

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. Tirailé 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). Ambiguïté 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 lésardent 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 dévastatrice de Peter, celle de Nan tente de broser 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'égoïsme 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'inéptie 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 inconscient. 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 pèlerinage 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 crachats 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 bon dieu, 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 libérateur, 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.