationales, 104, 1960, p. 144 : "L'avocat joue un grand rôle dans cette société rurale volontiers procédurière ..."

(25) Jean Huré, *Histoire de la Sicile,* Paris, P.U.F., 1965, p. 115.

(26) *L'Anglais aux concours des grandes écoles scientifiques, op. cit.*, p. 12, cite Edward Banfield, *The Moral Basis of a Backward Society,* 1958. *La Calabre, op. cit.*, pp. 209-211.

(27) Voir Denis Mack Smith, *A History of Sicily,* London, Chatto and Windus, 1968, p. 534.

(28) *La Calabre, op. cit.*, pp. 201-202, chapitre sur "Peur de la vie et du changement".

(29) *Ibidem,* p. 158 (chômage), 164, 165.
Voir aussi Maurice Andrieux, *La Sicile,* Paris, Fayard, 1965, sur les fêtes en Sicile, p. 433 ; les chansons en Sicile, pp. 443-444.

(30) Sur le statut de la femme, voir *A History of Sicily, op. cit.*, p. 54. Voir aussi *La Calabre, op. cit.*, pp. 205-209, "Rôle de la femme et de son mythe".

(31) *Ibidem,* p. 143.

(32) Conférence de M.A. France-Lanord, Nancy, Conservateur au Musée Lorrain et au Musée du Fer, 1966, p. 59.

(33) *La Sicile, op. cit.*, p. 452.

(34) Robert A. Martin, "Arthur Miller and the meaning of tragedy", in *Modern Drama,* 13, May 1970, 34-39, p. 37.

(35) *Mémoire et Personne, op. cit.*, vol. I, p. 284.

(36) *Arthur Miller, New Perspectives, op. cit.*, p. 139.

(37) Introduction aux *Collected Plays, op. cit.*, pp. 8-9.

(38) *Ibidem,* pp. 54-55.

LA VOIX DE LA MEMOIRE ET LES MODALITES DE LA COMMUNICATION DANS *WAITING FOR GODOT*

Nous partirons d'un lieu commun de la critique beckettienne, le thème de l'incommunicabilité ; il ne s'agira pas d'infirmer ou de confirmer les jugements de la critique mais d'aller traquer les parcelles de vérité qui se cachent souvent derrière les évidences du discours critique faisant, dans le cas particulier de Beckett, obstacle au développement de la recherche.

Incommunicabilité donc, la chose semble bien établie, dans les deux registres constitutifs du théâtre : la représentation ou spectacle théâtral et la relation théâtrale au rapport scène-salle. Sur ces deux plans, *Godot* remet le théâtre fondamentalement en cause : la communication s'est interrompue aussi bien dans le rapport inter-personnages que dans celui qui relie l'instance destinatrice du spectacle aux spectateurs. Le théâtre de Beckett serait un théâtre de l'impasse, de la rupture, du point de non-retour.

Notre intuition et notre impression de spectateur s'obstinent à nous persuader du contraire. D'où, cette chasse au Snark des lieux communs de la critique.

Et c'est parce qu'ils nous paraissaient être l'exemple le plus évident de ces situations de non-communication et, tout à la fois, apporter les éléments d'un possible dépassement de cette situation de blocage du discours critique que nous nous sommes intéressé aux **duologues.**

Ce terme n'est pas une nouveauté mais n'a, semble-t-il, jamais été appliqué au théâtre de Beckett ; les duologues correspondent à de brusques accélérations de l'échange verbal entre Estragon et Vladimir, conduisant leur conversation jusqu'aux limites extrêmes de la vraisemblance. Notons au passage que ces accélérations duologiques ne concernent que le couple Estragon/Vladimir. Il faut les replacer dans la perspective plus éclairante d'une vision d'ensemble de la Communication telle qu'elle se réalise dans la pièce à travers la mise en présence (concurrence/complémentarité) des deux couples de personnages : Estragon/Vladimir représentant l'alternance du dialogue et Pozzo/Lucky, la relation bloquée ou unilatérale. De toute évidence, les deux paires de personnages sont censés illustrer la même rupture de la communication entre les êtres humains. Retenons pour l'instant, quitte à y revenir plus tard, que Estragon/Vladimir figurent l'aspect le plus paradoxal de cette rupture, puisqu'ils sont placés et se placent eux-mêmes dans l'optique évidente d'une réalisation effective et efficace de la communication à travers l'échange verbal. Ils sont unis par un lien de parole alors qu'entre Pozzo et Lucky, le lien physique (la corde) a pris la place de la relation verbale.

L'un des moyens employés par Beckett pour dérégler l'échange verbal et mettre en évidence l'inanité du langage sera l'accélération burlesque qu'il impose aux réparties d'Estragon et Vladimir dans les duologues.

Cette particularité de leur conversation - assez largement exploitée par Ionesco et par Simpson après lui - a été largement reconnue par la critique qui y voit, de façon quasi unanime, une adaptation de procédés de cirque ou de vaudeville destinés à provoquer le rire, les "cross-talk routines" remis au goût du jour par le cinéma burlesque américain. Les duologues, qui ont attiré notre attention, semblent se rattacher à ces procédés mettant en jeu une espèce de blocage hystérique de la parole, réduite à une simple gesticulation verbale. En voici un exemple (1) :

ESTRAGON : What do we do now?
VLADIMIR : While waiting.
ESTRAGON : While waiting.
Silence.
VLADIMIR : We could do our exercises.
ESTRAGON : Our movements.
VLADIMIR : Our elevations.
ESTRAGON : Our relaxations.
VLADIMIR : Our elongations.
ESTRAGON : Our relaxations.
VLADIMIR : To warm us up.
ESTRAGON : To calm us down.
VLADIMIR : Off we go.

Pourtant, à y regarder de plus près, ces passages aisément reconnaissables, ne sont pas homogènes : ils comprennent deux types d'échanges à visées franchement contradictoires :

– il y a, d'un côté, les **dialogues** (gardons ce terme d'extension plus vaste pour le contraste significatif qu'il nous permet d'établir avec les duologues) fondés sur la dicordance ("Let's contradict each other" (2)) progressent, par une espèce de gradient cumulatif, vers une sorte de paroxisme cacophonique (3) :

VLADIMIR : No no, after you.
ESTRAGON : No no, you first.
VLADIMIR : I interrupted you.
ESTRAGON : On the contrary.
They glare at each other angrily.
VLADIMIR : Ceremonious ape!
ESTRAGON : Punctilious pig!
VLADIMIR : Finish your phrase, I tell you!
ESTRAGON : Finish your own!
Silence. They draw closer, halt.
VLADIMIR : Moron!
ESTRAGON : That's the idea, let's abuse each other.
They turn, move apart, turn again and face each other.
VLADIMIR : Moron!
ESTRAGON : Vermin!
VLADIMIR : Abortion!
ESTRAGON : Morpion!
VLADIMIR : Sewer-rat!
ESTRAGON : Curate!

VLADIMIR : Cretin!
ESTRAGON : (*with finality*). Crritic!
VLADIMIR : Oh!
He wilts, vanquished, and turns away.

Ils correspondent effectivement à une adaptation théâtrale des "cross-talk" clownesques,

– de l'autre côté, les **duologues** suivent un principe inverse, l'unisson et la complémentarité progressive des répliques.

Si l'échange verbal se détruit par excès dans l'accélération des dialogues, il se désintègre par défaut dans ces stases dramatiques où toute dynamique théâtrale semble momentanément interrompue. En fait, il s'agit de deux "voix" (nous entendons par "voix" un type d'expression et de communication, un rapport de communication théâtralisé) qu'il convient de caractériser soigneusement l'une par rapport à l'autre ainsi que par comparaison avec l'ensemble complexe des autres "voix" de la pièce.

Mais, avant d'établir ce parallèle, forçons le trait pour définir sans équivoque les duologues. Si le principe de base est l'unisson, les modalités textuelles particulières sont les suivantes :

– effacement des marques de différenciation des personnages
– parallélisme des répliques.
– progression rapsodique (répétition + variations)
– rupture de tout ancrage situationnel.

Le langage, devenu litanie à deux voix, semble proliférer sur lui-même au lieu de jaillir de la confrontation de deux individualités.

Dans quelles conditions ces duologues apparaissent-ils ? En procédant du connu vers le moins connu, la comparaison avec les dialogues accélérés va nous aider à dégager l'originalité des duologues et leur incidence dans la pièce.

Si les dialogues sont la prise de conscience (et la représentation) de la dualité de l'Etre en soi et de l'Etre à l'Autre, du deux dans l'un et de l'unité dans le double, ce qui constitue la modalité majeure du couple Estragon/Vladimir, les duologues, par une espèce de contrepoint en mineur, marquent leur accession à une entité duelle, le "We" (le "Je" diffus de Benveniste, étendu à l'autre ou, en tous cas, ne l'excluant pas) se radicalisant parfois dans un "One" impersonnel et universel, allant bien au-delà dans l'exemple cité ci-dessous (4), jusqu'au gommage (non-validité ou applicabilité totale) de toute prise en charge subjective :

Long silence.
ESTRAGON : So long as one knows.
VLADIMIR : One can bide one's time.
ESTRAGON : One knows what to expect.
VLADIMIR : No further need to worry.
ESTRAGON : Simply wait.
VLADIMIR : We're used to it.
He picks up his hat, peers inside it, shakes it, puts it on.

Si les dialogues correspondent à une situation de jeu, de passe-temps dans l'attente, les duologues coïncident avec des moments d'angoisse et viennent se substituer non pas au vide ou au manque mais à une présence oppressante, insupportable, aussi impossible à envisager qu'à oublier.

Si les deux compères paraissent maîtres du jeu dans les dialogues, ils "tuent le temps" de diverses façons, conscients que le temps les rattrapera en fin de compte, dans les duologues par contre, ils n'apparaissent plus aussi sûrs de leur fait ; le langage est devenu leur maître. Des lignes de fracture apparaissent dans leur propos, telle celle qui superpose dans la citation suivante (5) :

VLADIMIR : I get used to the muck as I go along.
ESTRAGON : (*after prolonged reflection*). Is that the opposite?
VLADIMIR : Question of temperament.
ESTRAGON : Of character.
VLADIMIR : Nothing you can do about it.
ESTRAGON : No use struggling.
VLADIMIR : One is what one is.
ESTRAGON : No use wriggling.
VLADIMIR : The essential doesn't change.
ESTRAGON : Nothing to be done. (*He proffers the remains of the carrot to Vladimir.*) Like to finish it?

l'héroïque "struggling" au pathétique "wriggling" ou, dans (1), l'ostensible et très prévisible "To warm us up" au plus insolite "To calm us down", discontinuités qui sont les seules expressions authentiques - pitoyables et dérisoires - que ces personnages soient capables de produire, à leur insu mais, bien sûr, au vu et au su des spectateurs.

Finalement, si les deux amis se forcent à parler dans les dialogues, si le langage devient alors une fin en soi, ils n'ont par contre jamais l'impression de dire quoi que ce soit dans les duologues. Le plus long d'entre eux et le point culminant de toutes ces séquences (6) se termine sur cette demande de Vladimir : "Say something". On a l'impression que pendant le temps que durent les duologues, ils sont pris en charge par un "autre" discours qui les dépasse sans les "interpeler" comme sujets.

On assiste donc à la remontée d'un autre discours (non pas contre-discours critique, ou discours d'authenticité par rapport à la dissimulation auxquels nous a sensibilisés une certaine pratique de la distanciation) mais un autre plan d'expression qui semble englober et confondre le lieu de la parole des personnages et le lieu scénique. Nous allons essayer d'en élucider la signification à travers la fonction de ces duologues.

Plusieurs interprétations ont été proposées dont nous ne retiendrons ici que celle qui nous paraît la plus éclairante. Il s'agirait selon certains d'un avatar de la fonction chorique dans la mesure où le transindividuel (le chœur) transparaît sur le plan individuel. Mais, par rapport au chœur antique, nous ne trouvons jamais dans *Godot* un affrontement entre l'entité collective et l'individu héroïque mais plutôt une espèce de chœur intériorisé venant déconstruire les structures de la personnalité et les relations inter-personnages. L'idée d'une poussée chorique n'est pas écartée mais simplement ajournée, le temps d'un complément d'enquête.

S'agit-il, comme nous l'avons suggéré, d'une manifestation de la gémellité fondamentale des deux personnages, l'ordre du "We/One" indissociable de l'ordre du "I/You" en situation de conflit permanent ? Les duologues représentent effectivement un état de non-dissociation des personnages dont on sait, par ailleurs, qu'il a constitué le creuset de la pièce : les voix d'Estragon et de Vladimir sont en effet non différenciées en termes de personnes dramatiques à certaines étapes du manuscrit. Cette indifférenciation des voix étant le complément nécessaire et l'antagoniste de la division des personnes dont on sait qu'il constitue, dans l'œuvre de Beckett, le ferment créateur en cette période de transition entre univers romanesque et représentation théâtrale.

Les duologues sont aussi l'image d'une appartenance encore plus fondamentale - ni Toi ni Moi, ni On ni Personne ou Tout le monde. Ils marquent la remontée à travers les individus, ainsi mis en veilleuse et exceptionnellement à l'unisson, de la voix de la mémoire de l'espèce.

C'est le sens de l'évolution des courts passages duologiques des actes I et II convergeant vers un accord et un développement majeurs à mi-chemin du second acte (7) :

ESTRAGON : In the meantime let us try and converse calmly,
since we are incapable of keeping silent.
VLADIMIR : You're right, we're inexhaustible.
ESTRAGON : It's so we won't think.
VLADIMIR : We have that excuse.
ESTRAGON : It's so we won't hear.
VLADIMIR : We have our reasons.
ESTRAGON : All the dead voices.
VLADIMIR : They make a noise the wings.
ESTRAGON : Like leaves.
VLADIMIR : Like sand.
ESTRAGON : Like leaves.
Silence.
VLADIMIR : They all speak at once.
ESTRAGON : Each one to itself.
Silence.
VLADIMIR : Rather they whisper.
ESTRAGON : They rustle.
VLADIMIR : They murmur.
ESTRAGON : They rustle.
VLADIMIR : What do they say?
ESTRAGON : They talk about their lives.
VLADIMIR : To have lived is not enough for them.
ESTRAGON : They have to talk about it.
VLADIMIR : To be dead is not enough for them.
ESTRAGON : It is not sufficient.
Silence.
VLADIMIR : They make a noise like feathers.
ESTRAGON : Like leaves.
VLADIMIR : Like ashes.

ESTRAGON : Like leaves.
Long silence.
VLADIMIR : Say something!

dans lequel les deux personnages nous livrent, au terme d'une longue litanie rapsodique, cette ouverture sur le transindividuel nous faisant ainsi prendre conscience de leur/notre appartenance à un destin collectif qui ne peut passer - comme le théâtre en général - que par le truchement de la mémoire. Dans cette longue méditation/rumination à deux voix, l'argument théâtral s'efface pour laisser place, un instant, à la perception théâtrale pure, déconcertante.

Nous reviendrons sur la signification de cet instant privilégié. Constatons pour l'heure que cette dénaturation de la communication humaine - par défaut - correspond à une stratégie globale visant à mettre en évidence l'inanité de la communication sous toutes ses formes. Ainsi, parallèlement aux voix de l'échange interpersonnel dont on a vu les accélérations et les accidents catastrophiques (dialogues et duologues), il y a les voix réprimées, marginalisées qui, paradoxalement, constituent les voix traditionnelles de référence pour le spectateur moyen.

Et d'abord, la voix **personnelle,** expression d'une intériorité et donc, pour la plupart d'entre nous, d'une certaine forme d'authenticité minimale ; cette voix est le plus souvent réprimée comme celle qui s'exprime dans les rêves traumatiques d'Estragon, ou les anecdotes et les aveux de souffrance de Vladimir. Cette souffrance plus généralement est "mise hors jeu" ; elle n'a pas lieu d'être car elle est le sort de tout le monde et n'a d'intérêt pour l'autre (pour nous, spectateurs, également) que dans la mesure où elle se cache. Il y a bien un retour de cette voix lyrique mais il est ironiquement placé dans un discours parfaitement impropre à lui rendre justice : l'équivoque, le double entendre, le calembour, la parabole.

Et puisque ce recours à la voix intérieure n'est pas admissible, il reste la voix **sociale** - idéologie, sagesse populaire, philosophie, croyances : Beckett ne fait pas le détail - que représentent Pozzo et Lucky sur le mode parodique. Lucky est le maître à penser privé de parole ; Pozzo est le maître-parleur sans pensée personnelle - jeu étrange et effets de miroir d'une impuissance croisée. La sagesse a perdu la voix, la parole a perdu la tête. Cet ultime recours - "il y a quand même une vérité quelque part" - nous est ôté. Les deux vecteurs de la sagesse populaire ou savante sont proprement réduits au silence : Lucky de vive force, Pozzo, par une espèce de dégénérescence insidieuse qui semble progressivement vider ce "sac à paroles". Le langage de l'impuissance tout autant que le langage asservi au pouvoir (dans la bouche du maître et dans l'écoute du serviteur) montrent le désarroi des hommes dans l'ordre du signifiant.

Ces quatre voix - dialoguée, duologuée, personnelle ou sociale - sont donc, également mais par des moyens divers, confrontées au silence. Les voix dialoguée et duologique composent avec le silence : l'une s'y substitue, l'autre en est saturée. Les voix personnelle et idéologique sont violemment réduites au silence. Comme le souligne Beckett : "Silence is pouring into this play like water into a sinking ship".

Le véritable enjeu de la pièce, c'est cette confrontation entre les voix et le silence. Dans cette opposition, le silence n'est pas un "blanc" théâtral, un suspens du dialogue, une attente de signification, c'est-à-dire, en fait, une valeur négative mais une option pleine et déterminante de ce théâtre ; d'où, l'importance de la théâtralité silencieuse dans l'œuvre de Beckett, autre façon qu'a le théâtre d'aborder son public, complément indispensable de la confusion des voix et des significations inlassablement ressassées.

Le spectateur, tout comme les personnages de la pièce, est placé dans l'attente de Godot, attente d'une signification qui ne vient pas ou qui a failli éclater avec l'arrivée de Pozzo et Lucky (bien sûr que Pozzo, à sa manière, est le Godot du non-sens précédant l'invisible Godot du sens) dont l'intervention n'a fait qu'accroître la confusion des voix.

C'est qu'avant d'accéder à cette perception théâtrale pure dont nous parlions, le spectateur doit se défaire du support illusoire des quatre voix qui règlent son univers familier. Il doit subir, tout comme Estragon et Vladimir et *au-delà,* l'attente angoissante mais nécessaire pour accéder à la perception juste de la pièce qui n'est pas fondée sur un sens pré-formé mais sur la **reconnaissance** d'un sens déjà là mais enfoui, irrécupérable hormis par la médiation du spectacle théâtral. La non-venue de Godot, option différente du problème de son existence qui n'est d'ailleurs jamais évoquée (Beckett dit simplement qu'il ne vient pas quand on l'attend), n'est pas l'absurde dont se délecte la critique, ou l'inefficacité d'une **certaine** forme de communication que nous signifient les personnages de la pièce, mais la condition nécessaire pour que s'accomplisse un rapport théâtral dans lequel Beckett nous place de force. On ne peut y échapper dès l'instant où l'on a consenti à entrer dans son jeu.

La remise en cause de la communication théâtrale n'est donc pas une rupture - ou passage aux limites d'un genre, encore moins apologie de l'absurde - mais un retour aux fondements du théâtre, à la responsabilisation collective du spectateur, dépouillé des "béquilles" de la signification conventionnelle et contraint de produire un sens issu de sa conscience collective. L'œuvre théâtrale, comme au tout début, est rite initiatique, reconnaissance des vérités connues et "cachées depuis la fondation du monde".

"HAMM : Qu'est-ce qui se passe ?
CLOV : Quelque chose suit son cours".

Il faut donner aux choses la faculté de suivre leurs cours.

L'attente déçue d'une signification prépare le spectateur à une forme de révélation pour laquelle les duologues sont une introduction.

Cette révélation tourne autour du motif de l'arbre, entité imaginaire évoquée par Estragon et Vladimir (dans un entrelacs subtil entre des motifs d'ailes, de voix et de vent) et réalité physique (l'arbre décor, à la fois index et symbole) perçu par le spectateur.

L'arbre, c'est, au moment où Beckett écrit la pièce, le possible dépassement du paradoxe mortel qui oppose la vie en soi et la vie pour les autres. L'arbre montre à la fois l'inanité des voix - bruit de feuilles et parfois bruissement - qui ne prend son sens que par une réduction illusoire de l'arbre

au cadre de la feuille et du rameau, c'est-à-dire en clair à l'échange interpersonnel dont nous faisons tant de cas ; bruits aberrants et discordants qui sont totalement dénués d'intérêt dans l'optique de l'arbre tout entier dont le murmure, et le vent aussi, apporte cohérence et justification à ces discordances partielles :

"It's forever the same murmur, flowing and unbroken, like a single endless word, and therefore meaning less, for it's the end gives meaning to words"

nous disent *Texts For Nothing* à peu près contemporains de *Godot* ; et justement il n'y a pas de fin, mais ce n'est pas l'absurde.

Ce bruissement de l'arbre remué par le vent ne dit rien d'autre que la persistance de l'Espèce, son ressassement éternel, le "ça parle" quand plus personne ne parle et n'a la parole, rumeur que Beckett essaye de faire résonner dans notre mémoire collective. Et l'écho qu'il suscite en nous est loin d'être pessimiste comme le voudraient certains, simplement plus fondamental qu'il n'est possible d'admettre pour la plupart d'entre nous.

Cet arbre mythique, Yggdrasil ou arbre de Jessé, est relayé visuellement par l'arbre scénique rabougri mais en pleine croissance - seul arbre de vie dans cet univers de déréliction.

Jacky MARTIN
(Université de Montpellier III)

NOTES

(1) Acte II, p. 49. Nos références renvoient à l'édition américaine de *Waiting For Godot*, Grove Press, New York ; 1954, dont la pagination correspond à des doubles pages placées en vis-à-vis.

(2) Acte II, p. 41.

(3) Acte II, p. 48.

(4) Acte I, p. 25.

(5) Acte I, p. 14.

(6) Acte II, p. 40.

(7) *Ibidem.*

MEMOIRE ET INGENIOSITE DRAMATURGIQUE

Mettre en scène la mémoire tient de la gageure et place le dramaturge devant un paradoxe : rendre dramatique ce qui relève de l'individuel et de l'introspection et faire du théâtre en se passant de ce qui dans notre culture occidentale en est le fondement : le dialogue. La réflexion de Beckett sur la mémoire s'inscrit dans le prolongement de sa méditation sur le destin de l'homme en général et la dramatisation de la mémoire accentue le dépouillement de la scène et la tendance à l'enfermement et à l'immobilisme caractéristique de pièces où, pour l'acteur, le jouer se résorbe de plus en plus en un dire.

En faisant de la mémoire le partenaire essentiel d'un personnage solitaire, l'auteur dramatique est amené à user de subterfuges pour conserver un semblant de dialogisme et à recourir à des interlocuteurs factices, des personnalités dédoublées, des mises en voix de mémoires plurielles pour maquiller le passage du dialogue au soliloque, et enfin au récit faussement plurivoque. Ce retour à la forme d'expression naturelle de la mémoire - le récit - est jalonné de subtiles mutations qui bousculent les pratiques théâtrales traditionnelles.

Andrew Kennedy, dans une tentative de définition révélatrice de l'originalité technique de l'œuvre, qualifie *Krapp's Last Tape,* la première pièce de Beckett consacrée à la mémoire, de "solo dialogue", de "dual monologue" et de "shadow dialogue of selves" (1). Cette dernière étiquette évoque bien l'illusion de dialogue créée par l'alternance des timbres de voix et l'entrecroisement subtil de la parole présente et de la parole en conserve alors que le vieillard solitaire écoute et commente des souvenirs enregistrés trente ans plus tôt au magnétophone. Mais elle ne souligne pas assez l'absence d'interaction, d'influence réciproque entre deux partenaires à part entière. Le dialogue suppose la coprésence de deux moi, tour à tour locuteur et interlocuteur. Krapp n'a en face de lui que l'écho figé d'un moi ancien, une voix sans âme, un son à l'humanité trompeuse, incapable de lui donner la réplique.

De plus, ces images ne sourdent pas du tréfonds de son âme pour exprimer, comme le souvenir proustien, un moi passé redevenu présent et pertinent. Elles lui sont restituées en bloc, sans nuance par une voix morte, sans que le filtre du temps et de la personne ait opéré. Pour le philosophe ou pour le psychologue, ce ne sont pas d'authentiques souvenirs. "Le souvenir, nous dit Gusdorf (2), exprime la permanence en nous d'une situation passée qui conserve un sens". Or le magnétophone livre un ensemble de faits jugés mémorables à l'époque de l'enregistrement, mais dont certains - le contact de la balle dans sa main au moment de la mort de sa mère par exemple - ont perdu toute signification pour le Krapp actuel.

Ce faux dialogue, cette fausse mémoire n'en créent pas moins une scène extrêmement vivante et théâtrale grâce à l'indéniable présence au

monde de Krapp. L'insertion des personnages dans le contexte extralinguistique est, aux yeux de Jiri Veltrusky (3) une caractéristique primordiale du dialogue :

> "unlike monologue, dialogue is always integrated into the extralinguistic situation. This comprises not only the material situation, that is, the set of things that surround the speakers, but also the speakers themselves, their mentality, intentions, knowledge pertinent to the dialogue, their mutual relations, the tensions between them, and so on in short, what may be called the psychological situation".

Krapp, en raison de la matérialité très affirmée d'un corps (4) plein de handicaps et de besoins, est en rapport constant avec son environnement qu'il bouscule et sollicite sans cesse comme l'illustre bien la longue séquence sans paroles au début de la pièce.

Cet ancrage dans la réalité s'accompagne d'une soif inextinguible de communiquer. Plus qu'un bavard invétéré, Krapp se met en permanence en situation de dialogue et s'il ne se parle pas à lui-même, il s'invente des interlocuteurs. Une boîte qui lui échappe des mains devient entre ses lèvres "une petite coquine", "une petite fripouille". Son verbe a du corps. Sa parole, au passé comme au présent, est vivante, émaillée d'éclats lyriques, de saillies et même les séquences purement narratives sont ponctuées de bribes au discours direct, propos pris sur le vif et intonations variées qui suppriment l'impression de récit unique.

A cette présence à la vie et à ce verbe coloré s'ajoute le dynamisme d'une scène qui voit son protagoniste évoluer. Dans sa définition du duologue, Andrew Kennedy insiste sur l'action dramatique du dialogue : "the kind of concentrated dialogue structure that most often enacts an encounter - a crisis or exchange of values - wherein relationship and language are fused and transformed" (5). La rencontre de Krapp et de son passé a bien cette dimension décisive, puisque pour la première fois dans sa longue existence, il ne cèdera pas à sa boulimie mnémique et renoncera à enregistrer ses souvenirs de l'année. La bande magnétique, catalyseur de ce choix, ne joue pas, tout compte fait, un rôle plus artificiel que les confidents faire-valoir du théâtre classique.

De plus, l'atout dramatique de cette mémoire trop littérale et hyperréelle qui n'a pas subi la décantation naturelle du souvenir est d'accuser le clivage entre le moi passé et le moi présent. La juxtaposition nue des deux voix souligne certes la consonance essentielle entre les jeunes Krapp et le vieil homme présent sur scène, mais elle accentue aussi avec une objectivité proche de la mise en accusation, le sentiment de frustration et d'échec.

La pièce télévisuelle *Eh Joe* répartit différemment les traits dialogiques dans le rapport entre le personnage unique et sa mémoire. Une seule voix se fait entendre, une voix de femme persuasive et convaincante, la voix bien vivante de la conscience de Joe. Mais une interaction s'instaure entre cette voix-off et l'image du visage de Joe, interaction d'autant plus intense que cette mémoire accusatrice, extériorisée dans la voix, est aussi l'œil intimiste de la caméra télévisuelle qui cerne de plus en plus près le visage de Joe et capte le moindre frémissement de peau. La conjugaison en simultané des

deux modes d'expression non compétitifs crée un effet de grossissement surréel et le harcèlement serait insupportable, n'était la suggestion, fournie par la voix elle-même, qu'un jour viendrait où Joe réussirait à se débarrasser d'elle comme des autres.

Fidèle à la conviction énoncée dans son étude sur Proust (6) que "the only fertile research is excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descent", Beckett poursuit après ces deux objectivations de la mémoire sa plongée dans l'être et affine parallèlement sa recherche d'une dynamique théâtrale qui ne passe plus exclusivement par le dialogue.

Dans *Embers, Footfalls* et *but the clouds,* la distance entre l'homme et sa mémoire a diminué. Les souvenirs se sont intériorisés et les différents protagonistes les évoquent le plus souvent pour meubler leur solitude. L'évolution toutefois dans la longueur de ces trois pièces, dans la nature de leur texte et dans le rapport du personnage à son expression montre bien comment s'effectue le passage de la mémoire, instrument de l'homme, à l'homme, esclave de sa mémoire. A force de répétition et de schématisation, l'individu finit par ne plus garder en souvenir qu'une série d'images ou de phrases détachées de leur contexte, une abstraction de la réalité sans grand rapport avec la personne.

Embers, la plus ancienne et la plus riche des trois, joint à une incroyable panoplie de sons, la diversité d'une structure tripartite qui fait alterner monologue, récit et dialogue. Le choix d'un protagoniste si sensible aux bruits que sa conscience organise des images phoniques plus que des idées, permet à l'auteur d'inclure subtilement dans le monologue et dans le récit des citations, des bribes de répliques qui leur donnent un parfum étrangement dialogique. Le monologue de la première partie dramatise les efforts souvent vains de la mémoire objective pour retrouver le souvenir. Le récit qui lui fait suite, de l'aveu même de Henry, tente de pallier, grâce à l'imagination, cette impuissance à faire ressurgir les voix du passé. Mais la grande originalité de cette œuvre, écrite pour la radio, réside dans le dialogue de la troisième partie entre le personnage et feu son épouse, véritable métaphore de la restitution du souvenir spontané.

L'émotion dramatique naît du jeu existentiel sur la présence et l'absence, le réel et l'irréel. A la radio, un personnage qu'on n'entend pas n'a pas d'existence. Ada, qu'on entend converser avec son mari de leur fille, des leçons de musique, etc ..., est donc bien réelle. Mais alors, comment expliquer qu'elle puisse, sans bruit, s'asseoir sur les galets, glisser, toujours sans bruit, un châle sous le séant de Henry ? La radio, qui renforce simultanément la réalité de la voix remémorée et l'immatérialité du personnage, écartèle l'auditeur entre deux impressions au sein du même mode de perception. Le dynamisme de la pièce ne découle pas de l'interaction des personnages, mais de l'action sur le spectateur dont on sape en permanence les attendus et les convictions. La tension, ici en synchronie, joue parfois en diachronie. Ce qu'une première étape suggère, une seconde le dément, pour être à son tour réfutée par une troisième.

Dans la seconde partie de *Embers,* Henry relate la rencontre de deux amis qu'il dit avoir inventée pour passer le temps. Ces deux hommes sont Bolton et Holloway, le malade et son médecin. Or, quelques instants plus tard

au cours du dialogue jailli du fond du souvenir, Ada suggère à son mari de consulter son généraliste, Holloway. La seule mention de ce nom fait basculer le fictionnel dans l'autobiographique et jette rétrospectivement le trouble sur un récit que l'auditeur avait goûté, en dépit de son contenu pathétique, comme une phase de détente après les tiraillements et les frustrations du monologue initial. La suggestion que cet imaginaire était, en fait, reviviscence d'un passé vécu modifie le rapport du spectateur au protagoniste. De simple conteur qu'il était, Henry devient ce patient prostré dans la souffrance, incapable de communiquer au présent avec un ami. Sa volonté tenace de refouler ces souvenirs et de les masquer en créations de l'imaginaire clame la persistance de la blessure et sa douloureuse acuité. L'auditeur n'écoute plus de la même oreille la fin du dialogue entre Ada et son mari. Les deux images du personnage se superposent, ses paroles se superposent, imaginaire et souvenir fusionnent en estompant la fragile frontière qui les sépare. Aucune certitude ne subsiste plus. Même la fiction se trouve remise en question. Rien n'est jamais acquis chez Beckett et jusqu'à la parole finale, le moindre mot menace de remettre en cause tout ce qui a précédé.

Footfalls s'inspire de cette technique, mais le dépouillement de ce dramaticule rend son impact plus radical encore. L'opposition entre une image scénique forte et l'évanescence des personnages évoqués dans le texte ainsi qu'une répartition différente des divers éléments qui composent cette œuvre accentuent de surcroît l'impression. La structure de la pièce, triadique comme celle d'*Embers,* comprend un dialogue entre Amy et sa mère qu'on ne voit pas, un soliloque de la mère toujours invisible et enfin un récit par Amy, qui fait étrangement écho au dialogue et au soliloque, mais dont la teneur, de plus en plus fictionnelle, entache d'irréalité tout ce que le spectateur a, jusqu'alors, vu et entendu, y compris l'image obsédante de la narratrice qui, méthodiquement et inlassablement, arpente un petit bout de scène. Dans *Embers,* la fiction se révélait être mémoire, ici on soupçonne que tout n'est que fiction, pure création de l'esprit d'un personnage. Et les pas ne seraient donc que métaphore dans la métaphore ? Métaphore des difficultés de la création, du ressassement des souvenirs ?

La technique dramatique, qu'elle soit du contrepoint ou de la remise en question différée, joue de l'étroite parenté entre la mémoire et l'imagination, du glissement imperceptible qui mène de l'une à l'autre et de la confusion qu'il entraîne dans l'esprit du spectateur amené à mettre en doute ses perceptions. Le passage du dialogue au soliloque, puis au récit, schématise l'altération naturelle et le plus souvent inconsciente du souvenir ainsi que le désancrage par-rapport à la réalité qui l'accompagne. La pirouette finale tout en consacrant la victoire de l'imaginaire souligne ironiquement la dette à la mémoire. L'interpénétration de ces deux facultés constitue de plus en plus l'élément essentiel de la dramaturgie beckettienne et fait écho à une préoccupation constante chez lui. Stanley Gontarski, dans son ouvrage sur la composition des œuvres dramatiques de Beckett, montre l'acharnement mis par l'auteur à bannir de ses œuvres toute référence personnelle, à effacer toute trace de vécu pour atteindre à une dimension d'universalité et d'abstraction artistiques : "Beckett's creative process is marked not by gestation, by accretion, but by deletion ... as Beckett struggles to write himself out of the

texts" (7). C'est cette même lutte que Jean-Jacques Mayoux, lors d'une conférence donnée à Beaubourg pour les quatre-vingts ans de Beckett (8), résumait en ces termes : "Son œuvre porte la marque du blocage du souvenir et du triomphe du souvenir".

A en juger par les protagonistes des dernières œuvres de Beckett, le souvenir a si bien triomphé d'eux qu'il devient leur dimension ultime. *Play* met en scène un homme et deux femmes enfermés jusqu'au cou dans de grandes urnes. Leurs réceptacles se touchent presque et pourtant aucun dialogue ne s'instaure entre les personnages. Ceux-ci, en effet, bien qu'étant passés de vie à trépas, sont si englués dans leurs souvenirs qu'ils sont incapables de communiquer. Ils ne sont plus qu'une parole intarissable déclenchée par la lumière d'un projecteur. Karen Laughlin dans son excellent article sur : "The Reader's Role in Beckett's *Play*" (9) énumère les moyens mis en œuvre par Beckett pour garder à *Play* une dimension dramatique. Deux points seront retenus ici : la qualité particulière de la langue narrative et le rôle du projecteur.

Karen Laughlin justifie l'impression de dialogisme par les nombreuses bribes de discours direct qui émaillent ces récits, par les termes à fort caractère illocutionnaire, ordres ou menaces, ainsi que par le jeu d'échos d'une série de souvenirs à l'autre qui figurent comme des réponses à distance. J'ajouterai que le trait de génie de Beckett me paraît être d'avoir campé des personnages dont les souvenirs focalisent essentiellement sur des épisodes de dialogue à des moments clefs de leur existence. En conséquence, les propos rapportés sont toujours en prise directe sur une réalité, ils s'adressent à quelqu'un et sont destinés à faire mouche, car ils ne sont jamais utilisés impunément. Insérés en contexte narratif, avec ou sans un "I said" ou un "she said" introductifs, ils prennent davantage de relief. De plus, comme le filtre de la mémoire ne livre que les scènes cruciales, il se produit un effet de condensation dramatique qui explique la vigueur de ces images, pourtant au second degré.

La seconde astuce qui ajoute à l'impression d'authenticité d'une scène pour le moins fantastique et renforce son ancrage dans la réalité de la représentation, réside dans le choix d'un objet, un agent "aveugle" pour orchestrer les récits. Le projecteur, promu montreur-bourreau, morcelle les narrations en petites unités et, par un jeu d'alternance, crée l'illusion, sur la page et à l'oreille, d'un dialogue. Ses interventions arbitraires provoquent des rapprochements incongrus, sources de tension et d'humour qui rompent la monotonie d'une histoire, somme toute fort banale. Mais c'est surtout le rôle de témoin que les personnages confèrent à cet objet qui donne à la scène son allure de dialogue. Le projecteur devient le "you" sur lequel ils accrochent leurs souvenirs ainsi que le peu de présent qui leur reste. Leurs propos n'ont rien d'une ritournelle en suspension dans l'air, ils visent un auditeur qu'ils tentent passionnément d'intéresser à leur version des faits.

L'inadéquation et la transparence de cet interlocuteur accentuent l'isolement cruel de l'homme dans l'épreuve et rapprochent spectateurs et personnages. La carence de l'auditeur crée un sentiment de frustration, une sorte de béance qui aspire le spectateur et l'interpelle comme le suggère Sidney Homan à propos d'un personnage au rôle similaire dans *Not I* : "The

Auditor's neutrality as well as his weakness may suggest his growing inability to understand her. We, the "real" audience, may have to assume that responsibility" (10). La position frontale des urnes et ces visages tournés vers la salle renforcent l'appel de ces êtres - fantastiques certes - mais dont le sort nous est commun.

Not I dont le personnage est, lui aussi, devenu l'outil d'un dire irrépressible au-delà de la mort s'inscrit dans la continuité de *Play,* mais le faux dialogisme des trois versions différentes d'un ménage à trois, astucieusement saucissonnées et enchevêtrées, a fait place à un récit unique homogène qui résume une vie et une mort avec une relative sérénité avant de décrire une troisième étape plus étrange et plus troublante : le retour inattendu et incontrôlable de la voix. Seule cette dernière partie laisse entrevoir le potentiel dramatique d'une œuvre qui, plus qu'aucune autre chez Beckett, ne livre pleinement son sens qu'en représentation.

Tout repose sur une double dichotomie entre le dit et le non-dit et entre le dit et le dire, dichotomie qui reflète l'écartèlement de la personne entre son désir d'exorciser son passé, de renier son moi pour atteindre à une certaine paix et son incapacité à le faire ou encore, selon Linda Ben-Zvi (11), le tiraillement de l'être entre son moi externe et son moi interne inarticulé.

La première trace de non-dit dans le texte se situe au niveau de ce titre négatif elliptique, *Not I,* qui est visiblement la réponse spontanée à une accusation dont on ne connaît ni la teneur ni l'origine, mais qui, par sa position en prémisse au texte, le génère en quelque sorte. Les vingt et une questions en "what" qui jalonnent le récit prolongent l'interrogation implicite dans le titre et créent un effet de dialogue. Quelle est donc cette voix qui interpelle le personnage, lui suggère des corrections, des précisions qu'il accepte toujours docilement sauf lorsque l'intervention porte sur l'identité du protagoniste de l'histoire ? Dans ce cas, à cinq reprises dans le récit, le narrateur au lieu de répéter le mot, sans doute le pronom personnel, que lui propose la voix inaudible, double le "what? ... d'un "who? ... avant de répondre par un "no!" ..."she!" ... très emphatique. La nudité et la vigueur de ce rejet dénoncent la faille du personnage et font écho à l'outrance d'une mise en voix qui clame ce que le texte tait dans sa plus grande partie.

Dramatique est dans cette œuvre le décalage entre le dit et un dire tout parcouru de violence. Le rythme de plus en plus effréné du débit de parole, la force de la voix amplifiée par un micro, le dépouillement de la scène et la réduction drastique du protagoniste à une simple bouche, tout traduit une volonté de paroxysme et de radicalisation de la mise en scène. La métaphore dominante de la représentation a cette même qualité d'absolu.

Tout dans ce dramaticule contribue à évoquer une naissance : les premiers mots, "Out ... into the world", la voix de femme haletante et douloureuse, les cris déchirants et soutenus qui ponctuent le spectacle à intervalles de plus en plus courts et enfin, la bouche rouge, grandeur nature, qui se détache à deux mètres cinquante du sol sur un grand rideau noir et qui, aperçue confusément de la salle, est aussi bien vulve. Ironiquement, la métaphore de la naissance recouvre une tentative d'arrachement à soi-même. Pour le héros beckettien, la première naissance, celle qui l'a "expulsé" en ce

bas monde est une calamité. Une seconde naissance qui lui permettrait, au-delà de la mort, d'échapper à lui-même et à son passé serait donc une bénédiction. Mouth, en repoussant les images qui la hantent et en refusant son *je,* tente ce douloureux passage.

La force dramatique de ce texte naît de la torture physique et psychologique qu'il inflige en représentation au spectateur. Martin Esslin (12) suggère que le théâtre de Beckett tire son impact du déplacement de la catharsis de la scène à la salle. Le héros tragique, qui, dans le théâtre grec ou classique, sortait grandi de l'épreuve grâce à la conscience qu'il avait de son destin, faisait vivre son expérience au spectateur par procuration. Le spectateur de *Not I* vit une expérience au premier degré, il la vit dans sa chair à travers l'exacerbation de sa vue et de son ouïe, mais aussi dans son entendement sans cesse frustré par ce débit de paroles qui ajoute à la distorsion de la syntaxe.

Cet arrachement de la personne à elle-même peut se lire aussi comme la naissance de l'œuvre d'art qui, dans la perspective beckettienne, requiert de l'auteur qu'il élimine la dimension trop personnelle de son expérience et de ses souvenirs. La première partie du récit de Mouth a cette qualité d'épure, la vie et la mort de "she" y sont évoquées sans détail dans un raccourci factuel. Mais dès qu'est mentionnée la résurgence de la voix, le doublet inattendu d'adverbes, maintes fois répété, "suddenly ... gradually ... signale l'altération du récit et la revanche du vécu. Peu à peu la réalité est cernée de plus près pour déboucher sur l'image très particulière de cette femme qui vomit son trop-plein de paroles dans les toilettes publiques. L'image scatologique est triplement appropriée. Souvenir vécu, elle correspond à l'état de délire delphique où s'est retrouvé le personnage au-delà de la mort et à l'effort qu'elle fait encore pour s'y soustraire. En d'autres termes, mémoire, dit et dire coïncident dans cette image, comme finissent par se rejoindre dans le présent de la représentation, le temps de l'histoire, le temps du récit et le temps de la narration (13). L'adéquation de l'image proclame la survivance du moi, la fidélité de l'être à lui-même et s'inscrit contre la négation du titre. Le détachement visé par l'auteur n'est pas atteint. Le sujet s'affirme dans l'acharnement qu'il met à se nier (14).

A Piece of Monologue présente une étape ultérieure de la création. Le vêtement neutre que porte le protagoniste, sa position excentrée sur scène, la distance qu'il ménage par rapport à son dit, son ton froid et sa diction sans empressement, tout dans cette mise en scène évoque le Speaker/porte-voix plus que le personnage. Ce conteur pousse même l'objectivation jusqu'à préférer le pronom complément "him" au pronom sujet et jusqu'à mettre l'accent sur les mains, les objets, la lumière, le petit geste précis plutôt que sur la personne, de crainte de donner trop belle part à cet autre lui-même.

Et pourtant, le glissement dans l'utilisation des temps du prétérit au présent simple et l'étrange parenté entre les images qu'il brosse et sa propre silhouette, son propre décor frappent d'ambiguité sa relation au personnage et la nature de son texte. Le jeu subtil de contrepoint entre le dit et son instance de production : la mise en scène, s'il ne permet jamais d'affirmer que ce scénariste/scénographe crée un personnage à son image, souligne en même temps l'essentielle consonance de l'un à l'autre.

De plus, à force de dépersonnaliser l'œuvre et de nier la causalité, base de toute narration, l'auteur libère le récit de sa finalité discursive et donne aux mots une certaine autonomie. Les images évoquées, mi-souvenirs, mi-obsessions, sont à ce point condensées, détachées et déparcularisées par une syntaxe mutilée qu'elles semblent en suspension dans l'air et acquièrent une force singulière. Cette mémoire fossile, privée du vécu qui l'a nourrie, n'est plus qu'une collection d'images dont l'égrènement sur scène, dans cette voix blanche que Beckett aime tant et qui restitue aux mots leur musicalité et leur résonance intrinsèque, donne lieu à une expérience poétique et à une théâtralisation du signe verbal qui, en se décapant de sa référence, se libère en quelque sorte de sa mémoire courante. Le dépouillement scénique qui met le verbe en ostension, confère en même temps un caractère très pictural, presque hiératique, à l'automutilation de l'artiste qui ne peut atteindre à l'essentiel et à l'universel qu'en luttant contre son moi ou tout ce qui l'exprime.

Du Krapp, boulimique de souvenirs, à ce Speaker, dégagé de son souvenir, le chemin est long et la variété des étapes dit la richesse de la mémoire et son rôle dans l'élaboration comme dans la perte de la personne. L'ambivalence fondamentale de la mémoire - fusion du passé et du présent, alliance de l'esprit et du corps - et sa proche parenté avec l'imagination suggèrent le potentiel dramatique qu'elle offre à qui surmonte le handicap initial : l'intimisme de la mémoire, expression de la personne.

Chez Beckett, elle devient le prétexte à une exploration méthodique des moyens théâtraux et parathéâtraux. Sa dramaturgie se caractérise par un double mouvement : d'une part une miniaturisation du champ d'expérience et d'autre part un grossissement, une sorte de gros plan permanent sur les éléments retenus. Balayant des siècles de redondance théâtrale et d'hégémonie verbale, Beckett opère un ressourcement du théâtre. En faisant jouer les signes les uns contre les autres - image contre texte, texte contre voix, etc ... - il leur redonne une autonomie et une fraîcheur originelles et libère le sens. Le spectateur est certes mis à rude épreuve. Il réapprend à voir, à entendre, à sonder les mystères de l'être. Il vit une expérience existentielle qui, à mesure qu'elle s'intériorise, le laisse de moins en moins intact. Le théâtre redevient rite initiatique.

Françoise VRECK
Université de Lille III

NOTES

Les pièces mentionnées ci-dessus sont réunies dans le recueil : *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett,* paru chez Faber en 1984.

(1) Ces trois citations d'Andrew Kennedy proviennent respectivement de *Six Dramatists in Search of a Language,* Cambridge U.P. 1975, de *Dramatic Duologue,* The Duologue of Personal Encounter. Cambridge U.P. 1983, et d'une conférence donnée à Stirling le 15 août 1986 lors de la BECKETT CONFERENCE, "Mutation of the Soliloquy from *Not I* to *Rockaby*".

(2) Georges Gusdorf, *Mémoire et Personne,* Paris, P.U.F. 1951, p. 53.

(3) Jiri Veltrusky, *Drama as Literature,* Lisse, 1977, p. 48.

(4) Cf. Henri Bergson, *Matière et Mémoire,* Alcan, p. 149, "Mon présent est par essence sensori-moteur. Il consiste dans la conscience que j'ai de mon corps".

(5) *Dramatic Duologue,* p. 27.

(6) Beckett, *Proust,* London, John Calder, 1965, p. 65.

(7) Stanley Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts,* Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. XIII.

(8) Jean-Jacques Meyoux, Conférence "Beckett se souvient", donnée le 25 avril 1986 lors du colloque : Beckett dans le Siècle, Paris.

(9) Karen Laughlin, "Beckett's Three Dimensions: Narration, Dialogue, and the Role of Reader in *Play*", *Modern Drama,* XXVIII, 3, Sep. 1985, 329-340.

(10) Sidney Homan, *Beckett's Theatres,* London and Toronto, Associated University Presses, 1984, p. 158.

(11) Linda Ben-Zvi, p. 8 in "The schismatic self in *A Piece of Monologue*", *Journal of Beckett Studies,* Spring 1982, 7, pp. 7-17.

(12) Martin Esslin, "Catharsis", conférence donnée le 28 avril 1986, Beckett dans le Siècle.

(13) Je reprends ces termes dans les acceptions définies par Gérard Genette dans *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, p. 72, "*histoire :* le signifié ou contenu narratif, *récit :* le discours ou texte narratif lui-même et *narration :* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place".

(14) Voir l'abondance de ce que Katherine Worth appelle les self-tags "(found herself, deluded herself, beside herself)" qui constituent un commentaire ironique sur le dire du personnage in "Acting out Sayings: Beckett's Homely Fantasies", conférence donnée le 27 avril au colloque : Beckett dans le Siècle, Paris.

INNOCENCE ET EXPERIENCE : L'ENFANCE ET LA MEMOIRE A TRAVERS TROIS PIECES DE DAVID MERCER, DAVID STOREY ET EDWARD BOND

Le thème de la mémoire intimement lié à celui de l'enfance constitue la trame profonde des trois pièces qui feront l'objet de cette brève étude : *Ride a Cock Horse* de David MERCER, *In Celebration* de David STOREY et *Summer* d'Edward BOND.

L'innocence de l'enfance face à l'expérience de la mémoire sera mutilée, ou au contraire idéalisée à travers le prisme déformant de la mémoire. En quête de leur passé, à la recherche de leur identité profonde, les êtres utiliseront leur mémoire de façons multiples : pour les uns, la mémoire sera dévastatrice au point de les anéantir et de les amener à une régression totale ; pour les autres, elle sera un instrument de consolidation du présent et de construction de l'avenir. Pour d'autres enfin, un refuge qu'il fait bon retrouver pour continuer à survivre.

Dans cette recherche de l'innocence perdue, l'expérience de la mémoire joue-t-elle un rôle thérapeutique ou est-elle complètement inutile ? La conclusion est différente pour chaque individu, car la mémoire joue le rôle que chacun lui impose au départ : à chacun de se complaire dans l'envahissement par le souvenir ou de rejeter afin de mieux reconstruire et purger le passé de ses tares.

Ces trois pièces ont en commun le rôle de premier plan joué par la mémoire dans le déroulement de l'action : catalyseur ou facteur de diffraction, la mémoire, présence obsédante, voire insupportable, devient quasiment personnage à part entière dans chacune des trois pièces étudiées.

Ride a Cock Horse de David MERCER (1965)

Peter, romancier à la mode, et Nan, médecin dans un hôpital londonien, forment un couple aussi peu assorti que possible, à en juger par le jeu de la persécution auquel se livre Peter et auquel Nan se prête non sans masochisme. Pourtant leur enfance et leur adolescence ont partagé le même cadre référentiel, l'univers minier du West Riding. Mais à travers leurs déchirements et leurs affrontements, leur perception du passé est différente. Quant aux deux autres femmes dans la vie de Peter, Myra et Fanny, l'enfance de la première n'est évoquée qu'une fois très succinctement, et celle de la seconde ne l'est jamais.

Peter a 34 ans ; son père était mineur, mais c'est à sa mère qu'il doit l'éducation qu'il a reçue et les études qu'il a poursuivies. Devenu fonctionnaire malgré lui, il s'est mis à écrire et vient de rencontrer le succès, ce qui lui a permis de renoncer à la fonction publique. Tiraillé par son appartenance à deux univers différents, incapable de trouver un juste équilibre, Peter se livre

à une quête exhaustive qui semble parfois devenir expiatoire. Il avoue lui-même à Myra, l'une de ses maîtresses, actrice de télévision célèbre : "I've got an ambiguous relationship with the past" (1). Ambiguité est certes le terme approprié pour qualifier l'attitude de Peter vis-à-vis de son enfance et de son adolescence. Mais quel passé sa mémoire fait-elle ressurgir ?

C'est d'abord celui du quotidien : un quotidien qui provoque à la fois haine et affection, un quotidien de clichés classiques dans lesquels semble se complaire Peter. Sa mémoire a deux pôles : ses parents et la mine, et tous les souvenirs annexes gravitent autour de ces deux pôles. Dès le début de la pièce, Peter leur attribue la cause de son sentiment d'aliénation, quand par exemple il déclare à Nan :

> "And if my dad had sent me down the pit at 14 like he wanted to, we wouldn't have had the problem at all. Would we? (Pause) No. It's my mother's indomitable drive we have to thank for where we are today" (2).

A la recherche de son identité profonde, Peter ne fait appel à sa mémoire que pour ressusciter une enfance avec laquelle il ne s'est jamais réconcilié. Dans ses descriptions, les parents deviennent des caricatures, pantins ou marionnettes qui obéissent aux mêmes routines comme s'ils n'avaient d'autre vie que celle que leur donne l'évocation de leur fils. Ainsi la mère est

> "spindle-shaped and she has a face like a crown wheel and pinion. Her life used to be dedicated to me - now it's dedicated to the endless manufacture of lampshades" (3).

Le père n'est pas davantage épargné :

> "face pitted with coal dust, short cheese-white legs terminating in stubby feet - excellent for driving a steel-capped pit boot up my backside (4).

La mémoire ne serait-elle pour Peter qu'un instrument d'autoflagellation, qui le pousserait à expier son incapacité à s'adapter à une nouvelle identité, celle du romancier à succès ? Cette mémoire d'inquisiteur amène au grand jour les contradictions profondes qui lézardent l'inconscient de Peter et le feront voler en éclats. Ainsi, à l'acte II, dans une lettre imaginaire à ses parents, il déclare à son père :

> "I thought you were ugly. Rude. Mean. Brutal. Which you were. (Pause) I loved you. (Pause) I hoped you would kill mother" (5).

et à sa mère, dans la même lettre : "I hoped you would kill father" (6), et plus loin : "You married beneath yourself" (7). Le souvenir ici illustre bien l'aspect conflictuel de la relation à la fois des parents entre eux et de Peter avec eux. Sélective, sa mémoire ne semble montrer que l'aspect négatif de son enfance et de son adolescence. Si, dans *In Celebration,* les fils Shaw évoquent la frugalité de leur enfance en se rappelant du gâteau du dimanche, pour Peter, les souvenirs alimentaires sont ceux d'une nourriture "bloody awful" (8), qu'il s'empresse de décrire avec mépris : "Bread. Dripping. Yorkshire pudding. Dumplings. Bread ... dripping ... Yorkshire p ... p ... p ..." (9).

Tout au long de la pièce, l'évocation du cadre référentiel de l'enfance devient obsessionnelle à force d'être répétitive. La même vision de l'univers minier du West Riding est imposée aux interlocutrices de Peter tout comme au lecteur/spectateur. Les mêmes termes : "pit", "backyards", "slag-heaps" reviennent sans cesse dans le discours de Peter, d'où la remarque de Nan : "It's always the pit you write about" (10). Ce n'est qu'à la dernière scène, alors qu'il dérive vers un état de régression infantile, que sa mémoire devient auditive et que l'évocation de la mine et du père perd son caractère négatif et prend un tour nostalgique, exprimant un désir pathétique de retour à l'enfance, à une certaine innocence. Toutefois même les jeux de l'enfance sont évoqués en négatif : devant Myra, Peter se rappelle de son renvoi de la Sunday School, dû au fait qu'il avait été surpris dans les buissons avec une petite fille (11).

Il se complaît dans l'obsession de l'enfance jusqu'à l'autodestruction et son désir mortifère est activé par le caractère meurtrier de sa mémoire ; cependant, au lieu de dominer le souvenir et de tenter de refouler les obsessions, Peter accueille un passé qui ne lui est présenté qu'au négatif. Pour lui, un seul moyen d'éviter le déchirement entre le passé du Yorkshire et le présent londonien serait d'anéantir totalement les lieux et les personnes, d'où ses déclarations :

> "They ought to drive a few bulldozers over the West Riding. O-bliterate it" (12) et, plus loin, : "I wish my parents were dead" (13).

A la fin de la pièce, sa mémoire a accompli son œuvre destructrice : la régression de Peter au stade infantile est complète ; enroulé sur lui-même en position fœtale, il pleure et se blottit comme un bébé dans les bras de son père venu du West Riding avec sa mère, à la demande de Nan. Ce retour aux sources peut apparaître comme l'abolition pure et simple de la mémoire, qui, dans la recherche effrénée de son identité profonde, a conduit Peter à une forme de suicide mental. Cette régression à la toute petite enfance, à un état d'innocence vulnérable et de dépendance totale, est une négation de toute l'expérience des 34 ans de Peter, mais peut-on l'interpréter comme une nouvelle naissance ?

Même si Peter et Nan partagent le même cadre référentiel, la perception de celle-ci contraste fortement avec celle de son mari. Sa mémoire, tout aussi sélective, présente des aspects plus positifs, tant de l'univers familial que de l'univers minier.

Le ressurgissement de l'enfance de Nan s'opère avec nostalgie. En fait, pour elle, la mémoire est un instrument de compensation. A partir du moment où elle se sent délaissée par Peter - "You began to forget me" (14) lui dit-elle - elle se réfugie dans le passé, apparemment le seul moyen d'occulter un présent qui ne la satisfait nullement : "I began to daydream. I could spend hours at it when you were out. Always about the past. Girlhood" (15).

La mémoire de Nan, même évocatrice de souvenirs désagréables, n'agit pas en catalyseur de ressentiment. Les quelques détails qu'elle fournit elle-même - son père lui interdisait le rouge à lèvres, ses parents avaient mauvais goût : "They dressed me like a flaming Eskimo" (16) - corroborent les remarques sarcastiques de Peter sur l'enfance de sa femme : "I realised

the other day what it was about your childhood. It was working-class Fabian" (17). A la différence de Peter, Nan ne renie pas son milieu familial : "At least I don't despise what I come from" (18). Le reproche que lui adresse Peter est précisément celui de vouloir se réfugier dans l'enfance, du moins le souvenir d'une enfance idéalisée : "You want to get back to real people (...) You want to dig back into the romanticised working-class junk heap of your childhood ... chapel, ugly terraced houses, the thrilling silhouettes of the pithead installations, and above all those bloody awful, awful people" (19). Face à la mémoire dévastratrice de Peter, celle de Nan tente de brosser un tableau plus attrayant de l'enfance, mais ses affirmations se trouvent immédiatement contredites par son mari : pour elle, le cimetière et le presbytère sont porteurs de nostalgie ; pour lui, les pierres tombales sont "green and slimy" (20), et la montée vers le presbytère un cauchemar. Retrouver le pays de l'enfance, imaginaire ou réel, voilà l'obsession de Nan. Ayant choisi de construire afin de survivre au contact abrasif de son mari, sa mémoire met ses racines à nu, sans l'élément autodestructeur de celle de Peter. S'abreuvant à la même source, la mémoire de l'un et de l'autre présente les deux faces opposées, voire contradictoires d'un passé commun.

L'enfance des deux autres femmes dans la vie de Peter, Myra et Fanny, n'est évoquée que très brièvement dans le cas de la première, et au négatif dans celui de la seconde.

A travers leurs échanges tumultueux, et en dépit de l'égocentrisme forcené de Peter, Myra ne fait qu'une seule allusion à son enfance, dans la première des deux scènes qui l'opposent à Peter, à la suite de questions de ce dernier. Le souvenir qui lui vient à l'esprit est celui d'une toute petite fille, psalmodiant au milieu de la nuit et réveillant son père, avocat de renom, parce qu'elle a répété "M'lud" (21) 168 fois ! Quand Myra déclare que son père prétendit croire qu'il s'agissait des hirondelles et non d'elle-même, et qu'elle lui répondit de ne pas être "so bloody sloppy" (22), le lecteur/spectateur ne peut que s'étonner devant une telle précocité chez un tout jeune enfant. La mémoire de Myra révèle un caractère manipulateur et provocateur, et son commentaire : "I'm very tough, and always have been" (23), fait partie du jeu destructeur à la base de ses relations avec les hommes, mari ou amant ; la petite enfance n'est évoquée que pour faire illusion dans le présent. Dans la seconde scène des deux scènes avec Peter, Myra n'évoque plus son enfance : sa mémoire n'exhume que les souvenirs d'un passé récent, absorbée par une immense pitié d'elle-même qui la pousse à une tentative de suicide en présence de son amant. Dans son cas, l'expérience a englouti l'innocence et l'a déformée au point de la rendre méconnaissable.

Fanny, la jeune femme que Peter, ivre, vient retrouver au milieu de la nuit et qui était enceinte de lui, vit essentiellement dans le présent, voire l'immédiat, et sa mémoire est centrée sur sa relation avec lui : "Fanny's memory only reaches back to breakfast" (24), affirme-t-il. On peut supposer qu'elle a banni tout souvenir d'enfance ; toutefois, si son désir d'avoir un enfant la pousse à entrer dans l'univers fantasmé de Peter au point d'accepter de porter son enfant - même si elle a conscience par la suite de l'ineptie d'un tel désir et de l'incapacité de Peter dans le rôle de père - c'est parce que l'innocence est encore proche et que la cruelle expérience de l'échec de sa relation avec Peter lui est nécessaire pour la dépouiller de cette innocence.

Dans *Ride a Cook Horse,* la mémoire est utilisée par MERCER comme un instrument d'investigation du passé et d'autoanalyse des personnages, d'importance capitale dans le déroulement de l'action et dans le jeu émotionnel qui à la fois associe et divise les deux protagonistes, Peter et Nan.

In Celebration de David STOREY (1969)

David STOREY, dans *In Celebration,* utilise également la mémoire comme une dynamique qui amène à son paroxysme l'autoflagellation de l'un des fils Shaw, Andrew.

Le titre de la pièce elle-même, *In Celebration,* est révélateur et, immédiatement, donne le ton ; la pièce est en majeure partie réminiscence du passé puisqu'il s'agit pour les parents Shaw (le père est mineur de fond) de célébrer leur 40ème anniversaire de mariage avec leurs trois fils, Andrew, Colin et Steven. Les rappels du passé sont de deux sortes : l'enfance des fils au quotidien, et, en arrière-plan, le passé qui pèse, les tragédies : la mort de Jamey, le premier fils des Shaw, la tentative de suicide de Mrs Shaw, et la culpabilité des parents. Partie intrinsèque du présent, le passé en est indissociable, élément essentiel de la pièce, délibérément évoqué par l'un ou l'autre des personnages. D'ailleurs, le présent lui-même n'est que prétexte à créer le souvenir, par anticipation en quelque sorte, ainsi que le souligne Colin, coupant court à tout échange destructeur avec son frère Andrew : "We're here to give them a good time. Something they'll remember" (25). Le souvenir constitue la base même de toute progression, ricochant de l'un à l'autre, tel un caillou lancé dans l'eau profonde de la mémoire et propageant des ondes incontrôlables. Comme un leit-motiv, le verbe "remember" est utilisé de façon répétitive par chacun à son tour, soit vis-à-vis de lui-même, soit vis-à-vis de son interlocuteur : "I remember" ou "Do you remember?"

L'enfance que se remémorent les trois fils Shaw, leurs parents ou les voisins est une enfance marquée d'abord par la frugalité, sinon la pauvreté, évoquée dans ce qu'elle pouvait avoir de plus menaçant pour des enfants, les bombardements. C'est Shaw père qui rappelle la guerre à ses fils : Steven, le plus jeune se souvient des fusées, et Andrew, l'aîné, de l'abri qu'il a aidé à creuser : "Remember it? We dug the bloody thing" (26). Pourtant les trois fils ne semblent pas avoir été bouleversés par la guerre, ils épiloguent peu sur le sujet, sans que pour autant l'on puisse parler d'occultation volontaire.

En revanche, c'est avec un certain attendrissement qu'Andrew rappelle les petits détails du quotidien de leur enfance, détails repris par ses deux frères. Enfance démunie certes : il n'y avait pas de dentifrice, mais trois petits tas de sel préparés tous les matins par leur mère (27). Détail plus important encore pour un enfant : Steven se souvient qu'ils ne mangeaient pas de gâteaux sinon "a jam tart, or one piece of a sponge roll for tea on Sunday" (28). Le dénuement de la famille Shaw est mis en relief par Colin qui rappelle qu'il n'y avait que 4 chaises et que Steven, le benjamin, se tenait debout au moment des repas, lesquels étaient servis sur une table recouverte de journaux en guise de nappe (29). Loin d'être amère à l'évocation de cette pauvreté, la mémoire des trois fils devient facteur d'union. Ce retour à l'innocence de l'enfant reconstruit, pour un moment éphémère, le clan rassurant de la famille.

Autre élément suggéré par leur mémoire, l'éducation, perçue différemment par chacun. Ainsi le père évoque l'esprit combatif et persuasif d'Andrew qui à 13 ans lui démontrait que Dieu n'existait plus. Andrew lui-même rappelle qu'à 11 ou 12 ans, sa mère lui a appris qu'il était iconoclaste, après avoir vérifié elle-même le terme dans un dictionnaire ! Cette même tendance d'Andrew est évoquée par Steven qui se remémore les débuts d'Andrew dans une "grammar school" : "He came home and devastated all of us - me certainly, without a shadow of a doubt - with all the reasons why it was no longer tenable - a belief in God" (30). La nature rebelle de l'aîné revit à travers les souvenirs de son père racontant à Steve comment il obligeait Andrew et Colin à apprendre les déclinaisons latines et l'algèbre :

> "You were the last, but by God, the best. There wasn't much I had to teach you. As for them: I had to shove it down their throats" (31).

Pour Steven, universitaire blasé, l'un de ses premiers souvenirs et l'un des plus vivaces, est celui de l'image d'un cowboy à cheval, symbolisant la liberté.

Les jeux de l'enfance, évoqués d'abord par la voisine des Shaw, Mrs Burnett, sont repris par chacun des trois frères avec la même complicité qui caractérise leurs réminiscences de la vie quotidienne. Colin et Steven admettent qu'ils mirent des pétards dans la boîte aux lettres de Mrs Burnett, et Steve faillit être noyé dans le canal lors d'une escapade sur un radeau.
A la fin de l'acte I, au moment où toute la famille s'apprête pour aller au restaurant, la question familière de Mrs Shaw : "Have you all got your coats?" (32) fait ressurgir, dans l'hilarité, le rituel des recommandations qu'elle adressait à ses fils quand ils étaient petits : "Cleaned your shoes? Washed your faces? Ties straight? Got your handkerchief? Right, then: have you all got your coats?" (33). Intégrée au souvenir des jeux, l'évocation de la Sunday School, paraît rapprocher Andrew et Colin qui décrivent à tour de rôle les bannières des saints des groupes auxquels ils appartenaient.

Toutefois l'évocation du passé commun des trois fils Shaw est plus souvent génératrice de conflits que créatrice de liens entre eux. La mémoire d'Andrew, incisive, le pousse à provoquer une sorte d'étalage public des failles du passé familial. Cette lessive du passé des Shaw, marqué par une pauvreté empreinte de grande dignité et par la réussite apparente des trois fils, recèle cependant des secrets qui, une fois exhumés, risquent de faire voler en éclats la sereine célébration du 40ème anniversaire de mariage des parents.

Le passé qui pèse et qu'il sera difficile d'exorciser, est innocemment rappelé devant toute la famille par la voisine, au cours de la scène du premier acte : en effet, la brave Mrs Burnett regrette l'absence du petit Jamey, mort à 7 ans, et le père évoque les talents artistiques de l'enfant et la pneumonie foudroyante qui l'emporta. Ce n'est que lorsque les trois fils se retrouvent seuls ensemble plus tard qu'Andrew reprend à son compte l'évocation de la mort de Jamey pour annoncer brutalement à Colin, qui l'ignorait, que Jamey était né 3 mois après le mariage de leurs parents. A partir de cette révélation faite d'abord par Steven à Andrew, la mémoire de ce dernier explore le passé de leur mère avec une persévérance sado-masochiste, messagère de destruction. La mémoire devient bistouri, taillant dans le vif sans anesthésie aucune. L'éclairage projeté sur l'enfant disparu et les relations des parents prend

alors une intensité insoupçonnée jusque là par le lecteur/spectateur. Guidé par sa mémoire, Andrew se lance dans une analyse destructrice de la relation parentale, analyse qui fera sauter les verrous du cadre familial à la première scène de l'acte II. Selon lui, la mère, qui avait reçu une bonne éducation, obligée d'épouser Shaw, un mineur de fond, parce qu'elle était enceinte de Jamey, n'aurait jamais pardonné sa disgrâce ni à son mari, ni à l'enfant. "Guilt. Subsequent moral rectitude. They fashioned Jamey - as a consequence - in the image of Jesus Christ" (34), s'exclame Andrew. Victime propitiatoire, Jamey, loin de jouer un rôle messianique, était condamné à disparaître, parce qu'il était la preuve vivante et embarrassante du péché de ses parents.

Devant l'étonnement de Colin, Andrew, qui avait 5 ans à la mort de son frère, fait revivre le souvenir d'un enfant persécuté, voire martyrisé, évocation qui contraste fortement, sinon totalement avec celle du père : "I was nearly five. I remember him very well. Sitting there ... drawing ... Or upstairs. Crying. They never beat us, you know. But him ... he was black and blue" (35).

Aiguillonné par sa mémoire, Andrew cherche à détruire la représentation en apparence rassurante que Colin semble avoir de ses parents, de sa mère en particulier. Il pousse Steven à révéler un autre souvenir tout aussi dramatique : la tentative de suicide de leur mère peu de temps après la mort de Jamey, alors qu'elle était enceinte de Steven. Chacun à leur tour les trois frères répètent "years ago", comme s'ils voulaient exorciser le passé et en réduire le fardeau en le repoussant toujours plus loin dans le temps. En réalité, Colin n'ignorait pas le suicide manqué de la mère, mais, à la différence de ses frères, sa mémoire, ni destructive ni tourmentée, avait classé l'événement, d'où ses reproches adressés à Andrew : "Is it something I should bear with me, every second, every day? ... I mean ... are we supposed to be endlessly, perpetually measured by our bloody imperfections, by our more unfortunate bloody actions?" (36). Pour Colin, le passé est enterré, et ne devrait pas être ramené à la surface du conscient en vue de tourmenter le présent et de menacer l'avenir.

Quant à Steven, dont le mutisme rappelle étrangement celui de Jamey, les événements refoulés du passé réapparaissent à travers les cauchemars de son insconscient. Bien qu'il soit né après la mort de Jamey, cette mort, oblitérée volontairement, pèse sur lui de tout son poids, comme si Jamey s'était réincarné, ainsi que le décrit Andrew : "Jamey - He sees him - crying out ... trying to appease the immaculate conception. Trying to tell them *It wasn't his fault*" (37). La mémoire de Steve, aussi destructive que celle de son frère ne déchire que lui-même, alors que dans son désir de revanche, celle d'Andrew étale au grand jour, - mais jamais en présence de celle qu'il considère comme coupable, la mère - toutes les failles de l'édifice familial. Chez Andrew, la poursuite d'une catharsis familiale ou sociale devient plus compréhensible à travers les souvenirs de Mrs Shaw qui, dans la scène 2 de l'acte II, raconte à Colin qu'à la naissance de Steven, Andrew fut mis en pension chez les voisins pendant 6 semaines, ce qu'il n'a jamais pu oublier ni pardonner. Le ressentiment qu'il exprime si violemment est attisé par une mémoire vengeresse qui lui fait dire à sa mère à la fin de la pièce : "The harm that was done, was done a long time ago indeed" (38).

L'exploration de l'enfance par les fils Shaw, Andrew en particulier, ne peut toutefois être interprétée comme totalement négative. A la fin de la pièce le caractère libératoire de la mémoire, véritable catharsis, est mis en relief par les décisions que prennent les trois fils à l'égard de l'avenir. L'autoanalyse cautérisante d'Andrew et les coups portés à l'innocence de l'enfance lors de la célébration d'une fête familiale, semblent donc ne pas avoir été inutiles. Symbole de salut ou messagère d'une forme de rédemption, la mémoire paraît avoir lavé, dans cette nuit de purgatoire au bord de l'enfer, la faute originelle des parents. A la fin de la pièce, Andrew, Colin et Steven quittent leurs parents, au milieu des plaisanteries d'usage, mais non sans émotion. La thérapie, si douloureuse fût-elle, semble avoir été bénéfique ; on pourrait voir naître l'aube d'une nouvelle expérience, à la différence du saccage dû à la mémoire de Peter dans *Ride a Cock Horse*.

***Summer* de Edward BOND (1982)**

Dans *Summer,* le passé constitue la trame même du présent, "the past revisited", inévitable, et nécessaire au déroulement de la pièce ici aussi. Pour Xenia et Marthe, la mémoire est un catalogue des événements du passé, mais chacune présente une facette différente de l'enfance et de l'adolescence. Comme Peter et Nan dans *Ride a Cock Horse,* elles partagent le même cadre référentiel, mais sous deux angles diamétralement opposés.

Xenia revient chaque année en vacances dans la maison de son enfance, sur la côte d'un pays de l'Est - sans doute la Yougoslavie - qui fut occupé par les Allemands pendant la guerre. La maison a été transformée en appartements, et Marthe, une ancienne domestique de la famille, en est la concierge attitrée. La famille de Xenia a été dépossédée de ses biens après la guerre, son père est mort en prison et elle s'est enfuie en Angleterre, ayant épousé un militaire dont elle a une fille, Ann, qui l'accompagne en vacances. Le passé des deux femmes est intimement lié, la mère de Marthe était déjà gouvernante dans la famille, et Marthe, domestique. Leur enfance et leur adolescence ont été communes, mais les réminiscences présentent l'envers et l'endroit des mêmes événements, que l'on croirait vécus dans des circonstances entièrement différentes.

Xenia n'a jamais pu rompre avec son passé. Atteinte selon les termes de Michel Cournot, dans *Le Monde,* d'"un inguérissable attachement à cette villa, à ce paysage vu de la terrasse, à ces îles, et peut-être surtout à Marthe, dont on dirait qu'elle est l'être ici bas dont Xenia ne peut, à aucun moment se détacher" (39), sa mémoire est un instrument qui lui permet de revivre le passé à sa guise, passé qu'elle reconstruit chaque année quand elle revient en vacances au berceau de son enfance, comme elle l'explique à Marthe : "It's natural to want to come back to the place where you were born. Even if it's another world. This house was my home for 20 years. I have friends who've lived on in the town. I like to speak my own language" (40).

La mémoire de Xenia s'accroche au détails du passé qui ont transcendé le passage du temps : la mer, les arbres du jardin, et jusqu'aux lézards, "distant offspring of the ones who were my pets when I was a child" (41), dit-elle. Ces détails, comme à travers une loupe, prennent une importance

exagérée, car ils sont les seuls éléments auxquels Xenia peut encore se raccrocher. Son enfance et son adolescence heureuses furent celles d'une fille choyée par des parents fortunés, mais dont le paternalisme provoquait la haine et le ressentiment, ce dont elle a toujours été parfaitement consciente : "I was hated and resented even when I was a child" (42). Sa mémoire est sélective : elle ne fait ressurgir que les éléments positifs de l'enfance : une famille libérale et généreuse à l'égard de ses employés, une famille qui n'accepta pas les nazis et apporta son aide aux mouvements locaux de résistance. Toutefois, Xenia pourrait appliquer à sa propre mémoire ce qu'elle reproche à celle de Marthe : "You remember what you choose" (43). Elle aussi choisit de ne se souvenir que de l'enfance innocente, antérieure à la guerre et au clivage social qui suivit la libération. Quand, dans la scène 3, elle raconte sa visite à une vieille amie de ses parents, totalement isolée maintenant, elle constate avec tristesse qu'il est difficile de vivre dans le néant, "to go on living after the world's been taken away from you" (44). A la fin de la scène 5, alors que Marthe vient d'évoquer sa nouvelle vie, sa renaissance en quelque sorte après la guerre, Xenia semble prendre conscience du poids du passé, qu'elle traîne comme un boulet ; le pélerinage annuel l'enferme encore davantage ; "this is my grave" (45) déclare-t-elle, et, comme la vieille amie de ses parents, elle sent qu'elle a été dépouillée à jamais de son univers, voire de son identité profonde : "They threw the furniture out of the house and left me in the emptiness. I can't begin again. I've spent years pointing at my dead body - and no one sees it" (46). Si sa mémoire n'a pas la qualité incisive de celle d'un Peter ou d'un Andrew, elle demeure un refuge, résurrection nécessaire du bonheur passé, ne fut-ce que pour le moment éphémère d'un été.

Pour Xenia qui, à ses propres yeux, est morte avec son passé, à la fin de la pièce, le souvenir devient mortifère, d'où sa décision de ne plus revenir, à la scène 5, avant même la mort de Marthe à la scène 6. La recherche d'une vérité impossible est devenu un automatisme chez elle, ainsi que l'écrit BOND lui-même :

> "She always wants to know the truth even if it will destroy her, because she cannot live without her version of the truth - which is a lie - and she demands that others corroborate it for her" (47).

Par ailleurs Xenia tente de transmettre à sa fille Ann, son propre souvenir du passé, comme s'il faisait partie d'un héritage. Ann en est tout à fait consciente quand elle déclare à Marthe : "This is mother's house - I know we've been turned out. But that's how I think of it" (48). Il est essentiel pour Xenia de se prolonger en léguant à sa fille sa propre mémoire ; c'est une autre vie qu'elle lui transmet, au-delà d'elle-même, en témoignage du passé qui l'a anéantie, elle, Xenia, et, en s'imposant, son expérience semble donc se superposer à l'innocence de sa fille.

Quant à Marthe qui, selon Bond, est un sphinx pour Xenia (49), sa mémoire du passé se réveille avec l'arrivée de celle-ci : "When I hear her voice it's as if I'm back in the past" (50) dit-elle à son fils. Un peu plus âgée que Xenia - elle a maintenant 65 ans - Marthe n'évoque jamais son enfance, dont le lecteur/spectateur ignorera tout jusqu'à la fin. Sa vie est toute entière centrée sur la ville - "This house is my life ... I came here as a servant.

Now I live here by right" (51) - la villa qui pourtant est irrémédiablement liée à ses premiers possesseurs, la famille de Xenia. Sa rancune est tenace ; selon Michel Cournot, "jusqu'au seuil de la mort elle ne pardonne pas, elle garde pour la survivante de ses anciens employeurs une haine sans trêve aucune" (52). La vie sauve qu'elle doit à Xenia lui a ouvert les portes d'une nouvelle existence, marquée par le souvenir des prisonniers sur les îles, eux qui n'ont pas eu l'heur ou le malheur d'être sauvés de l'exécution par leur ennemie de classe. C'est leur message que Marthe a choisi de faire revivre, quand elle déclare à Xenia : "I live my second life in a new way. I listen to them not you" (53). Ce message de haine, incarné dans le crachat qu'elle lance au visage de Xenia au nom d'une vieille femme, compagne d'internement sur l'île, la soulage du fardeau de son passé : elle peut mourir en paix, et dans cet acte de violence très bondien, elle affirme sa transformation de victime en agresseur, elle est quitte. Contrairement à Xenia qui l'accuse d'être corrompue par le passé (54), Marthe ne porte pas en elle le souvenir de la mort, mais celui de la vie, en dépit de son cancer au stade terminal, car pour elle, "death is a friend who brings a gift: life" (55). Marthe semble avoir trouvé une forme d'innocence à la fin de la pièce, innocence qui a effacé l'expérience douloureuse de sa première vie.

Quant au touriste allemand qui fut jeune soldat sur les îles pendant la guerre, il est prisonnier de ses souvenirs au point que son langage le trahit ; ayant rencontré Xenia au hasard de sa promenade, il mentionne "the ammunition cave" (56). De souvenir en souvenir, sa mémoire égrène les moments d'horreur de la guerre non sans innocence toutefois. Le film du passé se déroule devant Xenia, horrifiée, car c'est le décor de ses 20 ans à l'envers, une vision qui la pousse à la colère lorsque l'Allemand évoque avec une nostalgie ridiculement sentimentale la jeune fille en blanc (57) qui contemplait la mer de la terrasse de la villa, Xenia elle-même. Après que l'Allemand ait ressuscité son passé - qu'il ne renie pas - et évoqué dans un long discours les corps des prisonniers flottant sur la mer et revenant vers l'île, tels une marée de fantômes - vision digne de Dante, qui peut rappeler Jérôme Bosch ou un tableau de Jean Delville, *L'Homme-Dieu* - sa mémoire, presque hallucinatoire, décrit le rêve d'une Xenia idéalisée, dont la robe blanche demeure un symbole de pureté et d'innocence. La juxtaposition des deux souvenirs, insoutenable pour Xenia, paraît naturelle à l'ancien soldat. Sa mémoire cependant témoigne d'une nostalgie malsaine : pourquoi aurait-il choisi de revenir pour la première fois depuis la guerre sur ces lieux, sinon afin de tenter de revivre un passé qui ne le culpabilise pas, et de retrouver les illusions nées du rêve de l'inaccessible jeune fille en blanc ?

La tragédie de la guerre a laissé son empreinte indélébile, voire obsédante, sur la mémoire des trois adultes dans *Summer ;* le ressurgissement de leur adolescence devant les lieux ou les personnes prouve bien que leur passé n'est pas mort et qu'ils n'ont pas souhaité l'exorciser. La mémoire ne paraît pas avoir joué chez eux un rôle libératoire, et l'évocation du souvenir les a peut-être figés. Seul le geste, celui de Marthe qui crache au visage de Xenia, reliant passé et présent, libère la violence trop longtemps contenue, et apporte donc soulagement et apaisement des tensions.

*

* *

Ces trois pièces montrent à quel point, par rapport à leur passé, la mémoire des êtres peut avoir des facultés très différentes de jouer des rôles contraires. Soit, en effet, elle est source de libération, constitutive de l'identité de l'individu, permettant de se situer entre un passé, un présent, et un avenir - le cas de Marthe par exemple, dans *Summer,* à propos de laquelle Michel COURNOT écrit :

> "C'est la lutte d'un passé, d'un présent et d'un avenir, c'est la mort et la vie, insécables, c'est la haine et l'amour, c'est l'inconscience et la conscience" (58) -

la mémoire est thérapeutique même, fonctionnant comme une véritable catharsis en faisant, à l'occasion d'une rencontre, dans *In Celebration,* ressurgir des souvenirs du passé qui, par cette opération, deviennent moins prégnants pour les individus.

Soit elle est aliénante, destructive même, favorisant la régression et, s'enroulant sur elle-même, ne permet pas aux individus de dépasser leur histoire personnelle, tel Peter dans *Ride a Cock Horse.*

Mémoire qui est là tyrannique, figeante, enfermant les êtres dans le souvenir sans possibilité pour eux, soit de prendre des distances, soit d'oublier, de renoncer à l'enfance afin d'accepter l'expérience du passé, mal nécessaire, même si l'on peut regretter avec MALLARME que "l'enfant abdique l'extase".

Monique PRUNET
Université de Paris IV

NOTES

(1) David Mercer, *Ride a Cock Horse,* Hill and Wang, N.Y., 1966, Act. I, sc. 2, p. 36.
(2) *Ibid.,* Act. I, sc. 1, p. 14.
(3) *Ibid.,* Act. I, sc. 2, p. 36.
(4) *Ibid.,* Act. I, sc. 2, p. 37.
(5) *Ibid.,* Act. II, sc. 1, p. 70.
(6) *Ibid.,* Act. II, sc. 1, p. 71.
(7) *Ibid.,* Act. II, sc. 1, p. 71.
(8) *Ibid.,* Act. II, sc. 1, p. 70.
(9) *Ibid.,* Act. II, sc. 1, p. 70.
(10) *Ibid.,* Act. II, sc. 1, p. 61.
(11) *Ibid.,* Act. I, sc. 2, p. 31.
(12) *Ibid.,* Act. II, sc. 1, p. 59.
(13) *Ibid.,* Act. II, sc. 1, p. 60.
(14) *Ibid.,* Act. II, sc. 1, p. 67.
(15) *Ibid.,* Act. II, sc. 1, p. 67.

(16) *Ibid.*, Act. I, sc. 1, p. 21.

(17) *Ibid.*, Act. I, sc. 1, p. 15.

(18) *Ibid.*, Act. I, sc. 1, p. 20.

(19) *Ibid.*, Act. II, sc. 1, p. 61.

(20) *Ibid.*, Act. II, sc. 1, p. 71.

(21) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 35.

(22) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 36.

(23) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 36.

(24) *Ibid.*, Act. II, sc. 1, p. 62.

(25) David Storey, *In Celebration* and *The Contractor*, Penguin Plays, Londres, 1971, Act. I, sc. 2, p. 41.

(26) *Ibid.*, Act. II, sc. 1, p. 71.

(27) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 41.

(28) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 42.

(29) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 42.

(30) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 48.

(31) *Ibid.*, Act. I, sc. 1, p. 17.

(32) *Ibid.*, Act. II, sc. 2, p. 56.

(33) *Ibid.*, Act. II, sc. 2, p. 56.

(34) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 49.

(35) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 50.

(36) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 51.

(37) *Ibid.*, Act. I, sc. 2, p. 52.

(38) *Ibid.*, Act. II, sc. 2, p. 102.

(39) Michel Cournot, "*Eté* d'Edward Bond, à Créteil : L'Est et l'Ouest de la tragédie", *Le Monde*, mardi 22 janvier 1985.

(40) Edward Bond, *Summer* and *Fables*, Methuen, Londres, 1982, sc. 2, p. 11.

(41) *Ibid.*, sc. 2, pp. 11-12.

(42) *Ibid.*, sc. 5, p. 41.

(43) *Ibid.*, sc. 5, p. 43.

(44) *Ibid.*, sc. 3, p. 21.

(45) *Ibid.*, sc. 5, p. 44.

(46) *Ibid.*, sc. 5, p. 45.

(47) Philip Roberts, *Bond on File*, Methuen, London and New York, 1985, p. 51.

(48) Edward Bond, *Summer, op. cit.*, sc. 3, p. 19.

(49) Philip Roberts, *Bond on File, op. cit.*, p. 51.

(50) Edward Bond, *Summer, op. cit.*, sc. 1, p. 2.

(51) *Ibid.*, sc. 3, p. 27.

(52) Michel Cournot, *op. cit., Le Monde*, 22 janvier 1985.

(53) Edward Bond, *Summer, op. cit.*, sc. 5, p. 44.

(54) *Ibid.*, sc. 5, p. 44.

(55) *Ibid.*, sc. 6, p. 49.

(56) *Ibid.*, sc. 4, p. 30.

(57) *Ibid.*, sc. 4, p. 35.

(58) Michel Cournot, *op. cit., Le Monde*, 22 janvier 1985.

RESUMES DES ARTICLES / ABSTRACTS OF ARTICLES

Nicole VIGOUROUX-FREY **Université de Tours**

Hollywood aux mémoires du théâtre

A partir de la mise en parallèle de deux textes de théâtre pratiquement contemporains, *A History of the American Film* (Christopher Durang, 1978) et *Tales From Hollywood* (Christopher Hampton, 1983), il s'agit de s'interroger sur deux exemples de rewriting.

L'élément culturel central est le cinéma hollywoodien des années 40. La mémoire de référence est donc bien celle de la pellicule.

Two contemporary plays, *A History of the American Film* (Christopher Durang, 1978) and *Tales From Hollywood* (Christopher Hampton, 1983) provide us with two types of rewriting.

In both cases, the cultural reference is the story of the Hollywood movies around the early 40s. The visual print left both on the film and in our individual memories, triggers off some kind of "common" reel.

Colette GERBAUD **Université de Reims**

Ces deux pièces représentées initialement sous forme de dyptique, tentent de réunir des visions contrastées sur le passé et le présent, visions que Miller, à propos de la première pièce, qualifie de "romantique", et, à propos de la seconde, de "mythique". Chaque vision laisse entrevoir une solution pour échapper à l'aliénation d'un monde industrialisé, mécanisé : la première est centrée sur la volonté, la seconde sur la maîtrise des passions.

Parvenir à dépasser les divers conditionnements de la mémoire biologique, personnelle et transpersonnelle ou mythique, pour préserver les valeurs supérieures de la vie, voilà ce que propose Arthur Miller au travers des deux pièces du dyptique initial.

Both of these plays originally put on as a dyptich, aim at uniting contrasting visions on past and present; Miller calls the first of these "romantic", and the second "mythic". Each vision suggests a solution to escape from an alienating industrialized, mechanized world: the first revolves around the will, the second around the control of passions.

To succeed in transcending the various conditionings of memory, biological, personal and transpersonal, or mythical, in order to uphold the higher values of life, therein lies Miller's message as it is expressed in both plays of the original dyptich.

Jacky MARTIN **Université de Montpellier III**

The Voice of Memory or the Modalities of Communication in *Waiting For Godot*

The starting point is a commonplace of Beckettian literary criticism - this work is based on a break-up of normal communication both in its representation on stage and in its dealings with an audience.

This break-up is associated with the interplay between "dialogal" and "duologal" episodes regulating Estragon and Vladimir's relationships.

The function of these complementary lapses or vertiginous accelerations in communication is to highlight the complementary and antagonistic nature of the two characters and underline the transindividual plane on which they are sometimes placed.

The traditional signification prone audience is thus invited to transcend normal expectations and even eschew absurdist compensatory explanations in order to accede to a form of communal self-recognition.

Françoise VRECK **Université de Lille III**

Mémoire et ingéniosité dramaturgique

En faisant de la mémoire le partenaire essentiel d'un personnage solitaire, Beckett commence par user de subterfuges pour conserver à son texte un semblant de dialogisme avant de passer progressivement du dialogue au soliloque, puis au récit. Chaque étape de ce retour à l'expression naturelle de la mémoire bouscule un peu plus les pratiques théâtrales traditionnelles.

Memory and Dramatic Ingenuity

When he makes memory the essential partner of a solitary character, Beckett begins by using a number of stratagems to preserve a semblance of dialogue before gradually moving from dialogue to soliloquy and then to narrative. Each stage in this return to the natural expression of memory further disrupts traditional theatre practices.

Monique PRUNET **Université de Paris IV**

Innocence et Expérience : l'enfance et la mémoire à travers trois pièces de David MERCER, David STOREY et Edward BOND

Le thème de la mémoire, intimement lié à celui de l'enfance constitue la trame profonde des trois pièces : *Ride a Cock Horse* de David MERCER, *In Celebration* de David STOREY et *Summer* d'Edward BOND. Face à l'expérience de la mémoire, l'innocence de l'enfance sera mutilée ou au contraire idéalisée. La mémoire joue dans ces trois pièces un rôle de premier plan : catalyseur ou facteur de diffraction, sa présence obsédante la transforme en un véritable personnage, essentiel pour le déroulement de la pièce.

Memory and childhood, closely linked together, are the basic themes at the very heart of each of the three plays: *Ride a Cock Horse* by David MERCER, *In Celebration* by David STOREY and *Summer* by Edward BOND. Faced with the experience of memory, the innocence of childhood may be either mutilated or idealized. Memory has a crucial role in the three plays: as a catalyst or as a diffraction factor, it does become an actual character through its obsessive presence, essential to the progress of the play.