AVANT-PROPOS

Théâtre et cinéma apparaissent, dans l'Australie contemporaine, comme deux aspects étroitement complémentaires des arts du spectacle. C'est la raison pour laquelle nous les avons retenus conjointement dans ce numéro.

Dès le début des années 1960, un théâtre australien authentique a pu se faire reconnaître dans le monde par le biais du cinéma, notamment lorsque le réalisateur américain Leslie Norman a adapté à l'écran (en 1959) l'œuvre dramatique, déjà célèbre, de Ray Lawler, *Summer of the Seventeenth Doll* (1955).

C'est parce que *Summer of the Seventeenth Doll* est une œuvre très authentiquement australienne, située au confluent du courant cinématographique et du courant théâtral, que nous l'avons retenue ici comme œuvre exemplaire méritant d'être diffusée en traduction originale. Il ne pouvait s'agir, bien sûr, de privilégier tel auteur particulier, même devenu classique.

Nous tenons toutefois à rappeler l'excellente contribution de Ch. Savinel déjà publiée par nos soins dans le cadre d'une étude consacrée à la Femme dans le théâtre anglo-saxon contemporain (1).

---

1. Prière de se reporter à *Coup de Théâtre n° 4* (décembre 1984) ; «La Femme Creuse», poétique dramatique de l'absence dans *The Tatty Hollow Story* de Dorothy Hewett.

CINEMA ET SOCIETE EN AUSTRALIE

Le cinéma est l'une des rares formes d'art dont l'histoire est aussi ancienne en Australie que dans les autres pays du monde. Ce n'est pas un hasard si, dans les études sur le cinéma, on a tendance à utiliser des concepts comme «genres», «vagues» plutôt que de parler d'«écoles» nationales comme on le fait par exemple pour la peinture. On a bien entendu coutume d'évoquer le cinéma français, le cinéma américain, le cinéma indien par exemple mais il s'agit là, à mon avis, d'étiquettes commodes plutôt que de catégories réellement significatives comme lorsqu'on parle des «impressionnistes français». Pour nous résumer en un mot donc, on peut considérer que le cinéma est la forme d'art internationale de notre siècle.

Ces considérations préalables nous renvoient à l'opposition de fond sur laquelle s'articule ce survol du cinéma australien : le rapport entre le national et l'international. Relation compliquée dans notre cas par le fait que le cinéma australien n'est, d'une certaine manière, qu'une partie d'un ensemble plus vaste du cinéma de langue anglaise dominé, pour le meilleur et pour le pire, par Hollywood. On verra dans le bref rappel historique qui suit que le cinéma australien a dû survivre à l'ombre de son puissant cousin américain.

L'époque du muet : 1896-1929

Maurice Sestier, cameraman français qui était aussi l'agent des frères Lumière, fut le premier à filmer en Australie. Il réalisa en 1896 un petit documentaire sur la Coupe de Melbourne, qui est le plus ancien film australien dont nous disposions. L'Armée du Salut produisit ensuite en 1900 la première épopée religieuse au monde, *Soldiers of the Cross,* un spectacle ayant recours aux divers media et qui incluait de petites séquences filmées. Dans la première décennie du siècle, la plupart des films, d'une durée de 10 à 15 minutes en moyenne, étaient importés. Le premier film australien de plus d'une heure, *The Story of the Kelly Gang,* est considéré comme le premier long métrage jamais réalisé : il célèbre les exploits de Ned Kelly, voleur de chevaux et pilleur de banques, pendu pour meurtre vingt ans plus tôt, après une chasse à l'homme de deux ans. (Ned Kelly, pauvre fermier d'origine irlandaise devenu voleur de grand chemin, est le plus célèbre (anti)héros australien).

Jusqu'en 1910, on tourna quatre autres longs métrages, et quinze autres dans la décennie suivante. Le premier classique du film australien qui, à la différence de bien d'autres films muets de cette période, a survécu et a été projeté de nouveau à Cannes en mai 1987, est *The Sentimental Bloke* de Raymond Longford. Ce film tourné en 1919 est tiré d'un poème de l'écrivain australien le plus populaire de l'époque, C.J. Dennis. Il relate l'histoire d'un marchand des quatre saisons qui vivait dans un quartier pauvre et qui put échapper à sa vie de petit voyou grâce à l'amour d'une femme honorable (1). Il

se termine sur une réaffirmation du rêve australien, où l'on voit le «gars» et Doreen s'installer à la campagne dans un verger hérité d'un oncle. Malgré ce dénouement mélo, un critique a pu écrire que :

«Si les films de Longford ont conservé leur valeur, c'est avant tout grâce à leur qualité proprement australienne ... La foi des Australiens en la valeur de l'individu, avec toutes ses limites et ses complaisances ; leur foi en des solutions simples et directes aux problèmes personnels comme à ceux de la nation» (2).

Les années 1920 furent une époque de prospérité puis de difficultés pour le cinéma australien. Au cours de cette décennie, les 1250 salles de cinéma firent 110 millions d'entrées pour une population d'environ cinq millions de personnes (3). Malgré un taux de chômage de 8 %, la plupart des Australiens parvenaient à aller au cinéma au moins une fois par semaine. Comme dans les autres pays occidentaux, certaines de ces salles, les «palais du cinéma», étaient de grandioses bâtiments de style néo-gothique, imitation Louis XIV ou Art déco, voire les trois à la fois (4). A l'apogée du muet, en 1927-1928, 143 films furent tournés en Australie.

Pourtant, l'influence essentielle restait celle des Etats-Unis : on importait dans le même temps de 600 à 1000 films étrangers, parfois en quatre ou cinq exemplaires pour les nouveautés importantes. Les films australiens étaient relégués dans les salles de moindre importance ou servaient à faire valoir le film principal.

Cette situation s'explique peut-être par une meilleure qualité ou un caractère plus divertissant des productions étrangères, essentiellement américaines. Mais il existe aussi des raisons économiques à ce phénomène. En 1927, huit grandes compagnies étrangères avaient des bureaux de distribution en Australie, dont les géants américains, 20th Century Fox, United Artists et Paramount. Deux sociétés, Union Theatres et Hoyts, contrôlaient la majorité des salles qui avaient elle-mêmes passé contrat avec ces distributeurs d'Hollywood et devaient accepter tout ce qui leur était proposé, westerns, mélodrames etc. Ce n'est que de cette manière que les distributeurs pouvaient être assurés d'obtenir les films en tête du box-office qui leur permettaient de maintenir leur activité.

Les protestations des producteurs et des metteurs en scène australiens contre «l'hydre du cinéma américain» amenèrent la création en 1927 par le Parlement australien d'une Commission Royale de l'industrie cinématographique (5). Cette commission examina le problème de la censure des films, qui devait être confiée à une instance de trois personnes et - ce qui comptait davantage aux yeux du gouvernement étant donné la conjoncture économique - celle-ci préconisa une augmentation des droits sur les films importés. Quant à la question essentielle pour les producteurs de films de l'époque, à savoir la mise en place de mesures pour encourager l'industrie cinématographique nationale, la commission marqua, selon John Baxter, «une victoire pour les forces opposées à un cinéma australien indépendant» (6). Afin de combattre «l'américanisation», on imposa un quota annuel de films non-américains, d'abord fixé à 5 % et qui devait passer à 15 % au bout de trois ans. Néanmoins ce quota s'appliquait aux films en provenance de l'Empire,

ce qui signifiait qu'il suffisait à un directeur de salles de programmer 5 % de films britanniques pour se dispenser de passer des films australiens. Dans cette lutte entre différents impérialismes, ainsi que John Tulloch décrit la situation du cinéma australien de l'époque (7), les intérêts américains avaient triomphé. Les Britanniques avaient eu une compensation tandis que les «colonisés» étaient finalement les perdants. Un témoignage devant la commission exprime bien le dilemne des cinéastes australiens :

«Il est possible que d'ici à cinquante ans, nous ayons appris à voir, à penser, à ressentir «internationalement». Mais pas avant. L'Australie est engagée dans une phase de développement industriel ; et avant qu'il n'aboutisse, nous n'aurons ni argent ni loisir à consacrer aux arts ...» (8).

Dominée par Hollywood et dénuée de toute forme de protection, l'industrie cinématographique australienne ne pouvait guère s'avérer compétitive, particulièrement lorsque le cinéma devint parlant. Cette domination hollywodienne n'allait pas cependant sans quelques petites compensations dont l'une était l'envoi occasionnel d'un réalisateur américain pour filmer en Australie. Le plus important d'entre eux fut Norman Dawn, un pionnier de la caméra et un artiste des effets spéciaux. Le seul film qui nous reste de lui, *For the Term of his Natural Life,* fut le film muet le plus coûteux jamais tourné en Australie. Il s'agissait d'une adaptation du roman, classique du 19ème siècle, de Marcus Clarke, qui racontait l'histoire d'un bagnard, sorte de comte de Monte Christo anglo-australien, injustement condamné à l'emprisonnement à vie à Port Arthur en Tasmanie (9). Entièrement filmé en décors naturels en 1926, c'est, à mon avis, un très beau film où l'on retrouve un peu de ce climat oppressant, présent dans le monument cinématographique qu'est le film de Fritz Lang, *Metropolis*. Ce fut un grand succès en Australie ; il confirmait l'existence d'un public pour des films indigènes ; mais il ne fut malheureusement pas projeté en Grande-Bretagne ni aux Etats-Unis avant 1929, époque à laquelle les films parlants avaient déjà pris le pas sur le muet.

Le «silence» des films parlants 1930-1970

L'introduction du son, qui signifiait aussi une augmentation du budget des films, porta un coup supplémentaire au cinéma australien. Au cours des quarante ans qui suivirent, c'est-à-dire jusqu'à l'arrivée de la «Nouvelle Vague» des années 1970, on ne tourna que quarante long métrages en Australie. Charles Chauvel et Ken Hall sont les deux principaux réalisateurs de cette période. Le premier film parlant de Chauvel, *In the Wake of the Bounty* (1933) vit les débuts à l'écran du fringant héros romantique Errol Flynn. Des neuf films de Chauvel, on retient surtout *Fourty Thousand Horsemen* (1940) qui raconte les exploits de trois cavaliers de la Brigade légère australienne en Palestine pendant la Première Guerre Mondiale. Ce film est très représentatif du style propre à cet auteur par son mélange de patriotisme et d'action. Comme l'autre film de guerre qu'il a réalisé, *The Rats of Tobruk* (1944), c'est une ode à la franche simplicité de l'état de camaraderie. Chauvel, mort dans une pauvreté sordide, soutenait que :

«La seule façon que nous ayons de rendre un film australien attrayant pour le reste du monde, c'est de le faire australien» (10).

Pourtant, aucun de ses films, à l'exception de *Fourty Thousand Horsemen,* n'a connu le succès international. Néanmoins c'est lui qui a réalisé le premier film australien en couleurs, *Jedda* (1956).

Seule une société importante - Cinesound - filiale de Greater Union Theatres, continua à faire des films en Australie. Ken Hall en dirigea un grand nombre à la suite de *The Silence of Dean Maitland* (1933) dans lequel Peter Finch fit sa première apparition. Les films de Hall les plus connus étaient tirés des romans de l'auteur australien Steve Rudd, *On Our Selection,* des comédies décrivant la vie des «péquenauds» dans une Australie coloniale.

Tout en marquant la fin de la production des longs métrages, la Seconde Guerre Mondiale eut un effet positif sur le cinéma australien : la majorité des réalisateurs, des cameramen et des techniciens furent embauchés par le Ministère de la Défense pour tourner des documentaires. Parmi les cameramen, Damien Parer partagea un Oscar avec *Battle of Midway* de John Ford, pour son *Kokoda Front Line* (1942). On trouve les traces de cette expérience de documentaires dans les années 1950, par exemple dans la trilogie de Cecil Holmes, *Three in One* (1956), récit historique de type «cinéma vérité».

Après la guerre, Cinesound cessa également de produire des longs métrages pour se limiter aux films d'actualité. L'industrie cinématographique australienne était pratiquement morte, à l'exception de quelques producteurs indépendants comme Southern International Films et de coproductions avec des sociétés britanniques ou américaines, dont les plus remarquables furent *The Overlanders* (1946), *Bush Christmas* (1947), *The Sundowners* (1960) et *They're a weird Mob* (1966) - une poignée de films.

Si l'on considère la quarantaine de longs métrages parlants, produits entre 1930 et 1970, on peut se demander ce qu'ils ont à dire sur l'Australie qu'ils décrivent. Selon un critique, les films de cette époque témoignent d'une dichotomie entre la brousse, la campagne, et la ville selon une série d'oppositions telles que :

bien/mal
nature/culture
innocence/expérience
honnêteté/corruption
vie familiale/vie sociale
activité productive/activité commerciale
justice immanente/légalisme
«fair play»/rapports dépourvus d'humanité (11).

Mais les films de cette période évoquent aussi le rapport de l'Australie au reste du monde. Dans une étude sur l'art de Chauvel, Wiliam Routt souligne combien les thèmes de la race, du colonialisme et des relations entre l'Australie et la Grande-Bretagne sont présents dans ses neuf films. Par exemple dans son épopée de 1935, *Heritage,* qui est une saga de plusieurs générations en Australie, on trouve «une équation métaphorique de maternité biologique» avec la mère patrie (12). La loyauté à l'Empire était une valeur cinématographique de base, de même que le quota réservé à l'Empire avait constitué la solution politique aux demandes de protection de l'industrie cinématographique australienne naissante.

Un nouveau contexte politique et économique

Cette situation néocoloniale ne pouvait durer. Vers 1970, les conditions étaient réunies pour la renaissance d'un cinéma national. Le climat social et politique avait considérablement évolué depuis la guerre. D'abord, la domination sociale des anglo-celtes s'était atténuée à la suite d'une l'immigration européenne massive (13). Ensuite, le développement de la télévision qui, initialement, fit beaucoup de tort au cinéma mais développa en fait chez le public une attitude plus consciente à l'égard des média. En même temps, un nationalisme culturel succédait aux liens de plus en plus lâches avec la Grande-Bretagne et de plus en plus forts avec les Etats-Unis. Ces liens de clientélisme, qui aboutissaient finalement à une domination culturelle américaine, furent remis en question par la guerre du Vietnam (14).

Parallèlement à cette évolution, le climat politique changea dans les années 1970. Producteurs, acteurs et techniciens avaient formé des groupes de pression qui faisaient campagne pour obtenir le soutien du gouvernement et la protection d'une industrie cinématographique australienne. En 1968 le gouvernement conservateur de John Gorton créa un *Australian Council,* une Commission pour le développement du Cinéma australien, et une Ecole australienne de cinéma et de télévision. Cette dernière, sous la direction du professeur Jerzy Toeplitz, ancien directeur de l'Ecole nationale du Cinéma en Pologne, accueillit ses premiers étudiants à la fin de 1973.

The Australian Film Development Corporation, aujourd'hui devenue *Australian Film Commission,* a financé nombre de films australiens entièrement ou pour partie. Depuis le début des années 1970, d'autres commissions cinématographiques ont été créées dans chaque état australien. En effet, apparaître comme un cinéphile averti est devenu une nécessité pour tous les hommes politiques australiens, qu'ils soient travaillistes ou conservateurs.

Plus de la moitié des 150 films produits au cours des dix-sept dernières années ont été en partie financés par les commissions ou ont vu leur budget garanti par elles. La Commission du cinéma australien a aussi pour rôle d'assurer la distribution des films à l'étranger et de fournir des crédits pour des films expérimentaux et pour l'écriture de scénarios. Son unité de production, *Film Australia,* a permis à de nombreux jeunes réalisateurs, dont Peter Weir, Gillian Armstrong et Phyl Noice de faire leurs premières armes.

Cependant, il y avait aussi des inconvénients à s'appuyer sur les fonds publics. Peter Weir, le réalisateur australien qui a peut-être le mieux réussi, a émis l'avis suivant :

«Nous échouerons. Nous ne pouvons pas réussir. C'est le chemin de toutes nos industries nationales ... Nous sommes cloués à terre, nous ne pouvons nous passer des subsides gouvernementaux, et je ne pense pas que nous le pourrons un jour» (15).

Depuis sept ans, il y a eu d'importants changements économiques dans l'industrie cinématographique. A la différence des Etats-Unis, l'Australie ne possède pas de grandes compagnies de production. Les films sont financés et faits individuellement. Comme nous l'avons déjà indiqué, l'argent provient en partie des différentes commissions gouvernementales du cinéma,

mais aussi et surtout d'investisseurs privés qui bénéficient de privilèges fiscaux. En 1981, le gouvernement conservateur de Malcolm Fraser a institué une généreuse incitation fiscale (une déduction de 150 % pour chaque centaine de dollars investie) afin de stimuler l'investissement privé. Ces avantages fiscaux donnent au cinéma australien un caractère très particulier : les investisseurs individuels, par exemple des dentistes ou de hauts fonctionnaires, forment l'épine dorsale de l'industrie. A la suite de ces déductions fiscales, le nombre de films tournés a augmenté dans des proportions très importantes : on en fit 30 entre 1980 et 1981. Mais la plupart, de médiocre qualité, étaient destinés à la revente sur le marché de la télévision américaine. Certains professionnels sont allés jusqu'à dire que l'industrie gagnerait en qualité si on supprimait ces incitations. D'après le réalisateur d'origine néerlandaise Paul Cox, « si on supprime les déductions fiscales, cela pousserait peut-être les gens à reconsidérer leurs intentions. Peut-être cesserions-nous de faire uniquement des films pour nigauds de 12 à 18 ans »(16).

L'actuel gouvernement travailliste a réduit les déductions fiscales dans son premier budget ; il les a presque entièrement supprimées dans celui de 1986. Le nombre de films produits a commencé par baisser ; puis la dévaluation du dollar australien a attiré les investissements américains dans l'industrie cinématographique australienne.

La nouvelle vague, 1970 - ?

Deux coproductions dirigées par des réalisateurs étrangers ont annoncé la renaissance du cinéma australien. Toutes deux furent présentées au festival de Cannes en 1971 ; il s'agit de *Walkabout* de Nicholas Roeg et de *Wake in Fright* du réalisateur canadien Ted Kotchnef, projetée à l'étranger sous le titre *Outback.* Il est amusant de constater que les deux films décrivent la campagne australienne de deux façons contrastées ; dans le premier, deux enfants blancs, perdus dans le désert, sont sauvés par un jeune aborigène dont la maîtrise de l'environnement naturel, née d'une vie harmonieuse contraste avec l'impuissance des enfants. En revanche *Outback* traite de la tentative avortée d'un instituteur, élevé en ville et nommé dans une école reculée, pour rentrer chez lui retrouver sa fiancée pendant les vacances. Il est « détourné » vers un village et s'enfonce dans les vapeurs de l'alcool avant d'être entraîné dans une écœurante chasse au kangourou ; il est piégé à la fois par l'environnement physique et par les rites sociaux de la communauté. Le film est resté plus longtemps à l'affiche à Paris, où il a tenu cinq mois, qu'à Sydney ; depuis lors il est devenu un film symbole.

Une autre coproduction a été dirigée par le réalisateur britannique Tony Richardson : *Ned Kelly* (1970), où Mick Jagger tient le rôle principal. La réaction d'un critique australien devant ce film vaut la peine d'être retenue pour juger de l'exaspération qui régnait alors contre les artistes étrangers figurant dans une histoire éminemment australienne. Michael Thornill écrivait :

« Richardson n'a rien compris du tout au caractère ni au tempérament australien. Il ne sert à rien d'appliquer une approche paillarde et néo-restauration à une discorde coloniale du 19ème siècle entre l'élément catholique irlandais et l'Establishment anglo-protestant » (17).

En d'autres termes cela revenait à demander des films australiens faits par des Australiens. Ce désir a été comblé pendant les 17 dernières années au cours desquelles près de deux cents films furent produits ; de qualité bien inégale, je ne peux évidemment les traiter ici en détail. Ils vont de la comédie triviale, comme *The Adventures of Barry Mackenzie,* au drame intimiste et esthétique, comme par exemple *The Man of Flowers* de Paul Cox (1984).

Cependant, les films qui ont été le plus appréciés à l'étranger, du moins jusqu'au spectaculaire succès de *Crocodile Dundee* en 1987, sont ceux qui ont été projetés dans le passé ou dans l'avenir. On sait bien que le cinéma australien aime à se réfugier dans l'histoire, par exemple *Picnic at Hanging Rock* (1975) ou dans l'avenir par exemple la série des *Mad Max.* Selon un producteur, «c'est le présent que nous ne savons pas traiter» (18). Nous reviendrons un peu plus loin sur ce point, mais on peut à mon sens dire que le public étranger ne trouve pas grand intérêt à l'histoire présente de l'Australie parce qu'il ne la trouve guère différente de la sienne. Le film est après tout, et à juste titre, un moyen d'évasion. Quel employé parisien vivant dans une société urbaine post-moderne et aliénante a envie d'aller voir un film sur un employé de Sydney vivant dans une autre société urbaine post-moderne et aliénante ?

Qu'est-ce que les films que le public français veut voir, ou plus exactement peut voir, c'est-à-dire ceux qui sont sélectionnés par les réseaux de distribution, nous disent de l'Australie ? Certains des meilleurs explorent le passé australien, et nous ne sommes pas d'accord avec ceux qui y voient de purs exercices nostalgiques. Il me semble plutôt qu'il s'agit de films traitant du passé au travers du présent, et avant tout, même si cela est parfois involontaire, destinés à éclairer le présent de l'Australie. Passons en revue les cinq façons dont cela a été possible.

D'abord, un certain nombre de films parmi les plus importants offrent ce que l'on peut considérer comme une perspective féministe du passé ; ainsi *My Brilliant Career* (Ma brillante carrière) de Gillian Armstrong (1979), *The Getting of Wisdom* de Bruce Beresford (1977) et *Caddie* de Donald Crombie (1976). Tous trois se fondent sur des romans contemporains de l'époque considérée, (fin du 19ème siècle, début du 20ème siècle, années 1930) ; ce sont des représentations fidèles des images et des conceptions de leurs auteurs. Leur importance vient du fait que, dans les années 1970, une vision de la société australienne par la moitié jusqu'alors opprimée de la société, semblait être un antidote aux traditions masculines, au sexisme latent de l'Australie contemporaine.

Bien d'autres films manifestent la même approche, tel *Journey among Women* de Tom Cowan (1977), ou encore le court métrage de Gillian Armstrong, *The Singer and the Dancer* (1976), histoire pleine de sensibilité, histoire d'une amitié entre deux femmes qui n'appartiennent pas à la même génération ; ce film est malheureusement demeuré presque inconnu ; *Cathy's Child* de Donald Crombie (1979) retrace l'histoire (vraie) de la lutte d'une immigrante pour retrouver son enfant, enlevé par son père et ramené en Grèce. Plus récemment le premier long métrage de Jane Campion, *Two Friends* (1986), propose l'étude subtile de la dissolution d'une amitié entre deux lycéennes pendant l'adolescence. Enfin deux films sortis en 1987

explorent la situation de la femme dans la société : *The Umbrella Woman* de Ken Cameron et *High Tide* qui marque le retour de Gillian Armstrong en Australie.

La seconde perspective qui s'exprime dans le cinéma australien, est celle de ses habitants d'origine, les Aborigènes. Bon nombre de films récents traitent des relations entre races. *The Chant of Jimmy Blacksmith* (La complainte de Jimmy Blacksmith) de Fred Schepsci (1977) reprend un roman de Thomas Keneally, lui-même fondé sur l'histoire vraie de Jimmy Governor qui, en 1900, par réaction contre le racisme dont il est victime, assassine une famille blanche et est pourchassé pendant des mois puis finalement capturé et pendu. Ce film magnifique malgré sa violence, n'a pas connu les faveurs du public, peut-être parce que la confrontation brutale avec le racisme était trop difficile à supporter pour un public australien. *Backroads* de Phyl Noyce (1977), un court métrage dans la veine de *Easy Rider* a également pour personnage central un aborigène, finalement capturé par la police.

Deux autres films qu'on a pu voir en France en 1987 traitent également de la situation des aborigènes en Australie. *The Fringe Dwellers* (*Aux frontières de la ville,* 1986) de Bruce Beresford, retrace les difficultés d'une famille noire qui voudrait partager un peu du confort et des attitudes de consommation des blancs, mais qui est prise dans un réseau de parents et d'amis de la communauté noire à laquelle elle appartient. Une critique, dans *Le Monde,* en parle comme «d'un mélodrame social, d'un cocktail d'humour, de pittoresque et d'émotion» (19). *Backlash,* film au titre bien approprié de Bill Bennett (1986) va quant à lui, bien au-delà du mélodrame ; il explore les relations entre la vision de la justice qu'ont les aborigènes et celle qu'en ont les Blancs. *Short Changed* de George Ogilvie (1986) utilise le microcosme de l'échec d'un mariage mixte, pour poser les problèmes de race, de classe et de relations sociales dans l'Australie contemporaine.

Cette référence aux Aborigènes comme fondement d'une compréhension réelle de la société est également sensible dans un autre groupe de films australiens parmi lesquels on compte *Walkabout* déjà mentionné (1971). Il y a également le film policier de Peter Weir, *The Last Wave* (La dernière vague, 1977) avec, pour personnage central, un avocat blanc qui, malgré son éducation et sa complexité reste un naïf : seul les Aborigènes connaissent le secret de la catastrophe qui menace Sydney. *Storm Boy* (1976) du réalisateur d'origine française Henri Safran met en scène un jeune aborigène qui se prend d'amitié pour le héros à qui il dévoile certains secrets de la terre. *Mad Dog Morgan* (1976) d'un autre réalisateur né en France, Philippe Mora, est avant tout l'histoire d'un forçat réfugié dans la brousse au 19ème siècle ; il s'inscrit dans la tradition de Ned Kelly, mais ici le héros doit compter sur son ami aborigène pour survivre dans la brousse. *Manganinie* (1982) de John Honey est le premier film venu de Tasmanie ; une fillette blanche de six ans, perdue et abandonnée, y est adoptée par une femme aborigène. *Burke and Wills* (1985) de Graeme Clifford, a eu le privilège d'être le film le plus coûteux jamais réalisé en Australie ; il s'agit d'une saga qui décrit la mort tragique de deux explorateurs dans le désert australien, et le film nous montre au passage la compétence des aborigènes en comparaison de la stupidité des Blancs orgueilleux (20).

Le troisième aspect majeur que l'on peut discerner dans le cinéma contemporain c'est le regard nouveau posé sur les mythes australiens. L'un des plus puissants est celui du «digger», le soldat australien. Trois films de guerre qui ont connu un succès commercial évoquent ce mythe.

Breaker Morant (Héros et salopards, 1980) de Bruce Beresford n'est pas le western spaghetti que suggère son titre français, mais plutôt un film contre la guerre dans la tradition des *Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick. Fondé sur des événements réels, le film se passe pendant la guerre des Boers de 1901 et raconte le procès et l'éxécution de trois officiers responsables d'une fusillade contre un soldat ennemi porteur d'un drapeau blanc et contre un missionnaire civil. Dans une allusion voilée au conflit vietnamien, on découvre que les vrais «méchants» sont les officiers britanniques qui ont l'hypocrisie de demander un verdict de culpabilité contre les officiers incriminés tout en sachant qu'ils n'ont fait qu'obéir aux ordres.

On retrouve la même veine de sentiment anti-britannique dans *Gallipoli* (1982). Cette évocation à gros budget du baptême du feu des forces australiennes et néo-zélandaises dans les Dardanelles en 1915 montre, dans sa première partie, la vie civile des deux héros au fin fond de l'Australie et les motivations qui ont poussé les volontaires australiens à l'enrôler. Comme *Breaker Morant,* il rappelle la présentation que faisait Charles Chauvel, en 1940, du patriotisme et de la camaraderie.

Un autre aspect fondamental de la mythologie australienne c'est de nous offrir une quatrième perspective sur la société contemporaine par le biais du personnage du broussard. Le film de Philippe Mora, *Mad Dog Morgan,* est le seul à nous présenter un forçat évadé. En revanche le travailleur de la brousse a fourni matière à de nombreux films. Le premier, et à mon avis le meilleur d'entre eux, est *Sunday too far Away* (Dimanche est si loin, 1975) de Ken Hannan, le premier film australien couronné à Cannes. Cette histoire d'un groupe de tondeurs de moutons se passe dans le Queensland à la fin des années 1950 ; il rend bien, grâce à de beaux extérieurs, à de larges prises de vue, le mythe de la solidarité des travailleurs tout en examinant avec réalisme les trahisons individuelles.

The Irishman (1978) de Donald Crombie, se passe aussi dans le Queensland ; il s'agit ici d'une double étude du passage de l'adolescence à l'âge adulte dans la brousse et du conflit entre les générations. *The Man from Snowy River* (L'homme de la rivière d'argent, 1982) de Georges Miller (à ne pas confondre avec son homonyme, réalisateur de *Mad max*) développe ces mêmes thèmes et les combine au thème de la lutte de l'homme face à son environnement naturel. Partant d'un long poème de Banjo Patterson, l'intrigue, plutôt faible, est compensée par de superbes photographies. C'était, jusqu'à *Crocodile Dundee,* le film le plus populaire qui ait été fait en Australie, et qui ait été vu par le plus grand nombre d'Australiens. A sa façon, *Crocodile Dundee* (1986) de Peter Faiman s'attache aussi à divertir en évoquant le mythe du broussard, cette fois confronté à la complexité de la société new-yorkaise (21). *Crocodile Dundee* est incontestablement le plus grand succès du cinéma australien ; il a rapporté plus d'argent aux Etats-Unis que n'importe quel autre film étranger. On pourrait enfin, dans une perspective élargie, ajouter que les trois *Mad Max* de Georges Miller décrivent, à un

certain niveau du moins, le broussard noble transféré dans le 21ème siècle et enfourchant l'engin à moteur qui lui tient lieu de cheval.

Bien entendu, dans ces films comme dans tous les autres, c'est l'environnement naturel qui est toujours présent. Les vastes étendues, la beauté sauvage du pays et sa désolation sous une lumière australe très particulière ont été exploités par les réalisateurs pour donner à leurs films un caractère propre. C'est tout particulièrement évident dans le film de Peter Weir, *Picnic at Hanging Rock,* dans lequel le véritable responsable de la disparition d'un groupe d'écolières dans l'Australie coloniale est en réalité l'environnement obsédant et trouble.

L'adaptation à cet environnement nous mène au cinquième et dernier aspect implicite du cinéma australien contemporain : il s'agit désormais d'un pays devenu adulte. Ce thème du passage de l'adolescence à l'âge adulte est présent dans bon nombre de films : dans *The Irishman,* dans *The Man from Snowy River,* dans *Picnic at Hanging Rock,* dans *The Singer and the Dancer* et même dans *Gallipoli.* La délicieuse comédie de Nadia Tass, *Malcolm* (1986) montre le développement affectif d'un excentrique, génie du bricolage technologique mais enfermé à jamais dans l'enfance ; il s'associe à ses deux locataires, un peu truands, pour dévaliser des banques grâce à son invention : un système de contrôle à distance.

The Getting of Wisdom, My Brilliant Career, Puberty Blues (1982) de Bruce Beresford et *Two Friends* de June Campion, ont précisément pour thème principal le rite de sortie de l'adolescence. L'allusion est également claire dans *Starstruck* (1981) de Gillian Armstrong, comédie musicale apparentée à *Une étoile est née.*

On retrouve également dans deux autres films importants de ces dix dernières années l'idée de l'adaptation inéluctable à un environnement qui nous dépasse. D'une part *Newsfront* (1978) de Phyl Noyce est un récit particulièrement bien fait. Il s'agit de l'histoire de deux frères travaillant pour des agences d'actualités cinématographiques rivales dans les années 1950 et, en même temps, d'un document d'une grande force sur l'Australie de l'époque de la guerre froide et sur la mort des actualités après l'avènement du cinéma. L'un des frères liquide son affaire et part aux Etats-Unis. L'autre s'entête.

Si le film de Peter Weir, *The Year of Living Dangerously* (l'année de tous les dangers, 1984) ne rend pas justice au roman de Christopher Koch, il constitue toutefois une exploration d'un autre genre de la maturité croissante et de l'adaptation nécessaire à un environnement étranger : dans le cas présent c'est de l'Indonésie de Soekarno qu'il s'agit. Le film se termine malheureusement de façon trop romantique par la fuite du héros et de sa maîtresse anglaise.

Bref, pour reprendre les termes de Jack Clancy (22), beaucoup de films australiens essaient de donner à leur public destinataire une image de la place de l'Australie dans le monde. Même si l'Australie peut apparaître comme un îlot de civilisation occidentale perdu en Asie et dans l'Histoire, une assurance et une maturité nouvelles sont du domaine du possible. Peut-être cette interprétation va-t-elle trop loin ; mais ce message n'exprime-t-il pas

dans une certaine mesure l'expérience même du media qui le porte, celle du cinéma ? L'enfant prometteur qu'était le cinéma australien dans les années 1920 connut une croissance étouffée par sa propre «mère» assistée de son «grand frère» ; en fin de compte le cinéma australien a réussi, après une longue lutte, à s'imposer, à manifester sa vitalité dans une explosion d'activité créatrice.

L'avenir

Même si le cinéma australien a parcouru un long chemin depuis le début des années 1970, il affronte actuellement de nouveaux défis. La presse s'est fait l'écho d'une suggestion : «le cinéma australien ne sait pas où il va» (23). Ces difficultés actuelles s'expliquent par nombre de raisons. D'abord, certains des meilleurs réalisateurs - Peter Weir, Bruce Beresford, Fred Schepsi et Gillian Armstrong - sont partis travailler aux Etats-Unis, d'où l'inquiétude que le cinéma australien pourrait connaître le même sort que le cinéma britannique dans les années 1950. Mais certains indices permettent d'affirmer que ces réalisateurs souhaitent continuer à faire des films dans leur pays natal.

Ensuite, en Australie, le développement fulgurant de la vidéo a fait baisser la fréquentation des salles de cinéma, même si l'on a récemment assisté à une remontée de l'indice d'écoute cinématographique - L'arrivée sur la scène internationale de quelques beaux films néo-zélandais offre une perspective nouvelle au public américain en quête d'un produit en provenance des Antipodes. Si l'on ajoute à cela le renouveau du cinéma britannique, on s'aperçoit que le cinéma australien n'est plus le seul cinéma de langue anglaise non américain sur le marché. Enfin, comme c'est le cas en France, la distinction entre le film et le téléfilm s'est estompée. Réalisateurs et acteurs installent une nouvelle relation entre les deux, un va-et-vient constant d'un media à l'autre. L'introduction d'une nouvelle catégorie de «films de télévision et de mini-feuilletons» dans les récompenses distribuées par l'Institut Australien du Film en 1986, symbolise bien cette évolution.

Le cinéma australien doit désormais relever un défi. Il doit choisir sans ambiguité ; il doit se prononcer en faveur soit de films «mid-Pacific» (internationaux) soit de films destinés à un public national. Les opinions sont partagées. Selon Bruce Beresford, «lorsque ceux qui font les films essaient de devenir en quelque sorte internationaux, ils perdent l'essence même de ce qui fait leur succès» (24). Mais ce conseil n'a été que partiellement suivi : le tournage de films destinés au marché américain est intéressant pour les investisseurs étrangers étant donné les coûts de production moins élevés en Australie. En outre cela fournit du travail aux acteurs et aux techniciens australiens.

Créer une industrie assez développée pour permettre différents types de travail est peut-être la seule réponse réaliste à ce dilemne. Il semble bien que c'est ce qui est en train de se produire ; mais cela ne signifie pas obligatoirement que l'industrie cinématographique australienne sera en état de récupérer l'audience internationale qu'elle a connue il y a cinq ans environ. A la différence de la plupart des films mentionnés dans ce texte, les

films de ces dernières années se situent résolument dans l'Australie d'aujourd'hui. Ils pourraient bien décevoir un public européen à la recherche de grands espaces. *Bliss* (1985) de Ray Lawrence, *Coca Cola Kid* (1986) de Dudan Makavejev, *The More Things Change* (1986) de Robin Nevin et *High Tide* (1987) de Gillian Armstrong traitent tous des problèmes de la société urbaine. Les films de Jane Campion constituent par contre une étude austère et détaillée qu'un critique français a comparée aux premières œuvres d'Abel Gance (25). Pour leur part, les films très personnels de Paul Cox (*Lonely Hearts* 1982, *Man of Flowers* 1984, *My First Wife* 1985 et *Cactus* 1986) combinent selon Isabelle Huppert (qui y tient le rôle principal) une manière européenne de traiter des relations entre les individus et une approche australienne du paysage et de la lumière (26). Par ailleurs, le film documentaire réaliste a connu un renouveau dont *Strikebound* (1985) de Richard Lowenstein offre un bon exemple. Les documentaires de longue durée restent le point fort de *Film Australia,* en partie financée par le gouvernement.

Je conclurai en disant que c'est sans doute la diversité d'approches et de styles, le travail persévérant de réalisateurs chevronnés, et l'émergence de nouveaux talents qui pourront assurer l'avenir du cinéma australien. Ce qui signifie probablement qu'on ne verra pas apparaître de cinéma australien «définitif» ni se créer une «école» nationale homogène.

C'est peut-être là que se trouve la réponse à la question posée au début de cet article. Il ne viendrait à l'esprit de personne de demander à Ingmar Bergmann si ses films sont «suédois» ou à Truffaut ce qu'il a à dire sur la France contemporaine. Pourtant, à travers leurs films, nous acquérons une certaine connaissance de la Suède ou nous apprenons bien des choses sur la trame de la société française actuelle. Je voudrais donc dire, même si cela est en contradiction apparente avec l'analyse qui précède, que les critiques, et particulièrement les critiques australiens, feraient bien de cesser d'analyser les films australiens comme s'ils devaient nous dire quelque chose sur la réalité géographique, pour les juger enfin selon leurs mérites, et laisser réalisateurs, acteurs et techniciens mener à bien un travail sans contraintes excessives. Les films qui en résulteront n'en seront pas moins nationaux ; ils nous en apprendront peut-être même davantage sur l'île-continent, «down-under».

David CAMROUX
Université de Paris VIII

NOTES

(1) Une autre forme de rédemption fut celle des soldats engagés dans la Première guerre. Cf. David Camroux, «Australian Nationalism and World War I : from Bushman to Digger», *Caliban* 14, 1977, pp. 185-200.

(2) John Baxter, *The Australian Cinema,* Sydney, Angus & Robertson, 1970, p. 35, traduction originale.

(3) Graham Shirley & Brian Adams, *Australian Cinema: the First Eighty Years,* Sydney, Angus & Robertson/Currency Press, 1983, p. 77.

(4) Cf. Ross Thorne, *Picture Palace Architecture in Australia,* Melbourne, Sun Books, 1976.

(5) Pour une analyse des activités de cette commission voir : Diane Collins, «The Movie Octopus», *in* Peter Spearitt & David Walker (eds), *Australian Popular Culture,* Sydney, Allen & Unwin, 1979, pp. 102-120.

(6) Baxter, *op. cit.,* p. 44. Traduction originale.

(7) John Tulloch, *Australian Cinema: Industry, Narrative and Meaning,* Sydney, Allen & Unwin, 1982, 1ère partie.

(8) Gayne Dexter, cité dans Shirley & Adams, *op. cit.,* p. 97. Ma traduction.

(9) Le roman de Marcus Clarke vient d'être traduit en français par Jean-Paul Delamotte sous le titre *La justice des hommes,* Paris, éditions de la Renaissance, 1987.

(10) Cité dans Tulloch, *op. cit.,* p. 28.

(11) *Ibid.,* p. 166.

(12) Cité dans J.D. Clancy, «The Orphan and the Missing Parent: Patterns in French and Australian Cinema», *Commonwealth* 6 (2) printemps 1984, p. 115.

(13) Parmi les nombreux ouvrages sur l'immigration on peut consulter Janis Wilton & Richard Bosworth, *Old Worlds and New Australia,* Melbourne, Penguin, 1984.

(14) Nous avons évoquer cette polémique dans notre article : «L'américanisation de l'Australie : quelques réflexions», *Encrages* (10), hiver 1982-3, pp. 63-66.

(15) Cité dans David Stratton, *The Last New Wave: The Australian Film Revival,* Sydney, Angus & Robertson, 1980, p. 293. Traduction originale.

(16) Cité dans *The Economist,* 2 août 1986.

(17) Cité dans Shirley & Adams, *op. cit.,* p. 230.

(18) Cité dans *The Economist,* 2 août 1986.

(19) *Le Monde,* 20 mai 1986.

(20) L'image de l'Aborigène dans le cinéma australien est le sujet d'une étude de Maurie Scott, «Black Consciousness on Stage and Screen» *Working Papers in Australian Studies* n° 10, Australian Studies Centre, University of London, juin 1986.

(21) Deux universitaires ont récemment émis des doutes sur le caractère proprement «australien» de ce film : Ruth Abbey & Jo Crawford, «Crocodile Dundee or Davy Crockett?» *Meanjin* 46 (2) juin 1987, pp. 145-152.

(22) Clancy, *loc. cit.*

(23) Par exemple Sandra Hall, «Film-makers Take the Short Route to New Directions» *The Bulletin,* 17 juin 1986.

(24) Cité dans *Time,* 28 septembre 1983. Traduction originale.

(25) *Libération,* 24 mai 1986.

(26) *The National Times,* 15-21 novembre, 1985.

BIBLIOGRAPHIE

BAXTER, John, *The Australian Cinema,* Sydney, Angus & Robertson, 1970.

BERTRAND, Ina & COLLINS, Diane, *Government and Film in Australia,* Sydney, Currency Press, 1984.

BRAND, Simon, *The Australian Film Book: 1930 - Today,* Sydney, Dream-weaver Books, 1985.

CLANCY, Jack, «Film» *in:* DAVIES, A.F., ENCEL, S. & BERRY, M.J. (eds) *Australian Society: A Sociological Introduction* (3ème édn), Melbourne, Longman Cheshire, 1977, pp. 440-448.

CLANCY, Jack, «Film»: The Renaissance of the Seventies» *in:* CARROLL, John (ed.), *Intruders in the Bush: The Australian Quest for Identity,* Melbourne, Oxford University Press, 1982, pp. 168-179.

CARROLL, John, «The Orphan and the Missing Parent: Patterns in French and Australian Cinema», *Commonwealth* 6 (2), printemps 1984, pp. 113-119.

COLLINS, Diane, «The Movie Octopus», *in:* SPEARITT, Peter & WALKER, David (eds), *Australian Popular Culture,* Sydney, Allen & Unwin, 1979, pp. 102-120.

HALLIWELL, William, *The Filmgoer's Guide to Australian Films,* Sydney, Angus & Robertson, 1985.

HAMILTON, Peter & MATHEWS, Sue, *American Dreams/Australian Films,* Sydney, Currency Press, 1986.

LAWSON, Sylvia, «Towards Decolonization: Film History in Australia», *in:* DERMODY, Susan, DOCKER, John & MODJESKA, Drusilla (eds), *Nellie Melba, Ginger Meggs and Friends: Essays in Australian Cutural History,* Melbourne, Kibble Books, 1982, pp. 19-32.

LONG, Joan & Martin (eds), *The Pictures that Moved: A Picture History of the Australian Cinema 1896-1929,* Melbourne, Hutchinson, 1982.

McFARLANE, Brian, *Words and Images: Australian Novels into Film,* Melbourne, Heinemann, 1983.

MORAN, Albert & O'REGAN, Tom (eds), *An Australian Film Reader,* Sydney, Currency Press, 1986.

MURRAY, Scott & BEILBY, Peter (eds), *The New Australian Cinema,* Melbourne, Thomas Nelson, 1980.

PIKE, Andrew & COOPER, Ross, *Australian Film, 1900-1977: A Guide to Feature Film Production,* Melbourne, Oxford University Press, 1980.

PITOU, Jean-Pierre & SCHALL, Francis, «Le cinéma australien», *La revue du cinéma* n° 385, juillet-août 1983 et n° 386, septembre 1983.

ROHDIE, Sam, «The Film Industry», *in* WHEELWRIGHT, Ted & BUCKLEY, Ken (eds), *Communications and the Media in Australia,* Sydney, Allen & Unwin, 1987, pp. 138-155.

SHIRLEY, Graham & ADAMS, Brian, *Australian Cinema: The First Eighty Years,* Sydney, Angus & Robertson/Currency Press, 1983.

STRATTON, David, *The Last New Wave: The Australian Film Revival,* Sydney, Angus & Robertson, 1980.

THOMPSON, Leslie, «Naissance et renaissance du cinéma australien», *in* ORDONNAUD, Georges & SERIEY, Alain (sous la direction de), *Australie 88, Bicentenaire ou Naissance ?,* Paris, éditions France-Empire, sous presse.

TULLOCH, John, *Legends on the Screen,* Sydney, Currency Press, 1981.

TULLOCH, John, *Australian Cinema: Industry, Narrative and Meaning,* Sydney, Allen & Unwin, 1982.

WRIGHT, Andrée, *Brilliant Careers: Women in Australian Cinema,* Melbourne, Pan Books, 1986.

HOLLYWOOD OR BUST: THE PLIGHT OF THE AUSTRALIAN FILM INDUSTRY

Like other minor film industries, the Australian film industry has always understood that it will never threaten American hegemony over the global film culture. Instead, and again like other minor industries, Australian film-makers have attempted to repair global cinema's total neglect of Australia, and to make a modest living from the crumbs of the American and European art-house market as well as the mainstream home audience. The history of these endeavours since the beginning of the so-called 'revival' of the early 1970s is one of considerable success. In fact, the very success it has begun to enjoy in American markets, largely through *Crocodile Dundee,* may now put the whole cultural and commercial project in jeopardy. *Crocodile Dundee's* success has blurred the distinction between indigenous and international films, challenging an industry view that held the two categories to be mutually exclusive. This, in addition to major shifts in Australian producers' funding practices, has placed the industry at something of a crossroads. The industrial and institutional decisions made in the next year could, in the worst scenario, mean the death of an Australian industry, or, alternatively, spell out the terms for its survival.

There is a lesson in the Australian experience for other national film industries. Given Australia's relative marginality, however, there is limited awareness of these experiences outside English-speaking countries. Some background, then, is in order.

Australia was among the first countries to develop a film industry. An Australian film, *Soldiers of the Cross* (1901), has some claim to being the first full-length feature in the world - although it was not a continuous film but a mixture of slides, film, music and spoken commentary. *The Story of The Kelly Gang* (1906) has slightly stronger claims to being the longest narrative film to that date in the world. Whatever the validity of such claims, Australian film-makers responded quickly to overseas developments and for the first twenty years of this century enjoyed significant local success. However, increasingly during the 1920s and certainly with the arrival of sound, the industry languished. As the quality of American imports improved, that of the local industry gradually declined; vertical integration (the practice of combining the production, distribution and exhibition of films within one organisation) progressively froze out all but British and American imports; and by the end of World War II Australia had lost its last feature production company. For the next twenty years, Australia was a cheap location for foreign productions *(On The Beach),* British or American co-productions of Australian stories *(The Sundowners, Smiley),* and the occasional brave attempt to revive the Australian feature *(Three in One).* Attempts to maintain feature production dwindled into an attempt to keep the local newsreel industry alive, but when television arrived in 1956 even the newsreels began to disappear.

During the first half of the 1960s, the Federal government expressed some interest in determining if a film industry would be viable in Australia. The development of television in Australia had highlighted the need for the policing of foreign content on Australian screens, as well as emphasising the importance of a film industry in supplying the infrastructure and the work force for television and theatrical drama. Both forms were just beginning to develop at the time. Australian drama, in particular, can be seen to suddenly find its voices and its audiences in the late 1960s. Film industries can operate as 'feeder' industries, supplying a wide range of arts-related occupations with work: writers, set designers, graphic designers, actors, sound engineers, script editors, camera operators and many others. As Australia had restricted the use of foreign advertisements on television - all television commercials shown in Australia had to be shot in Australia - a small film industry had grown up within the advertising sector. Peter Weir and Fred Schepisi are among the directors who worked on advertisements, even well into the 1980s. However, the potential of this group was clearly not exhausted by working on commercials. There were, then, strong industrial and economic arguments which suggested that an Australian film industry would benefit existing and related industries in the arts, media, and entertainment. Film also occupied a unique position as a cultural product; it was pervasive like other mass media but, unlike television, it was also seen as an art form, a legitimate cultural expression. At the end of the 1960s, the economic arguments for an Australian film industry were reinforced by another factor; an increasingly powerful nationalist mythology came to recognise film as the most desirable medium for projecting an image of the new confidence and maturity seen to mark contemporary Australian culture and society.

In 1969, there were no feature film production companies operating permanently in Australia, no government film financing outside the federal documentary unit, The Commonwealth Film Unit (later called Film Australia), and drama production for Australian television was very limited. Fully equipped studios, such as those of Artransa in Sydney, survived by shooting advertisements. British and American cultural hegemony was so entrenched that there was some audience resistance to Australian voices and images in the media. It was only in 1967, eleven years after the introduction of television, that Australian-made programmes finally dominated the top ten rating television programmes for the year. It was within such a context, as a result of several government inquiries and the personal interest of the Prime Minister of the day, John Gorton, that the first major government intervention into the Australian film culture occurred.

Between 1969 and 1971 a government film financing institution (the Australian Film Development Commission), and a federally funded training institution (the Australian Film and Television School) were established, and a range of other concessions and incentives were introduced to encourage local production. Initially, the major effect of this boost to local production was to highlight the problems Australian films experienced in winning distribution and exhibition. At the time, there were two major distributors in the country, Hoyts and Greater Union; neither were Australian owned. An investigation by the Tariff Board - which had been set up to protect industries

from 'unfair' competition - made threatening noises about the need to limit foreign ownership and break up the distribution monopolies. As a result of such pressure, some improvement, and some diversification of exhibition outlets, made it easier for Australian films to gain major release in Australia. However, the problem has never been entirely satisfactorily resolved. The Australian industry simply cannot supply the distributors with enough features for them to risk breaking arrangements with the American suppliers. Despite such problems, during 1970-3 a number of films made with government assistance managed to return a profit at the box office: *Stork* and *Alvin Purple* are the most prominent.

The institutional structure established between 1969-1975 operated (and still operates) very much as a large cultural bank. Film-makers approached the Australian Film Development Commission (later to be called the Australian Film Commission) with the outlines of their projects. Their suitability, track record, and viability were assessed at this and every succeeding stage. Once the project was favourably assessed, the AFDC/AFC then advanced funds to develop the script further or prepare a budget. Once past this stage, the AFDC/AFC could decide to invest in the project through further seed money, a loan, or a straight grant aimed at completing the film. On average, half the budgets from this period came from private sources - even if this meant mortgaging the film-maker's personal assets, such as a house. These were not yet Hollywood-scale budgets. The most critically acclaimed film of the period, *Picnic at Hanging Rock,* was made for less than half a million dollars, and that was almost double the average budget for Australian films made in that year (1975). *Towering Inferno,* a Hollywood success of that year, cost S14 million US.

Between 1969 and 1975 the government film institutions (the federal AFDC was soon replicated by separate state authorities such as the South Australian Film Corporation and Film Victoria) provided as much as 60% of the total budget in some cases, and as little as 20% in others. In the same period, support from the industry itself - that is, the private sector of the television companies and the distribution/exhibition chains - was derisory. It hit a high of 28% of film budgets in 1970 and dropped to a low of 2% in 1973. Private industry was not prepared to gamble, and this is highlighted in the dramatic increase of industry investment - up from 4% in 1974 to 46% in 1975 - in the year of the critical successes of *Picnic at Hanging Rock* and *Sunday Too Far Away.*

This structure was often administered in a bizarre and *ad hoc* manner (1), but it got the industry under way. The first films to catch the attention of the newly delivered Australian audience were the so-called 'ocker' (2) comedies: *Stork, Alvin Purple* and *The Adventures of Barry McKenzie.* The ocker films represented a male, populist, and cheerfully vulgar view of Australian society. Australian social practices and idiosyncrasies were celebrated for their own sake rather than for their possible contribution to world culture. Beer, sex and bodily functions large in the action. These films offered a very specific definition of Australian-ness.

It is at this point we can see the ideology behind the film institutions click into place. The initial institutional support for Australian film assumed

that the industry would occupy itself by making 'frankly commercial' films for a local and overseas market. The ocker films were certainly commercial and at least *Barry McKenzie* was successful in Britain. But the critics and the funding bodies were appalled, both by the films and by their success. In the ocker films, all the hopes of establishing an image of Australia as a land of sophistication equal to the centres of Europe were dashed. Instead, the version of Australia represented in these films was the kind of place most of the Eurocentric critics and government film assessors wished they did not inhabit. The specificity of the films' depiction of contemporary Australian popular culture was an embarrassment to people who had no commitment to it in the first place but had rather hoped to help the nation transcend it. The cultural project had back-fired. In a 1975 report on the industry, the institutional rhetoric underwent a crucial change. According to the new rubric, what Australia needed were 'quality' films which could be the cultural flagships of the nation. Financial success was no longer the primary object (few Australian films made since the revival have returned significant profits), but cultural capital was.

Although the government film financing bodies were never organised enough to be in any way conspiratorial, there was remarkable unanimity about the kinds of films which state and federal film commissions supported over the next five years. Instead of more 'ocker' comedies, we had what Dermody and Jacka have called the 'AFC Genre' (3), a national film style determined by the preferences of the funding bodies and greeted critically as a source of national pride. Representative are films like *Picnic at Hanging Rock:* visually stylish, low key, highly aestheticised period dramas which offered the visual exotic of the Australian scenery coupled with moderately symbolic and open-ended narrative forms. Australia was caught in the amber of its history, its present credentials implied by the style and sensibility of its filmic representation of the past. The obsession with historical drama seemed designed to establish that Australia *had* a history and therefore *was* a culture. The key films from the period *(Picnic, Sunday Too Far Away, My Brilliant Career, Newsfront)* deferred to European standards of cinematic taste rather than to American objectives of entertainment; the models were the French *nouvelle vague* and the BBC historical TV drama. Beautiful and untroubling films, they were politically conservative and, despite their obsession with Australian history, they said little about contemporary Australia. In the years 1971-77, out of 87 Australian features made, less than 10 (if we exclude the ocker comedies) dealt with contemporary Australian subjects with any degree of seriousness. Formally, films which moved outside the boundaries of the AFC genre and into Hollywood genres - action, or adventure, for instance - were reviled by the critics and spurned by the government institutions (although, they did attract the audiences). *Mad Max* is relatively unique for its time because it was made with no government support at all.

It is hard not to see the 'screening of Australia' as a complex exercise involving not only the screening of an image on film but also a 'screening out', the funding of certain kinds of films: those which were European in their aesthetic assumptions and which constructed a national image through landscape or history rather than through contemporary, urban, cultural

forms. In the AFC genre there was a deep ideological resistance to contemporary versions of the nation.

These patterns have become less pronounced since 1977. Changes in the funding policies increased film-makers' reliance on private backing, and changes in the tax laws offered substantial incentives (at least until 1987) for investors to use film as a means of writing off high tax liabilities. Further, film's onerous responsibility as the cultural flagship was partially withdrawn as the potential of the television mini-series became apparent. The American success of the mini-series, *A Town Like Alice,* alerted even the most Eurocentric to the potential of the U.S. market and hastened the application of film funding guidelines to television production - from which television had hitherto been excluded. Now, television production can attract government finance in the same way as film, and (at the time of writing) made-for-TV movies are seen as something of a threat to the theatrical industry. Predictably enough, since 1980 Australian television has witnessed history repeating itself as a parade of AFC genre mini-series swept across the nation's TV screens - albeit competing with the tougher, more critical and contemporary productions such as Kennedy-Miller's stylish *Vietnam.*

As government support for the film industry has declined, and as its importance as a cultural project has diminished, the role of the private investor has become increasingly important to Australian films. Australian films have encouraged private investment by earning profits which had previously seemed unlikely. A successful arthouse film like *Picnic at Hanging Rock* ultimately broke even through continual seasons in Australia, Europe and America, but *The Man From Snowy River* and *Mad Max I* and *II* both returned their budgets in Australian exhibition and more than doubled this result in the U.S.A. and elsewhere. Respectable returns of 9 or 10 million dollars now seem quite possible for modestly produced films which are aimed at a mainstream popular audience. The role of the American cable station, Home Box Office, and other cable networks sales, as well as video rights, now provide a range of opportunities for commercial Australian films.

As the federal institutional support was withdrawn, tax concessions were introduced to encourage private investment. The so-called 10BA concessions offered, initially, a 130% tax deduction for any money invested in an Australian film, and a 33% exemption from tax on any income from that investment. The 10BA arrangement has been tinkered with since. At one point it stipulated that returns should occur within the same year as the original investment; films rarely go from funding to production to exhibition within one year and this did inspire some 'quickie' productions which hurt the industry and encouraged the wrong kind of investors. However, the role of film investment is assured within Australian business culture as long as the tax concessions remain.

The partial withdrawal of government institutions from the industry has been motivated, simply, by an unwillingness to keep pouring money in. The industry is now asked to pursue commercial viability. Yet, and at the same time, it is universally recognised that an industry as small as the Australian one cannot survive without some kind of subsidy. The response to this dilemma has wrought considerable and possibly profound changes to the

nature of the industry and the films it produces. An index of this is the perception of Australian film now current overseas. In 1980, Australian film would have been known - if at all - for the AFC genre films. In 1987, the Australian industry is known for the *Mad Max* trilogy, *The Man From Snowy River,* or, particularly, *Crocodile Dundee.* Its most recognisable stars are not Jack Thompson or Judy Davis but Bryan Brown, Paul Hogan, and Mel Gibson. All the signs point to Australian cinema having dipped its toes into the mainstream, making genre pictures which compete for the same audience as American films - not only in Australia but also elesewhere.

In many respects this is admirable. However, Australia cannot win a competition with Hollywood. Australian film-makers cannot keep pace with Hollywood budgets and if they try they will bankrupt the industry. Australia does not have the same enormous economy of stars and images through which our actors, directors and stories can circulate. The local industry is, ironically, structurally dependent upon American producers and distributors in order for our films to get seen in the first place - not only in the lucrative American market but also in the home market. If we ever do reach a position of genuine competitiveness, Australia is open to commercial retaliation which could snuff the industry out. It has happened before. So, it is important that the Australian film industry determines the appropriate commercial and aesthetic strategy to employ if it is to prosper without threatening American markets or without losing itgs indigenous audience.

There is also the ideological problem. The same arguments which dogged the ocker films, about the nature of the national image they represented, have arisen around *The Man From Snowy River* and *Crocodile Dundee.* While both were harmless and entertaining films, they are also, in a sense, 'official' representations of the Australian culture and thus are asked to bear more than the usual responsibilities of entertainment. They have been attacked for exactly the same reasons the ocker films were attacked: it is disputed that they are 'art'; that they are accurate representations of Australia; and that they are appropriate recipients of tax-payers' money. In both cases, the producers' attempt to discover how an American audience might receive their film was seen as 'selling out', turning out Americanised representations of Australia. Of course, how one defines 'the nation' in any medium of representation is an ideological matter, not something to be settled by empirical methods. The arguments circulating around *Crocodile Dundee* (4) propose the virtues of the aesthetic over the commercial, and the necessity for indigenous rather than international films. Although these are genuine issues, their deployment onto such a target reveals them to be simply strategies in the battle for the national image, which once again seems on the verge of escaping the institutions for the arena of the popular audience.

There is a strong case to be put which supports the existence of a national film industry in Australia on broadly cultural - that is, not exclusively aesthetic - grounds. As a post-colonial nation which is the ground for successive waves of cultural domination from the United Kingdom and the United States, Australia faces the danger that its dominant narrative images, even its 'dreams' (5), are not its own. A culture needs to represent itself in story.

Folk tales, myths, popular television, popular fiction, and films occur in older cultures and their value is only rarely dependent upon purely aesthetic justification. In Australia, there has been little interest in folklore, and since it is a post-industrial culture there is little chance of any emerging naturally. Most film and television is imported. There is almost no government or commercial support for Australian popular fiction, although literary fiction is widely and effectively subsidised by the federal government and by publishers. In such a context, the cultural potential of the film industry is vast. The arguments around which versions of Australia should be represented cannot obscure this fact.

However, if the ideological argument may operate as a diversionary tactic, this is not to say that the issues it raises are entirely irrelevant to the industry. The contradictions proposed between the imperatives of art and entertainment, and the arguments over the virtues of indigenous rather thant international films have to be addressed by individual film-markers at the level of practice. They have to decide, with each film, how to reconcile these conflicting positions. Not surprisingly, the industry is divided between two bodies of opinion. One body proposes the importance of making films about what you know and for audiences you know. They argue that a good film made in such a way need not be unmarketable overseas but, rather, would have the kind of freshness that won Australian films its reputation anyway. The opposing view holds that shutting out part of our potential market by emphasising the Australian-ness of our pictures is commercial suicide. In general, the first position has a strong nationalist investment in the cultural project of Australian film, while the second, internationalist, position sees it primarily as a business venture. Ironically, the economic conditions are marginally in favour of the nationalists, since international films require Hollywood production values, recognisable stars and budgets that would absolutely require box office success. To enter the U.S. market in the hope of generating such success every time would be to encounter certain disappointment.

Despite the lure of the commercial success enjoyed by *Crocodile Dundee,* and despite the gold rush mentality it has suddenly introduced into sections of the industry, it is clear that the Australian industry has won loyalty from its local audience *because* of its Australian-ness. However, this does not mean audiences have as narrow a conception of what constitutes an Australian film as some of the film financing bodies. *Gallipoli, Razorback,* and *Mad Max II* are *all* Australian films for the local audience. But the loyalty of the local audience emphasises the cultural importance of the industry and indicates, I suspect, that the audiences themselves care relatively little about the overseas success enjoyed by the Australian films they watch. To the Australian audience, it is of primary importance that the industry *survives.* The current mixture of low budget features, middle budget television movies and series, and the occasional brave bid for local and overseas mainstream success, seems to offer the best chance for survival without preempting or prescribing just what kinds of films Australian film-makers should produce. The grim qualification to this, however, is the knowledge that these film-makers themselves live with: that a withdrawal of tax concessions or a major

box office failure of one of these brave bids for commercial success could send yet another national film industry into oblivion.

Graeme TURNER
Queensland Institute of Technology,
Brisbane, Australia

NOTES

(1) For an account of this see Susan Dermody and Elizabeth Jacka, *The Screening of Australia, Volume One: Anatomy of a Film Industry,* Sydney, Currency Press, 1987.

(2) «Ocker» is a term used to describe a paradigm of male Australian-ness which includes loud, possibly drunken behaviour, hedonistic and unthinking lifestyles, and a disinterest in the life of culture or the intellect.

(3) *Screening of Australia,* Chapter 3.

(4) For example, both issues of *Meanjin* so far this year (1987) have included attacks on *Crocodile Dundee* from one perspective or another. It is rare for *any* films to be given attention by this magazine.

(5) A representative example of this argument can be found in Tom Weir's 1958 article 'No Daydreams of Our Own: The Film as National Self-Expression', reprinted in Albert Moran and Tom O'Regan, *An Australian Film Reader,* Sydney, Currency Press, 1986.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE
DU CINEMA AUSTRALIEN CONTEMPORAIN (1900-1987)

I - Ouvrages d'auteurs :

ADAMSON, Judith: *Australian Posters (1906-1960),* Currency Press, Sydney, 1978.

BAXTER, John: *The Australian Cinema,* Angus & Robertson, 1970.

BERTRAND, Ina & Collins, Diane: *Government and Film Industry in Australia,* Currency Press, The Australian Film Institute, Sydney, 1981.

DERMODY, Susan & Jacka, Elizabeth: *The Screening of Australia, vol. 1: Anatomy of a Film Industry,* Currency Press, Sydney, 1987.

HALL, Ken G.: *Australian Film: The Inside Story,* Summit Books, Sydney, 1980.

HALL, Sandra: *Critical Business: The New Australian Cinema in Review,* Rigby Publishers, Adelaide, 1985.

LONG, John & LONG, Martin: *The Pictures that Moved: A Picture History of the Australian Cinema (1896-1929),* Hutchinson Group, Melbourne, 1982.

MATHEWS, Sue: *35mm Dreams: Conversations with Five Australian Directors,* Penguin, Melbourne, 1984.

Mc FARLANE, Brian: 1) *Words and Images: Australian Novels into Film,* Heinemann Publishers and Cinema Papers, Melbourne, 1980.

2) *Australian Cinema (1970-1985),* Seeker & Warburg, London, 1987.

MORAN, Albert & O'REGAN, Tom: *An Australian Film Reader,* Currency Press, Sydney, 1986.

PIKE, Andrew & COOPER, Ross: *Australian Film 1900-1977,* O.U.P. & The Australian Film Institute, Melbourne, 1980.

READE, Eric: 1) *The Australian Screen: A Pictorial History of Australian Film Making,* Lansdowne Press, Melbourne, 1975.

2) *History and Heartburn: The Saga of Australian Film, (1896-1978),* Harper & Row, Sydney, 1979.

SHIRLEY, Graham & ADAMS, Brian: *Australian Cinema: the First 80 years,* Angus & Robertson Publishers and Currency Press, Sydney, 1984.

STEWART, John: *An Encyclopaedia of Australian Film,* Reed Books, Sydney, 1984.

STRATTON, David: *The Last New Wave: The Australian Film Revival,* Angus & Robertson, Sydney, 1980.

TULLOCH, John: 1) *Australian Cinema: Industry, Narrative and Meaning,* George Allen & Unwin, Sydney, 1982.

2) *Legends on The Screen: The Australian Narrative Cinema (1919-1929),* Currency Press & The Australian Film Institute, 1981.

WHITE, David: *Australian Movies to the World,* Fontana Australia & Cinema Papers, Melbourne, 1984.

II - Ouvrages collectifs :

BEILBY, Peter (ed.): *Australian Motion Picture Yearbook*
1) *1980*
2) *1981/82*
Cinema Papers in association with the New South Wales Film Corporation, Melbourne, 1981.

BEILBY, Peter & LANSELL, Ross (eds): *Australian Motion Picture Yearbook,* 1983,
Four Seasons in association with Cinema Papers, Melbourne, 1982.

CLARK, Al. (ed.): *The Film Yearbook* 1) *1984*
2) 1985
(Australian Section by Tom Ryan)
Currey O' Neil Ross, Melbourne, 1984.

HUTTON, Anne (ed.): *The First Australian History and Film Conference Papers,* The History and Film Conference and the Australian Film and Television School, Sydney, 1982.

LANSELL, Ross & BEILBY Peter (eds.): *The Documentary Film in Australia,* Cinema Papers in association with Film Victoria, Melbourne, 1982.

LEVY, Wayne; CUTTS, Graeme; STOCKBRIDGE, Sally: *The Second Australian History and Film Conference Papers,* The History and Film Conference and the Australian Film and Television School, 1984.

MURRAY, Scott (ed.): *The New Australian Cinema,* Thomas Nelson Australia in association with Cinema Papers, Melbourne, 1980.

FILMOGRAPHIE SELECTIVE DU CINEMA AUSTRALIEN

The Adventures of Barry McKenzie, 1972, Bruce Beresford.
Alvin Purple, 1973, Tim Burstall.
Backroads, 1977, Phillip Noyce.
Bliss, 1985, Ray Lawrence.
Breaker Morant, 1980, Bruce Beresford.
Burke and Wills, 1985, Graeme Clifford.
Bush Christmas, 1947 & 1983, Ralph Smart.

Cactus, 1983, Paul Cox.
Caddie, 1976, Donald Crombie.
Cathy's Child, 1979, Donald Crombie.
The Chant of Jimmie Blacksmith, 1978, Fred Schepisi.
The Coca Cola Kid, 1985, Dusan Makavejev.
Far East, 1982, John Duigan.
For the Term of his Natural Life, 1908 & 1927, Norman Dawn (USA).
Forty Thousand Horsemen, 1940, Damien Paru.
The Fringe Dwellers, 1985, Bruce Beresford.
Gallipoli, 1981, Peter Weir.
The Getting of Wisdom, 1977, Bruce Beresford.
Heritage, 1935, Charles Chauvel.
In the Wake of The Bounty, 1933, Charles Chauvel.
The Irishman, 1978, Don Crombie.
Jedda, 1955, Charles Chauvel.
Journey Among Women, 1977, Tom Cowan.
The Last Wave, 1977, Peter Weir.
Lonely Hearts, 1982, Paul Cox.
Mad Dog Morgan, 1976, Philippe Mora.
Mad Max, 1979, George Miller.
The Man From Snowy River, 1982, Georges Miller.
Man of Flowers, 1983, Paul Cox.
Manganinnie, 1980, John Honey.
The More Things Change ... 1984, Jill Robb.
My Brilliant Career, 1979, Gillian Armstrong.
My First Wife, 1984, Paul Cox.
Ned Kelly, 1970, Tony Richardson.
Newsfront, 1978, Phillip Noyce.
The Odd Angry Shot, 1979, Tom Jeffrey.
On Our Selection, 1932, Steele Rudd.
On The Beach, 1959, Stanley Kramer.
Picnic at Hanging Rock, 1975, Peter Weir.
Puberty Blues, 1981, Bruce Beresford.
Razorback, 1984, Russell Mulcahy.
The Sentimental Bloke, 1919 & 1932, Raymond Longford.
The Silence of Dean Maitland, 1914 & 1934, Raymond Longford.
Smiley, 1956 & *Smiley Gets a Gun,* 1958, Anthony Kimmins.
Soldiers of the Cross, 1911, The Salvation Army.
Starstruck, 1982, Gillian Armstrong.
Stork, 1971, Tim Burstall.
The Story of the Kelly Gang, 1986, Charles Tait.
Strikebound, 1984, Richard Lowenstein.
Summer of The Seventeenth Doll, 1959, Leslie Norman, USA.
(d'après la pièce de Ray Lawler).
Sunday Too Far Away, 1975, Ken Hannam.
The Sundowners, 1960, Fred Zinnemann.
They're a Weird Mob, 1966, Michael Powell.
Three in One, 1957, Cecil Holmes (New Zealand).
Wake in Fright, (= *Outback*), 1971, Ted Kotcheff.
Walkabout, 1971, Nicolas Roeg.
The Year of Living Dangerously, 1982, Peter Weir.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Université de Tours

L'AUSTRALIE DANS LE THEATRE COMIQUE ANGLAIS

S'il est vrai que certains phénomènes apparaissent soudain dans toute leur étendue et toute leur vigueur à une date précise, la plupart des faits de civilisation sourdent de manière intermittente pendant de longues années avant de se manifester de leur plein éclat. C'est le cas, notamment, de la vague de cosmopolitisme qui, déjà très présente dès 1918, se révèle être, à partir de 1929, date de la crise économique internationale, un des traits fondamentaux de la vie européenne et du théâtre qui la peint. La guerre avait, par la force des choses, ouvert les frontières, et entraîné sur la terre étrangère des hommes qui, en temps normal, n'eussent jamais quitté le village de leur naissance. Le cosmopolitisme, en vérité, n'est pas chose nouvelle sur la scène britannique. Shakespeare avait coutume de faire voyager ses spectateurs. Vérone, la République de Venise, le royaume de France ou celui du Danemark, leur étaient familiers. Mais il va de soi qu'après 1918, les déplacements à l'étranger seront très différents de ce qu'ils furent à l'époque de Shakespeare. La première guerre mondiale, et les bouleversements politiques qui s'ensuivirent, de même que l'amélioration des moyens de locomotion, furent à l'origine de migrations aussi lointaines que fréquentes et tout à fait banales. A la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, les progrès de la navigation permirent de voyager facilement jusqu'aux Etats-Unis, en Inde, en Australie et en Extrême-Orient, avec un confort réel, jusqu'alors inconnu. En 1911, le roi George V et la reine Mary furent les premiers souverains britanniques à se rendre aux Indes pour y être couronnés empereurs. Ces longs voyages maritimes entraient dans les mœurs, et n'étaient plus soumis aux incertitudes du hasard et aux incommodités de l'aventure. Par exemole, en 1919, la pièce de A.A. Milne, *Mr. Pim Passes by,* évoquait longuement l'Australie, où il n'était pas extraordinaire de voir un jeune couple de bourgeois anglais aller s'établir :

> «You see, Olivia married the Telworthy man and went to Australia with him, and he drank himself to death in the bush, or wherever you drink yourself to death out there, and Olivia came home to England, and met my uncle, and he fell in love with her and proposed to her» (1).

En 1919, on va en Australie, et surtout on en revient, avec une aisance étonnante. Ce n'est plus le voyage hasardeux, souvent à sens unique, d'aventuriers mi-brigands, mi-conquistadores. A partir de la première guerre mondiale, considérée comme à peine plus éloignée que l'Ecosse, l'Australie, qui avait apporté un concours important aux alliés, fit désormais partie de la vie économique et quasi quotidienne de la Grande-Bretagne. Le théâtre léger, toujours sensible à la moindre nouveauté sociologique va s'emparer de cette terre encore dramaturgiquement très inexplorée. L'Australie sera ainsi toujours présentée sur la scène anglaise comme une terre sauvage, dont les habitants actuels sont des hybrides extrêmement curieux : croisements des aborigènes, des kangourous, des forçats britanniques et de diverses prostituées. Ces êtres aboutissent au début du XXe siècle, grâce à leur travail de

bagnards, à de virils milliardaires du corned-beef, totalement illétrés, qui vont en Angleterre se marier pour apprendre les bonnes manières en échange de leur colossale fortune. Dans ses comédies, Oscar Wilde avait déjà fait deux célèbres allusions à l'Australie. Dans *The Importance of Being Earnest,* cette terre barbare est présentée comme aussi peu attrayante que l'Autre Monde ; ce sont des régions dont on n'a guère coutume de revenir :

> CECILY: Uncle Jack is sending you to Australia.
> ALGERNON: Australia ! I'd sooner die.
> CECILY: Well, he said at dinner on Wednesday night, that you would have to choose between this world, the next world, and Australia.
> ALGERNON: Oh, well ! The accounts I have received of Australia and the next world, are not particularly encouraging. This world is good enough for me, cousin Cecily (2).

Dans *Lady Windermere's Fan,* Oscar Wilde avait créé, dès 1892 et de façon irreversible, avec le personnage de Mr. Hopper, l'image de l'Australien légèrement kangourou comme son nom l'indiquait, assez niais, mais si riche que toutes les douairières londoniennes se l'arrachaient pour leurs filles :

> DUCHESS OF BERWICK: And by the way, I must thank you for sending a card to Mr. Hopper — he's that rich young Australian people are taking such notice of just at present. His father made a great fortune by selling some kind of food in circular tins — most palatable, I believe — I fancy it is the thing the servants always refuse to eat. But the son is quite interesting. I think he's attracted by dear Agatha's clever talk. Of course, we should be very sorry to lose her, but I think that a mother who doesn't part with a daughter every season has no real affection (3).

Mr. Hopper, dans la comédie d'Oscar Wilde, a cependant un certain raffinement de manières ; il sait danser, saluer, dire «How do you do», s'incliner devant les duchesses ; en fait, il appartient à la seconde génération d'une ascension sociale ; c'est son père qui eut la sale besogne de faire fortune pour lui permettre, à lui, de dépenser l'argent, avec ce qu'il croit être de l'élégance. Dans *Mr. Pim Passes by,* l'évocation de l'Australie est moins subtile et ironique, plus grossièrement réaliste. Telworthy, le mari d'Olivia, est un de ces êtres sans grand talent ni fortune, obligé de s'exiler vers ces terres lointaines et inhospitalières, où la vie est si dure qu'on ne fait pas toujours fortune, et où les faibles sombrent dans la boisson, et se retrouvent bientôt seuls, abandonnés de leur compagne. Cependant cette vision tragique de l'Australie est exceptionnelle dans le théâtre du divertissement. L'Australien des comédies légères, c'est toujours le milliardaire, prêt à prouver, sans le moindre préambule, aux délicates Londoniennes, qu'un homme vigoureux est préférable à un «gentleman». Ce sera un des thèmes de la comédie d'Ivor Novello, *Fresh Fields,* créée au Criterion Theatre de Londres le 5 janvier 1933, où l'on voit le richissime Tom imposer dans les jolis salons de Mayfair les mœurs primitives de sa savane natale. La scène 2 de l'acte II est particulièrement corsée à cet égard, car, Lilian, la victime éberluée, est une vieille fille pusillanime ; ruinée, elle est obligée, pour vivre, de tenir le courrier du cœur d'un magazine féminin, dont les correspondantes

ne l'ont certainement jamais préparée à affronter, pour son propre compte, une situation aussi brutale :

TOM: I want us to understand each other – I'm not a bad sort really – bit rough and ready. You're not used to men like me about the house.
LILIAN: No, God has been good to me so far ...
I don't feel we should ever be great friends, we've so little in common.
TOM: How do you know – you've never looked at me – I'm not a bad figure of a man – strong, too – feel my muscle. (He holds out his arm to her).
LILIAN: I'll do nothing of the kind –
TOM (rising and facing her) : It may interest you to know that I strip down to fourteen stone.
LILIAN: Isn't that rather a lot?
TOM: Not for my height. I could lift you with one hand.
LILIAN: I think we'll take that for granted.
..... I suppose you'll be going back soon?
TOM: I'm in no hurry –
LILIAN: But haven't you any ties – wives and things?
TOM: Wives – no fear – I've always lived *à la carty.*
LILIAN: *A la carté.* Is that in Australia too?
TOM: You know what I mean. I've taken my fun where I've found it; picked it up where I wanted it.
LILIAN: Fun ! (She rises and crosses to C.) Mr. Larcomb – I'm afraid if you're to enjoy your stay in London – you will have to learn that delicacy is the first essential when talking to a woman.
TOM (turning to her): Don't you believe it !
LILIAN: But I do believe it.
.....
TOM: All the time you're making pleasant conversation with me you've been thinking what would I do if he kissed me.
LILIAN: Oh !
TOM: And I've been thinking what would she do if I did.
LILIAN: You – You kiss me – Impertinence !
.....
He goes to grab her. Lilian runs round the armchair R. and then up to the door.
Tom meets her there.
LILIAN: You vile, vile creature – let me pass.
TOM: No fear – I said I would and I'm going to –
LILIAN: You wouldn't dare.
TOM: Wouldn't I ! (He takes both her wrists).
(She struggles ineffectually and he pulls her to the settee and sits)
LILIAN: Oh – oh – no – no, I didn't mean you
Wouldn't dare – Oh, no, no, please.
TOM: What do I get if I don't?
LILIAN: Get – nothing, you brute !
TOM (pulling her to him): Here goes, then –
LILIAN (resisting): Oh – what do you want?
TOM (rising): This. (He kisses her violently) (4).

Si les Australiens apparaissent ainsi dans le théâtre léger comme des hommes frustres, sauvages même, ils n'en sont pas moins montrés sous un jour assez favorable ; êtres sans complications, simples et généreux, ils prouvent toujours à l'acte III qu'il n'est pas nécessaire d'avoir appris les belles manières à Eton et Oxford, pour avoir un cœur tendre, franc et sans détours. Ainsi, dans Fresh Fields, Tom, en «gentleman» véritable, épousera Lilian finalement, méprisant l'hypocrisie d'un inutile marivaudage. Les mêmes caractéristiques se retrouvent chez les femmes australiennes, et choquent peut-être davantage dans la vieille Europe des années 30, où l'on n'était guère habitué à voir des femmes, même les garçonnes les plus évoluées, faire des avances aussi hardies aux hommes sur lesquels elles avaient jeté leur dévolu. Par exemple, Una, la nièce de Tom, tout aussi riche, tout aussi gaillarde que lui, agira avec la même énergie que son oncle pour séduire, Tim, le chétif neveu de Lilian, tout aussi pauvre, tout aussi timoré que sa frileuse tante. D'abord la petite Australienne achètera une rutilante Rolls Royce au misérable jeune Londonien, ce qui, en Angleterre, est inhabituel et bien téméraire de la part d'une pure jeune fille, nécessairement modeste et réservée :

UNA (C.): I've got it; it's outside.
TIM: What is?
UNA: The Rolls-Royce – you said you wanted one.
Mrs. PIDGEON (R.C.): Isn't she naughty? – she would have it.
TIM: You've bought a Rolls-Royce !
UNA: yes, it's for you !
TIM: You're mad –
UNA: I'm not – it's lovely – come and look at it.
Mrs. PIDGEON: Yes, Tim, go and look at it.
TIM: I certainly won't !
UNA: But you must – I tell you, it's yours – I wanted you to have something nice.
TIM: I'm not in the habit of being given cars.
MARY: Oh, don't be a prig, Tim – I think it's most kind of Una to think of it.
TIM: It may be – but I'm not interested. (Crossing to Una). What the hell do you mean by making me look a fool !
UNA: You'll be a bigger fool if you don't look at it.
TIM: You go and look at it ! Sit in it ! – drive away in it ! (He crosses to the fireplace).
(There is a pause)
UNA: I see – you're too proud (5).

Puis elle lui déclarera son amour sans la moindre vergogne et le contraindra au mariage contre son gré :

UNA: I happen to be in love with you.
TIM: What ! You're mad.
UNA: I know that – and you are too if you don't grab me before someone else does.
TIM (moving a step towards her): Who'll grab you?
UNA: Heaps of people – I have had six proposals already –

TIM: Aren't you lucky?
UNA: No, I'm not, because not one of the six was you – (She rises and crosses to Tim). What's keeping you back? You can't be being proud, because you get pots of money when you marry – so what is it?
TIM: I'm not in love with you – at least I wasn't at least I don't think I was – at least –
UNA: Oh, shut up «at leasting» – are you now?
TIM: No.
UNA: You are.
TIM: I'm not.
UNA: You are.
TIM: I'm not – damn you !
UNA: You are – damn you ! (She pushes him).
TIM: You ! – (He pauses, then embraces her) (6).

Personnage de comédie, plutôt de farce même, l'Australien dans le théâtre du quotidien évoque une réalité historique qu'on ne peut négliger. Dès la fin du XIXe siècle - les comédies d'Oscar Wilde s'en font déjà l'écho - les immenses fortunes terriennes ne parvinrent plus à conserver le train de vie d'antan. L'aristocratie britannique, pour survivre, dut s'allier à de l'argent frais qui se faisait facilement aux colonies. La première guerre mondiale et la crise économique de 1929 accentuèrent le phénomène. L'Australie devint donc un Eldorado où les familles aristocratiques anglaises furent souvent contraintes d'aller puiser des fiancés, pour sauver le château et la terre. Entre les deux guerres mondiales, l'Australien milliardaire, symbole de cette réalité économique, est un personnage particulièrement fréquent du théâtre léger. On le retrouve dans des pièces où sa présence n'est pas, a priori, indispensable. C'est le cas de la comédie d'Eden Phillpotts, *The Blue Comet,* créée le 11 septembre 1926, au Repertory Theatre de Birmingham. Dans cette œuvre, dont le thème essentiel est l'émoi d'une famille anglaise avant le passage de la comète, la présence de Christopher, le cousin d'Australie, n'était vraiment pas nécessaire. On a l'impression, qu'à cette époque, le personnage de l'Australien est un ingrédient comique stéréotypé, aussi courant et attendu que le «clown» chez Shakespeare ou la servante chez Molière. Dans la comédie d'Eden Phillpotts, Christopher, comme tous ses compatriotes dans le théâtre anglais et comme l'attendaient les spectateurs du West End, vient en Angleterre perdre ses atroces manières ; apprendre, par exemple, qu'on n'offre pas des diamants et des rubis de grand prix aux jeunes filles présentées dans un salon, qu'on ne les traite pas de «war-horses» et de «old birds», si elles les refusent. On lui montrera qu'il est vulgaire de fumer le cigare quand on boit un vin de qualité, et qu'il vaut mieux éviter le terme de «pinard» quand on est en élégante compagnie :

CHRISTOPHER (pours out glass): Have a cigar.
JAMES: Thank you, sir – but not with 65 port, sir.
(takes glass).
CHRISTOPHER: «Taste» again (Gives him cigar from cigar-case). Not good form to smoke with this tipple?
JAMES: I shouldn't call it a «tipple», sir.
That's no word for wine like this. A vulgar thing to smoke with a great wine, sir. Only city gentlemen would do that (7).

De même que le robuste Tom de *Fresh Fields* d'Ivor Novello, Christopher a un cœur naïf, droit et généreux, en dépit, et peut-être grâce à ses mauvaises manières. Lui aussi, sera enchanté de faire partager sa trop immense fortune à une pitoyable petite Anglaise ruinée par la guerre. L'Australien, à demi-sauvage, qui sauve ainsi de la misère, en l'épousant, une délicate «lady» nouvelle pauvre, devint un des thèmes familiers du théâtre léger en Grande-Bretagne entre les deux guerres mondiales.

Il est intéressant de remarquer que dans le théâtre comique anglais contemporain, le personnage de l'Australien, richissime, benêt, robuste, vulgaire mais généreux est remplacé par le cheik arabe qui vient en Angleterre acheter tout, y compris les dignes et grasses épouses de modestes employés londoniens. Parmi les plus célèbres comédies mettant en scène des Arabes milliardaires, on peut citer : *Shut Your Eyes And Think of England,* d'Antonny Marriott et John Chapman, créée le 15 novembre 1977 à l'Apollo Theatre de Londres, et *Noises Off* de Michael Frayn produite pour la première fois au Lyric Theatre de Hammersmith le 23 février 1982. L'humour de ces pièces tente de cacher le désarroi d'une nation autrefois riche, et qui se voit maintenant «achetée» et dominée par des peuples qu'elle fut si longtemps habituée à gouverner. Comme l'Australien des années 30, l'Arabe aux pétro-dollars des comédies anglaises contemporaines, exprime une réalité historique douloureuse pour les Britanniques, mais qu'ils essaient de transformer en un sujet d'amusement, éclatant d'une joie feinte et d'un mépris à peine voilé. L'histoire d'un peuple peut ainsi se lire à travers les différents boucs émissaires comiques de son théâtre. Entre les deux guerres mondiales il n'y a pas de sultans dans les comédies légères anglaises ; ils n'eussent pas fait rire car la réalité économique de l'époque ne faisait pas d'eux, comme c'est le cas maintenant, des dominateurs puissants dont on ne peut secouer le joug que par le rire amer de l'ironie. Pour les mêmes raisons, l'Australien riche et ridicule a disparu du théâtre anglais comique.



(8)

Michael Frayn, *Noises Off :* Le cheik multimilliardaire, personnage fréquent de la scène comique anglaise contemporaine a remplacé l'Australien du théâtre des années 30

Chaque époque tourne en dérision dans son théâtre du quotidien le personnage, sinon véritablement honni, du moins désagréable, qui la fait souffrir dans sa vie de chaque jour. Les Britanniques des années 30, comme ceux de maintenant, ont ressenti ce besoin de neutraliser par le rire du ridicule les magnats des conserves d'Océanie, puis les émirs du pétrole, car ces personnages secrètement détestés mettaient trop en lumière les insuffisances et les échecs d'une nation autrefois dominante, aujourd'hui économiquement asservie.

Toujours comique, certes, et l'objet d'une dérision amèrement satirique, l'Australien, dans le théâtre léger anglais après la première guerre mondiale n'en est pas moins parfois, également, un personnage sentimental, émouvant, capable des plus grands sacrifices qui laisseront à la femme sincèrement aimée le regret le plus tendre et le plus douloureux. C'est le cas de Willock dans la comédie de Frederick Lonsdale *Aren't we All?* de 1923. Ridicule, suivant une tradition solidement établie, ce bel Australien, l'est, dans la mesure où, en toute naïveté, il révèle au mari qu'il a trompé, une infortune dont il est l'artisan. Cependant, son récit, parfait exemple d'ironie dramatique, puisque le narrateur ignore le ridicule de la situation, ne fait pas de Willock un personnage grotesque, car il y met toute l'émotion d'un homme sincèrement épris et visiblement très malheureux.

> WILLOCKS: It's the only thought that's in my mind. When I was abroad, I met accidentally at my hotel, a lady who also was staying there alone ! When I met her, it was my intention to return home that Saturday, but she attracted me, and I liked her so much, I postponed it for a week, to be with her (Lifts his glass). Good luck !
> WILLIE: Good luck !
> WILLOCKS: We saw a good deal of each other, and became very friendly; it was inevitable from the beginning. I soon realized I was in love with her, and although your father differs, I shall always believe she was in love with me.
> WILLIE: Well?
> WILLOCKS: One morning I looked for her. She was nowhere to be found. I inquired of the Manager of the Hotel if he knew where she was – Without a word' not a message, she had left that morning for England ! (9)
>
> .....
>
> WILLOCKS: The last night I saw her, I shall never forget ! It's difficult to describe to you – but if you could imagine the most perfect garden of scent and beauty !
> WILLIE (looking at him, – appears to be thinking): «Garden of scent and beauty !» – I'm sorry, – please go on !
> WILLOCKS: Facing us, the reflection of a perfect moon shining on the sea.
> WILLIE: This wasn't Egypt by any chance?
> WILLOCKS: It was.
> WILLIE: Go on.
> WILLOCKS: A violin fellow – and how he could play ! My word ! how he could play ! – playing in the distance marvellously (Willocks stretches his arms out). It was the most exquisite night I shall ever know, and as I gazed at her lying in my arms, I realized everything was in sympathy with us, – everything was wonderful ! – and as the dawn broke –
> WILLIE: She was lying in your arms as – as the drawn broke –
> WILLOCKS: I realized, in telling her my love for her, the hours had passed like minutes !
>
> .....

WILLIE (pause): What makes you think she was in love with you?
WILLOCKS: A woman of her type would never kiss a man if she wasn't !
WILLIE: She kissed you?
WILLOCKS: Of course ! (10)

Dans cette aventure romantique, au clair de lune, sur la terrasse fleurie d'un hôtel égyptien, dont l'orchestre égrène élégamment les notes langoureuses de ses violons mélancoliques, Willock n'offre, en aucun cas, l'image légendaire de l'Australien, à demi kangourou, magnat du corned beef, robuste sauvage laissé pour compte de la civilisation. Bien au contraire, c'est un homme sensible, aux manières délicates, ému par la douceur de la nuit, de l'amour, de la musique et des fleurs. Willock est, en fait, l'incarnation de l'amant romantique idéal, rival triomphant du mari anglais ennuyeux, bourru et infidèle. Paré de toutes les vertus, cet amant australien n'hésitera pas, à la fin de la pièce, à se sacrifier et à disparaître pour ne pas troubler la respectabilité conjugale de sa maîtresse. Cette image valorisante de l'Australien en 1923 sur la scène britannique peut s'expliquer par le souvenir heureux et vivace que laissèrent aux Anglaises pendant la première guerre mondiale les permissionnaires coloniaux venus notamment d'Australie. Plus riches et plus généreux que les Tommies anglais, francs et directs, les beaux Australiens surent se faire apprécier malgré, et peut-être à cause de la brutalité de leurs manières. Ils firent découvrir et également mieux aimer leur pays jusqu'alors ignoré et méprisé. La fin de la guerre renvoya nécessairement chez eux, ces séduisants Australiens qui laissèrent derrière eux de doux regrets dont on retrouve souvent l'écho ému, amusé et nostalgique dans la comédie légère anglaise entre les deux guerres mondiales.

Hélène CATSIAPIS
I.D.M. Université de Lille

NOTES

(1) A.A. Milne, *Mr. Pim Passes by* (London: SamuelFrench, 1921), Acte I, p. 9.

(2) Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest,* in *Complete Works* of Oscar Wilde (1948; rpt. London: Collins, 1968), Acte II, pp. 343-44.

(3) *Ibid., Lady Windermere's Fan* (Acte I), pp. 392-93.

(4) Ivor Novello, *Fresh Fields* (London: Samuel French, 1934), Acte II, scène 2, pp. 52-53-54.

(5) *Ibid.,* Acte II, scène 2, p. 55.

(6) *Ibid.,* Acte III, p. 66.

(7) Eden Phillpotts, *The Blue Comet* (London: Duckworth, 1927), Acte II, p. 47.

(8) Programme de *Noises Off,* Savoy Theatre, London, 31 mars 1982, p. 11.

(9) Frederick Lonsdale, *Aren't We All?* (New York: Brentano's, 1924), Acte II, p. 51.

(10) Frederick Lonsdale, *Aren't We All?* (New York: Brentano's, 1924), Acte II, pp. 52-53.

LE THEATRE AUSTRALIEN CONTEMPORAIN. QUELQUES REPERES

Le 26 janvier 1988 l'Australie fêtera deux cents ans de présence européenne sur son sol, présence matérialisée les premières années de l'existence de la colonie par une population essentiellement composée de forçats, expédiés aux Antipodes dans le but de soulager les bagnes de la Tamise. On aurait pu imaginer que cette situation serait peu propice à l'épanouissement précoce de l'art théâtral, mais ce serait sans compter sur l'esprit d'improvisation de ces premiers colons, car dès le 4 juin 1789, le gouverneur, entouré d'une soixantaine de personnes, assiste à la représentation d'une pièce anglaise très appropriée *The Recruiting Officer,* de John Farquhar, montée et interprétée par un groupe de condamnés. Avant la fin du siècle d'ailleurs la colonie de Sydney connaîtra son premier théâtre, fondé en 1796 par un ancien forçat Robert Sidaway, mais l'établissement sera fermé à peine deux ans plus tard devant la recrudescence de vols commis dans son enceinte. Par la suite, et pendant les premières décennies du dix-neuvième siècle, les activités dramatiques et lyriques des villes principales, Sydney, Hobart, et un peu plus tard Adélaïde, se trouvent reléguées à des théâtres de fortune, voire aux grandes salles de réception des pubs, et il faut attendre les années 30 pour voir l'établissement de théâtres dignes de ce nom.

Le répertoire de cette première époque est assez varié : spectacles lyriques et pièces de théâtre se disputent les faveurs du public ; à vrai dire, on propose à Sydney à peu près le même choix de spectacles que dans une ville de province en Grande-Bretagne ; de nombreux mélodrames, un peu de Shakespeare, avec en prime, quelques pièces écrites en Australie et portant sur des thèmes australiens, mais toujours selon des schémas bien établis.

La découverte de l'or au milieu du dix-neuvième siècle, d'abord en Nouvelle Galles du Sud, puis dans le Victoria, provoque le recentrage de la vie théâtrale vers Melbourne, fondée en 1836 seulement, mais plus proche des gisements les plus riches. En 1855 s'ouvre le Theatre Royal, véritable salle géante, capable d'accueillir près de 3000 personnes ; plus vaste encore que le célèbre Covent Garden, il dominera les salles plus modestes et plus précaires ; on compte, vers la fin des années 50, trois théâtres permanents dans cette ville, un nombre identique à Sydney, sans compter initiatives éphémères ou troupes itinérantes. Ces dernières connaissent la faveur des prospecteurs des régions aurifères au nord de Melbourne, et les villes nées du métal jaune, Ballarat et Bendigo en particulier se voient rapidement dotées de théâtres importants. Les spectacles montés comprennent, outre les comédies et mélodrames prévisibles, une proportion accrue de «pantomine» anglaise, ainsi qu'un grand nombre d'opéras, y compris Wagner.

La fin du dix-neuvième siècle voit la naissance d'une situation quelque peu paradoxale où nationalisme et création dramatique se trouvent en conflit avec le théâtre commercial. D'une part, on assiste à l'affirmation générale

d'une identité australienne qui se traduit dans le théâtre par la création de pièces plus spécifiquement australiennes, comme par exemple l'adaptation du roman de Rolf Boldrewood *Robbery under Arms* montée pour la première fois avant la fin du siècle et souvent reprise au cours des décennies suivantes. Mais en même temps, les théâtres s'organisent ; sous l'impulsion de J.C. Williamson surtout ; comédien américain arrivé en Australie en 1882 il monte la première «chaîne» de théâtres qui dominera bientôt les scènes de Melbourne, de Sydney et d'Adélaïde. Sa politique commerciale consistait à acheter en Angleterre ou aux Etats-Unis des spectacles à succès ; il importe les vedettes en même temps, favorisant de ce fait chez de nombreux comédiens et dramaturges une vocation à l'émigration. Cette situation plutôt conflictuelle se perpétuera au vingtième siècle, et un théâtre fondé sur le profit l'emporte généralement sur les premiers frémissements nationalistes. Ceci explique pour partie le véritable engouement des australiens pour l'opéra, encouragé par les tournées de vedettes comme Nellie Melba, provenant d'une longue lignée de chanteurs australiens reconnus à l'étranger, puis acclamés à leur retour en Australie.

La grande crise économique qui frappe une économie australienne très orientée vers l'exportation marque dès le début des années 30 la fin du théâtre comme expression populaire ; en 1929 Melbourne compte huit salles ; en 1930 il n'en reste plus que trois, car le public délaisse le théâtre au profit du cinéma. Ceux qui restent fidèles au théâtre se recrutent essentiellement parmi les classes les plus fortunées, peu attirées par les pièces nationalistes, plutôt contestataires, des auteurs australiens. S'il y a expérimentation théâtrale pendant la période de l'entre deux guerres, ce sont les troupes d'amateurs et les universitaires qui l'assurent.

Afin de remédier à cette situation de manque de créativité, et dans le but d'assurer la promotion d'un théâtre vraiment national, il est décidé avant la fin de la deuxième guerre mondiale de fonder l'Australien Council for the Encouragement of Music and the Arts, qui reçoit en 1946 ses premières subventions. En 1977 cet organisme devient l'Australia Council (l'adjectif *Australian* n'est plus à la mode au début des années soixante-dix) qui assure désormais la répartition des subventions fédérales, dont dépendent les théâtres permanents des six grandes villes du pays (state capitals: Sydney, Melbourne, Hobart, Brisbane, Adélaïde et Perth).

Les efforts déployés pour fonder un théâtre qui contribuerait réellement à la vie nationale débouchent, en 1954, sur la création de l'Elizabethan Theatre Trust, appelé à devenir le fer de lance de la créativité théâtrale en Australie ; mais très rapidement on retombe dans une solution de facilité dans l'ancienne formule d'achat de pièces à succès à l'étranger, souvent en Amérique ; en effet, l'Amérique joue un rôle bien plus important dans la conscience collective australienne depuis la guerre du Pacifique. Cette initiative connaîtra une fin prématurée en 1965, quoi qu'en apothéose, lors de la saison lyrique conçue pour mettre en valeur la gloire nationale Joan Sutherland ainsi que le jeune Luciano Pavarotti.

La politique de subvention porte néanmoins quelques fruits, surtout à Melbourne, où l'Union Theatre Repertory Company of Melbourne, fondée en 1953 en collaboration avec l'Université, assure un théâtre permanent et

professionnel. Les pièces montées au cours de la première décennie comprennent des œuvres de G. Bernard Shaw, Christopher Fry, et Tennessee Williams, ainsi qu'un peu de Shakespeare et une pièce de Brecht ; mais, dès les années soixante une proportion croissante de pièces australiennes se trouve à l'affiche de ce théâtre, maintenant rebaptisé Melbourne Theatre Company. A Sydney, le théâtre subventionné The Old Tote jouera un rôle analogue à la Melbourne Theatre Company ; comme cette dernière il entretient des liens étroits avec l'université locale.

Malgré ces efforts méritoires, et malgré la fondation d'autres théâtres très ouverts sur la création locale (sans être vraiment marginaux) comme le Playbox à Melbourne, très peu d'Australiens ont une expérience directe du théâtre. La situation de ce point de vue a peu évolué depuis 1930. On estime, en 1972, que seulement 32 % des Australiens ont pénétré dans un théâtre, que 4 % y ont pénétré plus de six fois.

C'est dans ce cadre que le théâtre «alternatif», décrit plus loin par James McCaughey et Hector Maclean, voit le jour au début des années soixante.

Cette mise au point historique est complétée par deux graphiques. D'abord une carte d'Australie qui explique en partie pourquoi le théâtre se trouve concentré à Sydney et à Melbourne, seules véritables grandes villes du pays ; Adélaïde, Perth et Brisbane contribuent à l'activité théâtrale dans une moindre mesure, les autres centres urbains sont bien trop petits pour permettre l'épanouissement d'un théâtre. Puis, dans la mesure où l'article de nos deux collègues Australiens déjà nommés concerne avant tout Melbourne, nous reproduisons un plan du centre de cette ville qui indique l'emplacement des théâtres ; on s'aperçoit ainsi que si les scènes traditionnelles se trouvent «en ville», le théâtre expérimental, lui, a élu domicile dans le quartier universitaire de Carlton.

John HUMBLEY
Université de Nancy II

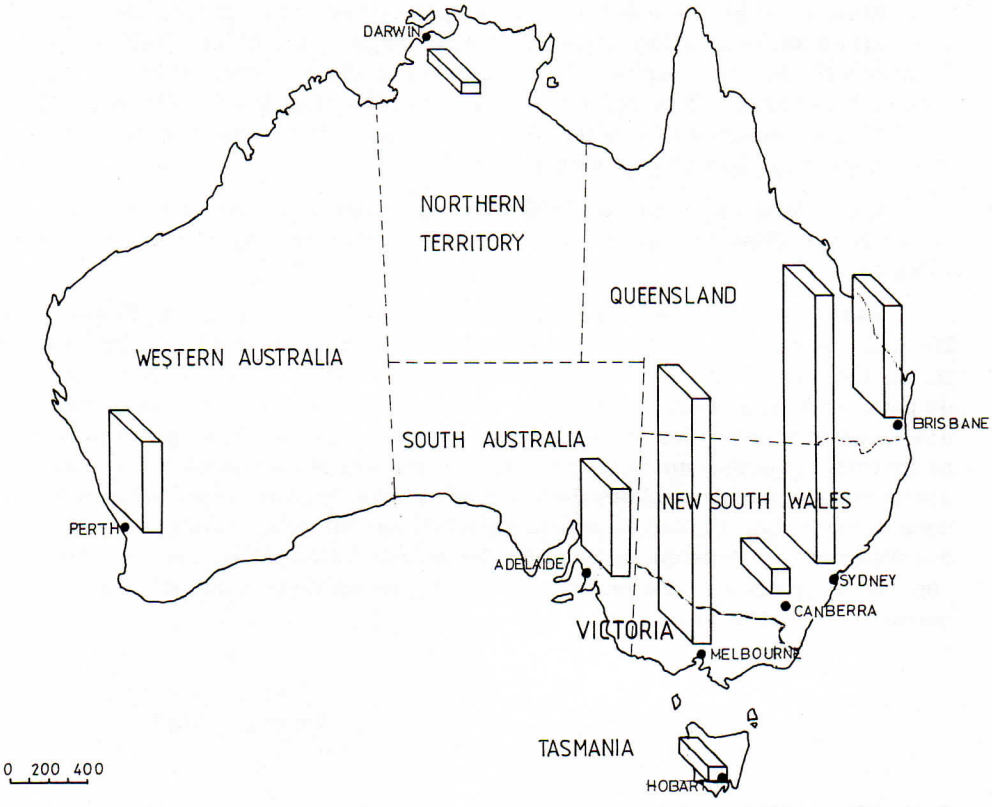
Indication bibliographique

Outre les ouvrages recommandés par McCaughey et Maclean, nous tenons à signaler un livre récent qui reprend l'histoire du théâtre en Australie sous toutes ses formes :

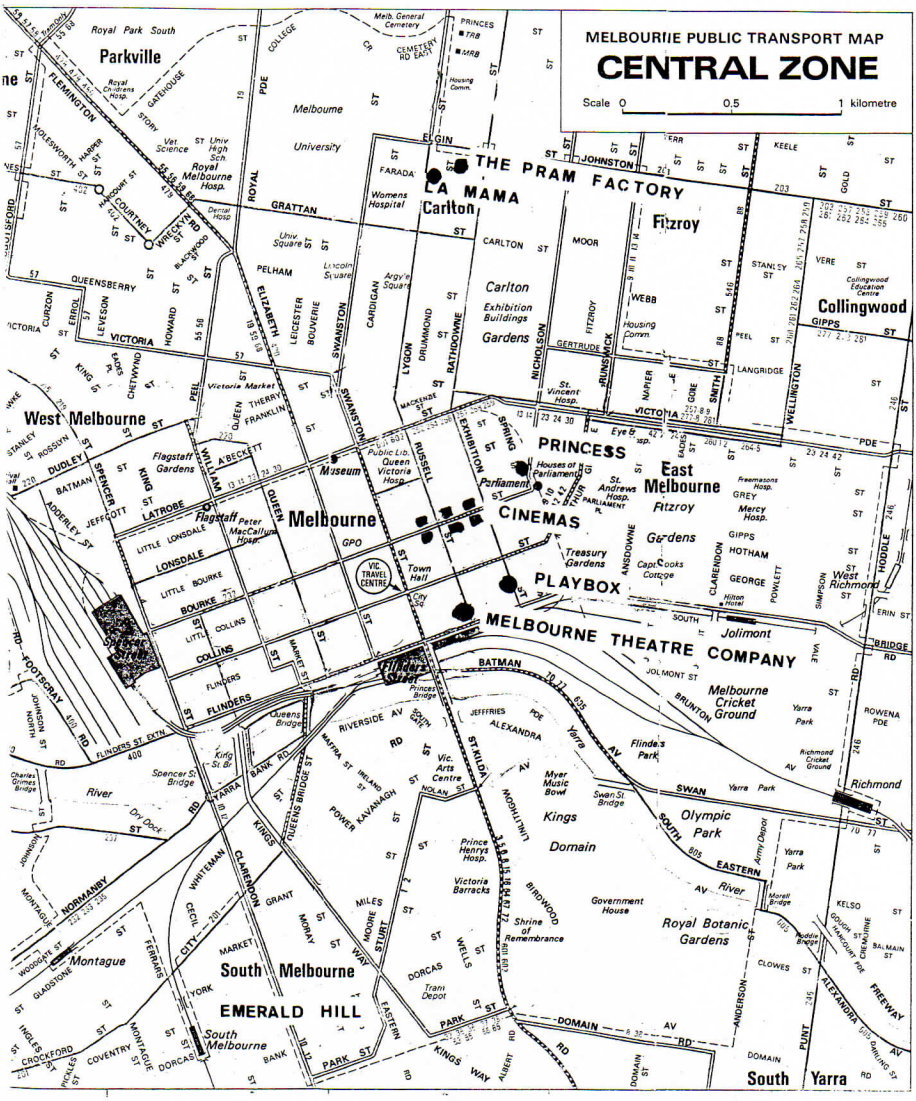
LOVE, Harold, ed. *The Australian Stage : a documentary history,* New South Wales University Press, Sydney, 1984, 383 p.

L'ouvrage divise l'histoire du théâtre en Australie en quatre parties : chaque partie est précédée d'une introduction qui explique la période concernée et brosse un rapide tableau de la production théâtrale ; cette dernière consiste en un recueil de documents de l'époque concernée ; le tout est complété par une riche iconographie.

Principaux centres de population en Australie



Emplacement des théâtres au centre de MELBOURNE



Source : Victorian Government Travel Authority

DIRECTIONS IN POST-WAR AUSTRALIAN DRAMA

Our approach to Australian drama begins with the frank acknowledgment that it is for the most part Melbourne oriented. It is not that we lack respect for what has happened and is happening in Sydney and in the other theatre centres, quite the reverse. It is merely that we have taken a conscious decision to write as far as possible from our feelings about a theatre which has come out of a community which we know. We refer the reader at the end to several books which treat the Australian scene as a whole.

Recent surveys of theatre in Australia tend to see the main turning points as 1955, when Ray Lawler's *Summer of the Seventeenth Doll* was first performed and 1967 when La Mama, followed by the Australian Performing Group (1970), were established. Sydney's Jane Street, Old Tote and Nimrod, belonging to the same category of alternative theatre, were a few years after the Melbourne groups. Australian plays written before World War II by respected authors such as Louis Esson and Katharine Susannah Prichard, for example, had no established ensemble theatres to support them and consequently lacked the audiences to appreciate them.

The *Doll* was unique in Australian theatre history in that it achieved general acclaim from the Melbourne theatre-going community, was received enthusiastically in Sydney, and only then gained the ultimate accolade of a London success, which even today is usually necessary before Australians are convinced of the standing of a local writer or artist. A number of factors was operating to achieve that acceptance. It was not only that it was a good play which was at the same time Australian in its ethos, setting and idiom, it not only linked the bushman and the (sub)urbanite, but it did so in a way which cleverly united the contemporary with the traditional and the nostalgic. There was that pleasant shock of recognition, the sight and sound of one's own society celebrated on stage. True, the society shown in the play was working class and the audience inevitably middle class, but the Australians have always nurtured the thought that they are not too far removed from working class origins.

To realise why in this case the stage as mirror had such a profound impact one has to remember that all Australians who grew up in the thirties and forties had experienced a sharp sense of double belonging. The immediate world of family and broader community simply did not meet with what was studied at school as history and literature nor with what was experienced in the cultural sphere generally. The dedicated few who created and encouraged local art and writing had no support from institutions, and least of all from the theatre, where only the safest classical repertoire, staged with unfailing accuracy to produce what Peter Brook called «deadly theatre», and the proven commercial successes from overseas were permissible. Hence, one went to the premiere on that night in November 1955 with all those

inbuilt prejudices which have since been summed up as «cultural cringe». What one experienced was not just shock of recognition but also an overwhelming feeling of release, almost of a sudden licence, when one realised that the language, the gestures and the comportment of the kind of people one had mixed with in the playground and grown up with could produce both tension and entertainment.

In retrospect, part of the excitement which the *Doll* engendered lay in the hope that Australia's status as a cultural colony, dependent mainly on second hand notions of what the London theatre had to offer, was beginning to change, especially as the end of World War II had brought a new national assertiveness. However, the following decade brought little that was intrinsically new, and there was no real progress towards a theatre which could be both intrinsically Australian and break new ground. The two most successful plays to follow the *Doll,* Richard Beynon's *The Shifting Heart* and Alan Seymour's *One Day of the Year,* which dealt respectively with the migrant and the generation problems and contained much sharper social criticism, were still basically in the naturalist mode. Like the *Doll* they were light years away from the new developments in Europe. Moreover, the policy of the established theatres still imprisoned the director and the actor in a pale imitation of the way an English actor spoke and moved.

The new direction came largely from the universities. It is no coincidence that Lawler's *Doll* was first performed at Melbourne University, and it was there, as in Sydney, that the European avant-garde was introduced into Australia. There was, for instance, one glorious week in the early sixties loaded with absurdist theatre running sometimes till well after midnight which, though it brought a thundering financial crisis down on their heads, created an enormous impression among the students. The Emerald Hill Theatre, started by Wal Cherry in the early sixties in an endeavour to interest the theatre public in the kind of work which was gaining ground in Europe and America, a theatre which has been described as «the right theatre in the wrong place at the wrong time», had its origins in Melbourne University.

The late sixties brought also to the universities the ferment of the Vietnam war together with the anti-authoritarian and anti-traditional revolt shared with the entire western world, and that of course made itself felt in the theatre of the young. But theatres within a university campus do not make an impact on the world outside. A different focus is needed. In Melbourne that was found in La Mama, only a stone's throw from the campus but quite demonstrably in a lively community influenced but not dominated by the university, and it was there that the most inventive playwrights, directors and actors from both the nearby university and from Monash University, about 20 kilometres distant, found a place in which to try out their ideas. Writers such as Hibberd, Williamson, Romeril and Oakley made their effective start there, and others who became especially prominent later in film and on stage include Schepisi, Cox, Adams and Gillies.

The model for La Mama came, however, from New York via the Australian Betty Burstall who had been impressed by the Greenwich Village coffee-house theatres and who set up in a small two-storey house, a space which still retains a domestic atmosphere with fire-place, stairs and kitchen

sink. La Mama itself has never constituted an ensemble but provides a venue for groups to stage their own work and a forum for new playwrights. As a result, this kind of small theatre was and is an invaluable and essential asset, because new plays can be tried out with a minimum of risk and without the temptation and indeed the need to play safe, without the inhibitions which plague the larger theatres so that they can afford only one or two plays per season which might offend or bore their regular subscribers.

In 1970 a number of those who began with La Mama founded a company of their own, the Australian Performing Group, which found a location only a street away from La Mama in an old factory, affectionately known to playgoers as the Pram Factory. They were group oriented, created much of their work out of the street theatre and were radical both in their politics and their theatre style. There are observers who maintain that the group was too distrustful of the single playwright, even those of their own number, too satirical and too prejudiced against traditional theatre forms to assist in the long term the development of an important Australian theatre. But out of this group and similar groups in Sydney have come some of the most interesting plays of the last twenty years. it was in the Pram Factory that Hibberd's play *A Stretch of the Imagination,* widely regarded as the most significant play of the seventies, was first performed in 1972.

It is one of the plays most strongly opposed to naturalism, it is Hibberd reacting against the earlier dramatists, Hibberd reacting against his contemporary Williamson, since for him «the great disease of Australian dramaturgy is a pedestrian naturalism. Firstly he dispels the romanticism of the earlier naturalism through the only character, an old man, Monk O'Neill, who lives as a recluse in the outback, though his origins and thinking are totallly urban. It is a situation which is used to satirise all the old outback and male myths, though it is a part of Monk's charm that he celebrates them at the same time. Where Williamson would ask the audience to join him in laughing at recognisable types on stage, Hibberd lets Monk reconstruct his own life, laugh at and commiserate with the self he creates and re-creates on stage. Similarly, where Williamson has a wonderful ear for Australian speech *as it is,* Hibberd exploits the language by setting up absurd incongruities, overstating and deflating the rhetoric, playing off the old against the new. Again Monk is the spectator of his own use of language, he *plays* with the idea of being Australian.

A Stretch of the Imagination is a delight for anybody who is interested in language, and it is partly for that reason that it has attracted so much critical attention. Practically all commentary centres around Monk, his theatricalisation of himself and the characters he conjures up, and his relationship to language. But Monk is not just locked in an interplay between mind, memory and language. There is also a highly ambiguous space, a curious mixture of outback and suburb, of the limitless and the limited, and Monk *uses* that space. There is also a constant interplay between him and the many objects of an often surreal nature which surround him. But their dramatic potential in the script and their actual translation onto the stage seem always to pass unnoticed. The treatment of this play is a good example of a one-sidedly literary treatment of theatre, which is very general and often

seems to be accepted even by practitioners. The informed and wide-ranging discussions which surround the work of such figures as Brook and Vitez are not present so far in this country, and it is the practical theatre which suffers from that lack as much as dramatic criticism itself.

With the decline of the Australian Performing Group (it eventually disbanded several years ago) a new company, Playbox, came into being in 1976. It had and has the avowed aim to bring Australian plays to a wider public and in more orthodox surroundings. It has maintained this policy with considerable success. One example which, while not precisely typical, gives insight into the present situation is its current production of a play by a young writer and actor, Patricia Cornelius. The play was performed over the past year in three different experimental theatres, including La Mama, and, based on that experience, has been revised for its appearance at a more prestigious location. It may be that this kind of symbiosis is necessary in order to bridge the gap between the call for Playbox to take greater risks and the temptation to play safe in order to nurture regular subscribers.

For some time there has been a consensus that theatre in Australia has entered the doldrums and that, despite the increasing number of plays written and performed all over the country, nothing really new and exciting has emerged. But it is important to note that theatre centres apart from Melbourne and Sydney, though they developed somewhat later, are very active indeed. In the section which follows, two of the three plays discussed come from Queensland and Western Australia respectively, and Adelaide has an excellent tradition of innovative work. These three plays represent, as will be emphasised, also a break-through of another and very significant kind, for they provide evidence that the dominance of male, white Anglo-Celtic writing is no longer so overwhelming.

Three recent plays suggest much about the present state and possible future of Australian theatre, *The Journey* by Tess Lyssiotis, *Too Young for Ghosts* by Janis Balodis and *No Sugar* by Jack Davis.

The Journey is actually a trilogy and brings together three plays written by Lyssiotis over the last ten years. It depicts three stages in the lives of an interconnected group of Greek, Italian and German families as they arrive in Australia to settle. In the first, we see them in the «migrant camp» at Bonegilla in the Victorian countryside, the place where newly arrived immigrants were, in the 1950's, accommodated before settlement at places of work. The second shows the families now resettled in the outer suburbs of Melbourne and working in factories there. In the third, set much closer to the present, the families are more firmly established, more affluent, building local churches and clubs and bringing up families who are now young Australians, with all the tensions that that implies.

Janis Balodis'play traces another assorted group, this time of Latvians, as they make their way through the refugee camps of war-torn Europe and are relocated in Australia where they find themselves sent to work in the sugar-cane fields of Northern Queensland and living in shelters provided for such people. Their story is intercut with that of the exploration of outback Australia by the early explorer, Leichhardt.

Jack Davis is a senior and distinguished Aboriginal playwright who has, for a number of years, worked with the National Theatre of Western Australia in collaboration with director Andrew Ross. *No Sugar* deals with a group of aboriginals being evicted from their tribal lands and resettled in a specially designated Aboriginal Reserve. It shows their movements between the two sites, their experiences in the Reserve and a final departure into a new future.

None of these writers is of white Anglo-Celtic origin. All of their writing deals, at least in part, with their own experience or that of their families. Together they share characteristics which provide interesting markers on the pathway of Australian theatre.

Firstly in the Australians that they depict. We are still young enough in Australia to remember the first excitement of seeing real Australian characters on the stage, rather than Australian actors imitating foreigners in foreign plays. Actors are still alive who can talk of the struggle to relearn the Australian accent for performance on the stage. But in those early days there was still fairly finite bounds to who Australians were. They were working-class and Anglo-Celtic, recognizeable expressions of a national ethos in a country that longed to be assured that there really was something nationally distinctive about it. The first play which signalled the possibility of a renewed Australian theatre - Ray Lawler's fine *Summer of the Seventeenth Doll* - also depicted workers in the cane-fields of Queensland but they came from a Melbourne working class suburb, to which they returned each year in the off-season for a rendez-vous with barmaids Olive and Pearl.

After the *Doll,* which was first performed in 1955, an accelerated renaissance of Australian theatre took place in the late 60's and early 70's. In those years the characteristic Australian stage *persona* became more and more recognizeably «ocker», young, male, beer-swilling, sport-loving, sexist. It would be a caricature to say that these were the only characters represented, but they were the vanguard, a battering ram for the possibility of a viable Australian stage. They were energetic, entertaining, eloquent, but the claims they made to represent a nation were limited.

Now that is seemingly changing. All the characters in the plays under review are outsiders, whether original inhabitants, or recent arrivals. Women play an important and integral role in all of them. The definition of who is an Australian is expanding. We are recognizing, or being helped to recognize, that Australia is many countries, many nationalities, many experiences. From the layering and sharing of these, our experience as a nation is made.

Secondly, the language of the plays. Here we talk principally of *The Journey.* Until now most plays in Australia have been written in English. This in a country in which the instructions in telephone boxes are written in at least three languages. In our local High School 42 different first languages are spoken. Tess Lyssiotis'play is written almost equally in Greek, English and Italian and is almost equally understandable - and amusing - to native speakers of any of those three languages. In her plays, some of the many languages of our country are brought into dialogue and come together to form a new language for the stage, a language of a new country. In the plays

of Balodis and Davis there are also smatterings of other languages but, just as important, a keen ear for the many different ways that people talk in a country with only one official language.

And if we broaden the definition of theatre language, the palate becomes richer. In *No Sugar* we see the language of ritual dance and hear the music of the didgeridoo. And we see in the way his characters behave towards each other new languages of human action - for example in the exchange of valued and useful objects at turning points in characters lives. New ways of being become new forms of acting - the language of new theatre, a contribution to our sense of what it is to be alive. Each of the plays works differently and has a different form of theatrical imagery from the standard form of Australian theatre. They point towards a more composite and cosmopolitan Australian theatre of the future.

Thirdly, *No Sugar* and *The Journey* are linked by the spaces in which they were performed, *No Sugar* in the Town Hall of the inner suburb of Melbourne that has one of the highest concentrations of urban Aboriginals and *The Journey* in La Mama, a former shirt warehouse and in many community venues around Australia. These plays come from outside and find their situation of performance outside the conventional sphere of theatre. By doing so they expand the context of theatre in this society.

Finally, and perhaps most suggestively, each of the plays gives a sense of departure. The characters are in transit. In *Too Young for Ghosts* they move across Europe and Australia, further and further north into Queensland. In *The Journey* they live in a series of locations and end the play seeing their children grow up in a new society. *No Sugar* closes with the departure of the two central characters, the young man and his wife, with their new born child, away from the settlement, towards, the city, towards us, towards a future as unknown as is our own.

This is surprising because this is not evidently a time of departure or adventure in Australia. At best it is a time of consolidation: at worst, of creeping conservatism, and the return to provincial values. Somehow these plays suggest that below the surface this is a time to set out again to test, and create, our identity by taking it in to the unknown.

James McCAUGHEY
Hector MACLEAN

We append an incomplete list of books which provide surveys in the field:

Fitzpatrick, Peter, *After «The Doll»: Australian Drama since 1955,* Edward Arnold, Melbourne, 1979. (Contains the best critical insights).

Holloway, Peter (ed.), *Contemporary Australian Drama: Perspectives since 1955.* Currency Press, Sydney, 1981. (Specific and general essays by a number of critics, including playwrights and directors).

Rees, Leslie, *The Making of Australian Drama: A Historical and critical Survey from the 1830's to the 1970's.* Angus & Robertson, Sydney, 1973. (Useful for its encyclopedic coverage).

Rees, Leslie, *A History of Australian Drama.* Vol. 2. *Australian Drama 1970-1985.* Angus & Robertson, Sydney, 1987.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE DU THEATRE AUSTRALIEN CONTEMPORAIN

I - Auteurs et leurs Œuvres :

ALLEN, David: *Cheapside,* Currency Press, Sydney, 1984.

BLAIR, Ron: 1) *President Wilson in Paris,* Currency Press, Sydney, 1974.
2) *The Christian Brothers,* Currency Press, Sydney, 1976.

BALODIS, Janis: *Too young for Ghosts,* Currency Press, Sydney, 1985.

BODDY, Michael et ELLIS, Robert: *The Legend of King O'Malley,* Angus & Robertson, Sydney, 1974.

BRADSHAW, Richard: *Bananas,* Currency Press, Sydney, 1976.

BUZO, Alex(ander): *Macquarie,* 1971.
Three Plays, 1973.
Coralie Lansdowne Says No, 1974 & 1979.
Norm and Ahmed, 1976.
Martello Towers, 1976.
Makassar Reef, 1979.
toutes publiées par Currency Press, Sydney, aux dates indiquées.
Tom, Angus & Robertson, Sydney, 1975.

CLARKE, Doreen: *Roses in Due Season*
Bleeding Butterflies, Currency Press, Sydney, 1982.

COMPTON, Jennifer: *Crossfire,* Currency Press, Sydney, 1976.

COOK, Kenneth: *Stockade,* Penguin, Melbourne, 1975.

CUSACK, Dymphna: *Red Sky at Morning,* Melbourne University Press, 1949.

DAVIS, Jack: *No Sugar,* Currency Press, 1982.

DE GROEN, Alma: *Going Home,* Currency Press, Sydney, 1976.

ELISHA, Ron: *Two,* Currency Press, 1985.

ESSON, Louis: *The Time is not yet Ripe,* Currency Press, Sydney, 1973.

GAGE, Mary: *The New Life,* Currency Press, Sydney, 1976.

HEWETT, Dorothy: *The Chapel Perilous,* 1972.
The Tatty Hollow Story et *Bon Bons and Roses for Dolly,* 1976.
Ces trois pièces publiées par Currency Press, Sydney.
This Old Man Comes Rolling Home, Currency Press, Sydney, 1976.

HIBBERD, Jack: *A Stretch of the Imagination,* 1973.
Dimboola, 1974.
Ces deux pièces publiées par Currency Press, Sydney.

HOPGOOD, Alan: *And The Big Men Fly,* Heinemann educational, Melbourne, 1969 à 1980.

IRELAND, David: *Image in the Clay,* University of Queensland Press, St. Lucia, 1964.

KENNA, Peter: *The Slaughter of St. Teresa's Day,* 1972.
A Hard God, 1974.
Three Plays, 1976
in Currency Press, Sydney.

KENEALLY, Thomas: *Halloran's Little Boat,* Currency Press, Sydney, 1975.

LAWLER, Ray: *Summer of the Seventeenth Doll,* Fontana Series, London, 1959.

LOCKE-ELLIOTT, Summer: *Interval,* Melbourne University Press, 1947.
Khaki, University of Queensland Press, St. Lucia, 1968.

MATHEW, Ray: *A Spring Song,* Penguin, Melbourne, 1961.
Bush, University of Queensland Press, St. Lucia, 1968.

McKINNEY, Jack: *Bigotry,* University of Queensland Press, St. Lucia, 1968.

McNEIL, Jim: *The Chocolate Frog,* 1973.
The Old Family Juice, 1973.
How Does Your Garden Grow?, 1974,
publiées par Currency Press, Sydney.

MILGATE, Rodney: *A Refined Look at Existence,* Methuen, London, 1968.

MUSAPHIA, Joseph: *The Guerilla,* Currency Press, Sydney, 1976.

NOWRA, Louis, *Inner Voices,* Currency Press, Sydney, 1977.

OAKLEY, Barry: *The Feet of Daniel Mannix,* Angus & Robertson, Sydney, 1975.
Bedfellows, Currency Press, Sydney, 1975.
The Great God Mogadan, University of Queensland Press, St. Lucia, 1980.

Marsupials & Politics, University of Queensland Press, St. Lucia, 1981.

REED, Bill: *Burke's Company,* Heinemann Educational, Melbourne,-1969.

ROMERIL, John: *I Don't Know Who to Feel Sorry For,* Currency Press, Sydney, 1973.
The Floating World, Currency Press, Sydney, 1975.

RUDD, Steele: *On Our Selection,* Currency Press, Sydney, 1976.

SEWELL, Stephen, *The Blind Giant is Dancing,* Currency Press, Sydney, 1983.

SEYMOUR, Alan: *The One Day of the Year,* Angus & Robertson, London, 1962.

SHERMAN, Paul: *Melba,* University of Queensland Press, St. Lucia, 1976.

STEWART, Douglas: *The Fire on the Snow,* 1949 & 1957
The Golden Lover, 1967,
publiées par Angus & Robertson, Sydney.

THROSSELL, Ric: *The Day Before Tomorrow,* Angus & Robertson, Sydney, 1969.
For Valour, Currency Press, Sydney, 1976.

WHITE, Patrick: Four Plays, Sun Books, Melbourne, 1965.

WILLIAMSON, David: *The Removalists,* 1972
Don's Party, 1973
Three Plays, 1974
The Department, 1975
toutes publiées par Currency Press, Sydney.
What if You Died Tomorrow? University of Queensland Press, St. Lucia, 1977.
Travelling North, Currency Press, Sydney, 1980.
The Perfectionist, Currency Press, Sydney, 1983.

II - Ouvrages critiques généraux :

ALLEN, John (ed.): *Entertainment Arts in Australia,* Paul Hamlyn, Sydney, 1968.

BAGOT, Alec: *Coppin The Great: Father of Australian Theatre,* Melbourne University Press, 1965.

BRODSKY, Isadore, *Sydney Takes the Stage,* Old Sydney Free Press, 1963.

DUTTON, Geoffrey: *Patrick White,* Lansdowne Press, Melbourne, 1962.

DUTTON, Geoffrey (ed.): *The Literature of Australia,* Penguin Books, Victoria, 1964.

DYCE, J.R.: *Patrick White As Playwright,* University of Queensland Press, St. Lucia, 1974.

FITTON, Doris: *Not Without Dust and Heat: My Life in the Theatre,* Harper and Rowe, Sydney, 1980.

FITZPATRICK, Peter: *After the Doll: Australian Drama Since 1955,* Edward Arnold, Melbourne, 1979.

HOLLOWAY, Peter (ed.): *Contemporary Australian Drama: Perspectives Since 1955,* Currency Press, Sydney, 1981.

HUNT, Hugh: *The Making of Australian Theatre,* Chesshire, Melbourne, 1960.

INDEPENDENT THEATRE (ed.): *Forty Years, a Birthday Souvenir,* Published by the Theatre, Sydney, 1970.

IRVIN, Eric: *Theatre Comes to Australia,* (the story of Barnett Levey), University of Queensland Press, 1971.

IRVIN, Eric: *Gentleman George, King of Melodrama: The Theatrical Life and Times of George Darrell, 1841-1921,* University of Queensland Press, St. Lucia, 1980.

IRVIN, Eric: *Australian Melodrama: Eighty Years of Popular Theatre,* Hale & Iremonger, Sydney, 1981.

IRVIN, Eric: *Dictionary of the Australian Theatre (1788-1914),* Hale and Iremonger, Sydney, 1985.

LAWSON, Alan: *Patrick White,* Oxford University Press, Melbourne, 1974.

LOVE, Harold (ed.): *The Australian Stage: A Documentary History,* New South Wales University Press, in association with Centre of Australian Theatre Studies, School of Drama, University of New South Wales, 1984.

MOORE, T. Inglis: *Social Patterns in Australian Literature,* Angus & Robertson, Sydney, 1971.

PALMER, Vance: *Louis Esson and the Australian Theatre,* Meanjin Press, Melbourne, 1948.

Performing Arts Yearbook of Australia, 1977 and onwards, Showcast Publications Pty Ltd.

PORTER, Hal: *Stars of Australian Stage and Screen,* Rigby, Adelaide, 1965.

PRINGLE, J.D.: *Australian Accent,* Chatto and Windus, London, 1958.

REES, Leslie: *Hold Fast to Dreams: Fifty Years in Theatre, Radio, Television and Books,* Memoirs, APCOL, Sydney, 1982.

SEMMLER, Clement: *Douglas Stewart,* Twayne Publishers, New York, 1974.

THORNE, Ross: *Theatre Buildings in Australia to 1905,* Department of Architecture, University of Sydney, 1971.

WALKER, David: *Dreams and Disillusion,* Australian National University Press, Canberra, 1977.

WEST, John: *Theatre in Australia,* Cassell Australia, Melbourne, 1978.

WILLIAMS, Margaret: *Drama,* (Australian Writers and their Work Series), Oxford University Press, Melbourne, 1977.

WILLIAMS, Margaret: *Australia on the Popular Stage (1829-1929): An Historical Entertainment in Six Acts,* Oxford University Press, Melbourne, 1983.

III - Revues, Périodiques, Journaux :

Il s'agit pour la plupart de publications récentes autour du théâtre australien comme du théâtre étranger. Quelques publications qui n'ont pas pour habitude de faire du théâtre l'objet central de leur étude sont également recencées, dans la mesure où elles ont consacré un numéro entier - ou davantage - au théâtre australien.

Age, Melbourne, depuis 1854.
Argus, Melbourne, depuis 1846.
Aspect, «Theatre in Australia», Art and Literature n^{os} 32-33, 1984, Quarterly, Newport.
Australian, Melbourne, depuis 1864.
Australian Book Review, depuis 1961.
Australian Letters, trimestriel, Adelaide, depuis 1957.
Australian Literary Studies, depuis 1963.
Bulletin, Sydney, depuis 1880.
Critic, publié par l'Université de Western Australia depuis 1961.
Current Affairs Bulletin, publié par l'Université de Sydney
1) Tutorial Classes Department depuis 1952
2) Department of Adult Education depuis 1964.
Komos, trimestriel des Arts du Spectacle, publication de Monash University, depuis 1967.
Lone Hand, depuis 1907.
Masque, depuis 1967.
Meanjin, trimestriel, depuis 1940.
Nation, bi-mensuel, Sydney, depuis 1958.
Nation Review, depuis 1970.
National Times, Sydney, depuis 1971.
Overland, depuis 1954.
Quadrant, depuis 1956.
Southerly, trimestriel, depuis 1939.
(en particulier *Southerly* 35, vol. 4, 1975).

Sydney Gazette and New South Wales Advertiser, depuis 1803.
Sydney Morning Herald, depuis 1842.
Theatre-Australia, Newcastle, depuis 1976.
Theatregoer, Sydney, 1960-1963.
Triad, Sydney, 1915-1928.
Westerly, depuis 1956.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Université de Tours

RAY LAWLER
L'ETE DE LA DIX-SEPTIEME POUPEE

Ray (Raymond Evenor) Lawler est né à Melbourne, Victoria (Australie). D'abord ouvrier d'usine, il devient acteur puis auteur dramatique et metteur en scène. Il écrit pour le théâtre et la télévision. Citons parmi ses pièces d'abord destinées au théâtre : *Cradle of Thunder* (1949), *Summer of the Seventeenth Doll* (1955), *The Picadilly Bushman* (1959), *The Unshaven Cheek* (1963), *The Man Who Shot the Albatross* (1972), *Kid Stakes* (1975). Parmi celles qui furent télévisées, figurent *A Breach in the Wall* (1967), *True Patriots All* (1975), *Husband to Mrs. Fitzherbert* (1975).

Summer of the Seventeenth Doll dont nous présentons ici la traduction sous le titre *L'été de la dix-septième poupée* est la plus connue de ses pièces théâtrales. Elle fut créée à Melbourne en 1955 et fut ensuite jouée à Sydney en 1956 puis à Londres en 1957 où elle tint l'affiche sept mois et valut à son auteur, à titre de pièce nouvelle, le "Evening Standard Award". L'accueil que lui réserva New York en 1958 fut loin d'être aussi enthousiaste. Elle resta à l'affiche cinq semaines seulement et la critique américaine lui reprocha surtout le manque d'originalité de son thème et de ses personnages. A Sydney et à Londres, l'auteur interpréta le rôle de Barney Ibbot.

Ces indications sur la vie et l'œuvre de l'auteur sont tirées de *Contemporary Dramatists* (James Vinson, éditeur, Londres, 1977). Celles concernant la pièce ainsi que le texte suivi pour la traduction présentée ici sont fournis par l'édition Currency Press de *Summer of the Seventeenth Doll* publiée à Sydney en 1986.

Cette traduction originale est autorisée par l'auteur ; copyright Bleuette Pion et *Coup de Théâtre.*

L'ETE DE LA DIX-SEPTIEME POUPEE

PERSONNAGES

BUBBA RYAN, vingt-deux ans
PERLE CUNNINGHAM, veuve
OLIVIA LEECH, trente-neuf ans
EMMA LEECH, qui a près de soixante-dix ans
BARNEY IBBOT, quarante ans
ROU WEBBER, quarante-et-un ans
JOHNNIE DOWD, vingt-cinq ans

NOTE DU TRADUCTEUR

Les noms des personnages ont été conservés tels qu'ils apparaissent dans le texte d'origine. Seuls, les prénoms d'Olive Leech, de Pearl Cunningham et de Roo Webber ont été modifiés de telle sorte que soit facilitée leur insertion dans la version française de la pièce.

Sur scène, le parler populaire des personnages peut être accentué notamment en multipliant les élisions que nous ne représentons que rarement dans cette traduction, ceci afin de garder au texte une plus grande lisibilité.

Les numéros insérés dans la traduction renvoient à des notes explicatives rassemblées à la fin du texte.

LE DECOR

Vestiges au charme vieillot de l'architecture victorienne en Australie voués à une prompte disparition, que ces maisonnettes de brique à un étage dont la galerie s'orne de fer forgé au dessin compliqué qui en souligne le haut telle une frange et qui devient au sol une clôture claire et tarabiscotée.

On les trouve pratiquement toujours dans la partie la plus ancienne de la ville et, dans la pièce qui va suivre, la maison est située à Carlton, une banlieue de Melbourne maintenant lépreuse mais qui fut en vogue autrefois.

Le décor se compose d'une pièce sur la rue en rez-de-chaussée, avec le vestibule attenant, l'escalier et un couloir qui mène à la cuisine, le tout pris entre deux galeries, donnant sur l'avant et le fond de la scène. Il convient de noter que bien que l'action se passe en majeure partie à l'intérieur de la maison, la galerie du premier plan ainsi qu'une partie d'un jardin avec des palmes et une végétation luxuriante doivent apparaître, soit à travers une cloison transparente, soit en coupe. Il n'est pas nécessaire cependant de procéder de même avec la galerie du fond qui n'existe que pour fournir une communication avec la maison voisine où habite Bubba.

De la galerie du fond, on pénètre dans la pièce par une porte-fenêtre aux battants étroits et, sur le devant, une porte d'entrée donne sur l'autre galerie. Une profusion d'arbustes et de fougères ornent les deux galeries. ... Cette verdure ainsi que l'exubérance du jardin doivent encadrer la maison contrastant ainsi avec l'intérieur dont le thème chromatique a pour note dominante un rose que l'on a allègrement laissé se faner.

On décèle peu de méthode ou de goût dans le choix du mobilier qui va du lourd piano droit acheté d'occasion par Emma en 1919 au cendrier sur pied en chrome gagné par Olivia le mois dernier dans une loterie de bar. Les principaux éléments du décor sont les souvenirs que Rou a rapporté lors de ses précédentes visites.

Les plus remarquables de ces souvenirs sont seize poupées "kewpie" (1), coiffées de paillettes, aux jupes tout en volants ; elles sont accrochées à de minces baguettes noires en forme de cannes. Elles vous jettent un regard timide à demi dissimulées derrière des tableaux, émergent de vases en bouquets de deux ou trois et sont placées en croix au-dessus de la cheminée. Leur tiennent compagnie une troupe d'oiseaux empaillés, au plumage éclatant, originaires du nord du Queensland, un assortiment de morceaux de corail de couleur et de coquillages en provenance de la Grande Barrière de Corail et deux tableaux encadrés sur fond de velours noir auxquels s'accrochent une multitude de papillons des tropiques aux ailes chatoyantes.

L'ensemble devrait produire un effet de luminosité intérieure intense qu'un rideau de verdure mouvant, transformé en filtre par la lumière, protège de la grisaille de l'extérieur.

La pièce commence au début de Décembre, en 1953.

ACTE UN
SCENE UN

Il est cinq heures, par une chaude après-midi, un dimanche. La pièce où a lieu l'action a un aspect habillé qui complète, tout en allant au-delà, le thème décoratif habituel. Une table a été préparée, généreusement, pour le grand repas de la semaine, le thé dominical.

BUBBA RYAN, jeune fille timide de vingt-deux ans, s'affaire : elle attache de larges rubans bleus à deux de ces bâtons de sucre d'orge rayés de rouge et de blanc que l'on appelle des cannes. En même temps, d'un ton désenchanté et légèrement péremptoire, elle bavarde avec PERLE CUNNINGHAM qui fume, assise non loin sur un sofa, faisant mine de lire un illustré, en réalité tendant l'oreille avec quelque méfiance. PERLE est une femme plutôt grande et forte, bien sanglée dans sa gaine, aux cheveux teints. C'est une veuve qui doit à nouveau gagner sa vie en exerçant le seul métier qu'elle connaisse bien, celui de serveuse de bar bien qu'elle préfèrerait infiniment quelque chose de plus distingué – être première vendeuse dans un magasin chic de confection pour dames, par exemple. Pour elle, "turbiner" dans un pub manque de raffinement. Elle porte ce qu'elle appelle "son petit tailleur noir" avec un double rang de fausses perles. Très discret.

BUBBA ... J'ai donc été la seule à aller au mariage. C'était en Août et les copains n'étaient pas là mais, bien sûr, quand Olivia a écrit pour l'annoncer, ils ont envoyé de l'argent pour un cadeau. Mais c'est moi qui l'ai acheté et qui l'ai apporté. Olivia voulait pas s'en occuper. Elle voulait même pas m'aider à choisir quelque chose.

PERLE (d'un air interrogateur) Mais les ... copains ..., ça leur faisait rien qu'elle se marie ?

BUBBA (qui se renfrogne légèrement) Je sais pas. Je crois que si, en un sens – surtout Barney, ça a dû lui faire un choc – mais comme je disais, c'est pas eux qui l'auraient empêchée de faire ce qu'elle voulait. Ils sont comme ça, vous voyez. C'est Olivia qui a vraiment fait des histoires. Elle voulait pas croire, même jusqu'au samedi après-midi, que Nance irait jusqu'au bout.

PERLE Si vous voulez mon avis, je dirais que cette Nancy, elle avait la tête sur les épaules.

BUBBA (lentement, oubliant ses cannes un instant) Elle en avait assez d'attendre, je crois. Olivia, ça la gêne pas, elle se contente de penser à la fois suivante mais ça portait un peu sur les nerfs à Nance. Et, bien sûr, elle lit beaucoup, et ce type, cet Harry Allaway – il travaille dans une librairie et il lui apportait des livres au pub. Je pense que c'est comme ça qu'il l'a eue, en fait. Je crois pas que Barney ait jamais lu un livre de sa vie.

PERLE (songeuse) Hum ... Hé bien, moi aussi, j'aime un bon livre de temps en temps.

BUBBA (avec un sourire indulgent) Vous en aurez pas besoin d'ici Avril. Nancy elle-même, elle ne lisait que l'hiver ...

(La voix d'OLIVIA, dont le ton impatient agace, appelle du premier étage.)

OLIVIA Bubba.

BUBBA (Elle s'approche de la baie d'entrée (2)) Oui ?

OLIVIA Mes boucles d'oreille, celles aux pierres vertes ...

BUBBA Pas vues.

OLIVIA Ah ... je parie que la vieille les a prises ; elle savait que je voulais ... (d'une voix différente) Non, ça va, elles sont là. Je les voyais plus à force de les chercher.

(BUBBA rentre dans la pièce, sourit à PERLE et parle en s'excusant presque.)

BUBBA Olivia s'énerve toujours. On se moquait d'elle pour la calmer, Nancy et moi. Seulement, cette fois-ci, je crois que c'est pire que d'habitude. Je pense que ça l'inquiète sans doute un peu, la façon dont vous allez vous adapter.

PERLE (d'un ton cassant) Je n'ai pas à m'adapter. Je suis ici en ... en visite et si Olivia vous a dit que c'était pour autre chose ...

BUBBA (promptement) Oh, non ! Elle a pratiquement rien dit ...

PERLE Alors, dans ce cas, vous n'avez pas besoin de faire des réflexions.

BUBBA (surprise) J'ai pas fait de réflexions.

PERLE Et comment ! On a l'esprit mal tourné ! Ce que vous avez dit avant, à propos des livres, qu'il y en avait pas besoin d'ici Avril, c'était pas mal. Je m'aperçois que vous en savez un peu trop long sur ce qui se passe ici.

BUBBA J'ai passé toute ma vie dans la maison d'à côté, pourquoi je devrais rien savoir ?

PERLE Je vais pas discuter. Vous n'avez rien à savoir, c'est tout.

BUBBA Mais vous avez dit que je faisais des réflexions – qu'est-ce qui vous fait dire ça ?
(Son regard direct gêne PERLE qui s'agite, peu décidée à se compromettre davantage. BUBBA retourne à la table et poursuit tranquillement.)
Je suis sûre qu'Olivia vous a jamais dit qu'il se passait quoi que ce soit d'incorrect pendant la morte-saison (3).

PERLE (regardant droit devant elle) Ça ne vous regarde pas.

OLIVIA (hors scène) Préparez-vous, les enfants, me voici de retour !
(Elle descend, vêtue d'une pimpante robe d'été verte et blanche et évolue dans la pièce en se pavanant, légèrement surexcitée.)
Hé bien ! Qu'est-ce que vous en dites, cette fois-ci ? Assez chic ? Vous en tombez peut-être pas à la renverse mais c'est frais, c'est agréable et c'est le style qui plaît à Rou. Vous savez ... vert jeune pousse ...
(Elle prend des poses dans l'attente de leurs commentaires. Malgré un cynisme de surface et ses trente-neuf ans, il y a chez OLIVIA quelque chose de curieusement inachevé, une intensité qui, normalement, est celle de l'extrême jeunesse. Ceci est d'autant plus prononcé qu'en ce moment, la joie en perspective la rend fébrile. Elle est serveuse de bar dans le même hôtel que PERLE mais, à la différence de celle-ci, cet emploi lui plaît. BUBBA, qu'affecte encore un peu sa prise de bec avec PERLE bafouille en hâte :)

BUBBA Oui, c'est – c'est ravissant.
(OLIVIA a un rire nerveux et la serre dans ses bras)

OLIVIA Perle ?

PERLE (réticente) Oui, c'est pas mon goût mais ça te va.

OLIVIA (va au miroir et fait quelques rectifications de dernière minute.)
Hé bien, il faut que ça aille comme ça, de toute façon. J'ai pas le temps de mettre autre chose. (Elle se tourne, embrassant la pièce du regard) Voyons, qu'est-ce qu'il y a d'autre ? Ah, je sais – apporter la bière !

BUBBA (avec vivacité) Je vais le faire.

OLIVIA (dans la direction de BUBBA qui s'en va) Tu veux bien, ma chérie ? Dans le frigo. Mon Dieu, quelle brave gosse !

PERLE Ouais. Moi, je dirais quand même qu'elle est délurée.

OLIVIA (un peu étonnée) Bubba ? T'es idiote ; c'est encore une gamine.

PERLE Pas si gamine que ça. Si Véra me parlait sur ce ton là, je lui donnerais une bonne fessée. Et je trouve pas très jolie la façon dont celle-ci se comporte ...

OLIVIA Qu'est-ce qu'elle fait ?

PERLE Elle fait comme si c'était elle la maîtresse ici.

OLIVIA Hé bien, tu t'attendais à quoi ? Elle arrête pas de venir ici depuis qu'elle sait marcher. Rou et Barney, elle les traite comme si c'étaient ses oncles. (Elle se met à rire et se tourne avec un hochement de tête à l'adresse de PERLE)
Bon sang, tu plaisantes. Qu'on vienne pas me parler de la Mère Prudence !

PERLE Pourquoi ?

OLIVIA Regardez-moi ces valises près de l'escalier. On dirait que quelqu'un va déménager à la cloche de bois.

PERLE (d'un ton ferme) Ça, c'est autre chose. J'ai monté mon sac de voyage et je prends rien d'autre tant que je suis pas sûre.

OLIVIA Sois pas idiote. Je te l'ai dit, il est très bien.

PERLE Oui. Hé bien, je verrai ça par moi-même si ça te fait rien.

OLIVIA Oh, personne essaie de te forcer à quoi que ce soit. Seulement, ne tarde pas trop à te décider, c'est tout.

PERLE Où est cette photo que tu as dit que tu allais me montrer ?

OLIVIA Ah, oui. (Elle prend un agrandissement encadré sur le buffet et le lui apporte) Tu le vois bien mieux sur celle-ci ; sur les autres, il faisait toujours le clown.
(PERLE prend la photographie et l'étudie).
C'est nous quatre à Luna Park, il y a deux ans. Nance se trouve là, au bout. Tu vois ce que je veux dire ?

PERLE Quoi ?

OLIVIA Vous vous rassemblez un peu, toutes les deux.

PERLE (qui se renfrogne) Qu'est-ce que tu veux dire ?

OLIVIA Quelque chose dans l'allure. Je l'ai remarqué la première fois que nous nous sommes rencontrées.

PERLE Moi, je vois rien. J'ai l'impression qu'elle était soûle.

OLIVIA Pour ça, oui, elle l'était. Elle avait pris pas mal de whisky. Tout de suite après, elle avait vomi sur les Vagues de l'Océan.

PERLE (Elle hoche la tête, l'air dégoûté) Hum ! Je comprends tout à fait qu'elle soit du genre à vomir sur les Vagues de l'Océan.

OLIVIA Elle était pas vraiment comme ça. Nance était – (emportée par ses souvenirs) – elle était vraiment une chic fille. Barney en pinçait rudement pour elle.

PERLE (avec un reniflement de dédain) Ça se voit, de la façon dont il la tient. Un peu intime, tu trouves pas ?

OLIVIA Ecoute, mon petit chou, tu ferais bien de te décider. Ces deux-là sont des coupeurs de canne qui rentrent tout droit des tropiques, pas des professeurs de l'université. (Elle va remettre la photo sur le buffet.)

PERLE Il y a une chose que je sais, il posera pas la main sur moi comme ça en public.

OLIVIA Mais non ! Franchement, t'as jamais rencontré un type comme Barney. Pas plus grand que ça et pourtant – je sais pas – les femmes en sont folles.

PERLE Il faut que je vois ça avant d'y croire. Elle, on dirait que ça l'a pas empêchée de partir et de se marier.

OLIVIA Elle a fait une erreur.

PERLE Qui est-ce qui dit ça ?

OLIVIA Moi. Le mariage, c'est autre chose et Nancy le savait. Tout simplement parce qu'il y avait aucune chance d'attraper Barney ...

PERLE Sa faute à elle. Je parierais qu'elle était facile. Tant qu'une femme se respecte, n'importe quel homme l'épousera.

OLIVIA Je compterais pas là-dessus, Perle. Pas avec Barney.

PERLE Oh, je fais pas de projets, crois-moi. Mais d'après tout ce que tu as dit, il serait grand temps qu'une femme bien prenne ce type-là en main. De toute ma vie, je crois pas avoir entendu parler de quelqu'un qui aurait davantage de raisons de se marier.

OLIVIA J'aurais peut-être mieux fait de rien te dire.

PERLE (l'air sombre) Oh, te tracasse pas, j'aurais deviné. Je suis mère. Ce genre de chose – tu pouvais pas me raconter d'histoire.

OLIVIA De toute façon, il te le dira sans doute lui-même ; il en fait pas mystère –
(BUBBA entre rapidement, les bras chargés de bouteilles de bière).

BUBBA Bigre, ce qu'elles sont froides ...

OLIVIA Attends, je vais t'aider.

PERLE Si tu les mets sur la table, tu vas avoir des ronds sur la nappe.

OLIVIA (tandis qu'elles disposent les bouteilles à intervalles réguliers) Ça fait rien. A une fête, je trouve que quelques bouteilles, ça donne vraiment un air de fête. (A BUBBA) As-tu préparé tes cannes ?

BUBBA Oui ; je les ai pas encore accrochées. (Elle va les prendre).

PERLE C'est pour quoi faire ?

OLIVIA Dis lui, Bubba.

BUBBA (l'air gêné)
Oh, c'est un peu pour rire. Il y en a une pour Rou et une pour Barney.

OLIVIA Ça a commencé la première année où ils sont venus, elle était encore toute petite – quel âge tu avais, Bub ?

BUBBA (Elle prend les cannes pour les disposer sur la cheminée) Cinq ans.

OLIVIA Elle entrait et sortait d'ici continuellement et quand Rou m'a apporté ses premiers cadeaux et qu'elle a vu la poupée, elle a braillé comme un veau. Elle disait qu'elle aussi, elle voulait une poupée sur une canne. Alors, ils sont sortis tous les deux – il était après huit heures du soir – pour essayer de faire ouvrir une boutique où ils lui

en trouveraient une. Mais ils n'ont rien trouvé d'autre à acheter que ces sucettes en forme de cannes et, finalement, c'est ce qu'ils ont été obligés de lui rapporter. Hé bien, elle était contente comme tout ; elle est partie se coucher avec une sucette dans chaque main. Après ça, chaque année, ils lui en ont toujours apporté ...

BUBBA Jusqu'à ce que j'ai quinze ans ...

OLIVIA Oh, oui. Ça, c'est drôle, écoute. Ils semblaient pas se rendre compte qu'elle devenait trop grande pour des sucettes, tu vois ; ils continuaient à en apporter, à en apporter, alors Nancy lui a donné une idée. L'année d'après la guerre, alors qu'elle avait quinze ans, quand ils sont arrivés avec leurs paquets de cadeaux, c'était eux qui avaient une canne. Elle en avait mis une pour chacun au-dessus de la cheminée, attachée avec des rubans bleus. Ils ont compris. Depuis, toutes les fois qu'ils m'apportent une poupée, ils lui apportent toujours à elle des gants, du parfum ou – ou quelque chose comme ça.

(Il y a un silence, à peine marqué. De toute évidence, l'histoire n'impressionne guère PERLE et elle fait peu d'effort pour le dissimuler.)

PERLE Je vois.

BUBBA (un peu honteuse) J'ai seulement dit que c'était un peu pour rire. Est-ce que tu veux que je fasse autre chose, Oli ?

OLIVIA Non, je crois pas, ma chérie ... mais tu restes pour leur arrivée, hein ?

BUBBA Non. Il faut que je me change et tout ça. Je – je crois que je viendrai après le repas.

OLIVIA (compréhensive) Comme tu veux. (Elle va dans la galerie avec BUBBA.) Si tu venais manger avec nous ?

BUBBA (qui désire s'échapper) Non, je viendrai après.

OLIVIA C'est ça mais n'oublie pas.

BUBBA J'oublierai pas.

(Elle s'en va. OLIVIA examine le ciel.)

OLIVIA Il commence à faire nuit. Je me demande où ma chère mère a bien pu aller.

PERLE Où est-ce qu'elle devait aller ?

OLIVIA La chorale. Mais ça devrait être fini depuis longtemps.

PERLE (Elle regarde sa montre et se lève, inquiète) Il est après six heures.

OLIVIA (Elle rentre précipitamment dans la pièce) Ouais. C'en est une vieille rusée, celle-là. J'irais jusqu'à parier qu'elle est allée les attendre au terminal. Elle va leur soutirer cinquante balles à chacun avant qu'ils aient trouvé un taxi.

PERLE Tu devrais pas dire des choses comme ça de ta mère.

OLIVIA Ecoute, cinquante balles, c'est rien. Elle leur fait cracher tout ce qu'elle peut tout le temps qu'ils sont ici.

(Elle met la radio qui, à cet instant, diffuse une valse alanguie) Bien sûr, ils sont pas dupes mais ça n'a pas l'air de les gêner. En fait, je crois bien que ça plaît à Rou. (Elle regarde la photographie) Bon vieux Rou. Je crois bien qu'il a la plus jolie bouche du monde.

PERLE (Elle inspecte son maquillage au miroir de la cheminée) Il a certainement beaucoup mieux à offrir que l'autre.

OLIVIA Oh, mais tu peux pas les comparer ; ils ont des types différents. Je veux dire que Rou est le plus grand des deux mais c'est Barney qui vous fait rire. Et comme je disais, c'est après Barney que les femmes courent.

PERLE (contrariée) C'est égal, je sais pas pourquoi, il faut toujours que je me retrouve avec des hommes petits. Même Wallie, il était plus petit que moi. Le jour où on s'est mariés, j'ai dû porter des souliers plats ...

OLIVIA Barney n'est pas si petit que ça. Attends, tu verras.

PERLE Ouais. Hé bien, il vaut mieux pour lui qu'il y compte pas trop ; j'ai pas encore pris ma décision. Qu'est-ce que tu penses de mes cheveux ?

OLIVIA (lance un coup d'œil rapide) Très bien.

PERLE Je trouve pas que la nouvelle chez René sait s'y prendre ; elle a pas l'air d'aller jusqu'aux racines. (Elle se retourne brusquement) De toute façon, pourquoi est-ce qu'ils l'appellent Barney ?

OLIVIA Barney, je crois que ça veut rien dire. Son vrai nom, c'est Arthur.

PERLE Oh !

OLIVIA (avec entrain) Est-ce que je t'ai déjà parlé du nom de Rou ? Au début, je croyais que c'était l'abréviation de Kangou et c'est comme ça que je l'ai appelé une fois. Il m'a regardée, l'air idiot, et il a dit : Kangou ? Et alors, que j'ai dit, c'est pas de ce nom-là que Rou fait partie ? Tu l'aurais vu – il hurlait de rire ! Puis il m'a dit ce que c'était Rou, son vrai nom en abrégé et voyons si tu peux deviner ce que c'est ?
(PERLE secoue la tête. OLIVIA poursuit, ravie.)
Reuben – de quoi épater, hein ? Reuben !

PERLE C'est dans la Bible.

OLIVIA (d'un ton ironique) Tiens, je le savais pas.
(Coup de klaxon dans les coulisses. OLIVIA réagit vivement et se précipite à la fenêtre.)
Ooooh ! mes aïeux ! C'est pas eux ? Non. C'est une voiture au bout de la rue. J'en défaille presque (Elle inspecte la table) Non pas qu'il y ait grand'chose d'autre à faire. Je vais sortir des verres et amener la salade.
(Elle sort et une seconde ou deux plus tard, dans les coulisses, elle entonne une mélodie de la radio d'une voix de soprano pas très juste. PERLE examine attentivement la pièce puis la traverse pour aller fermer la porte-fenêtre. Elle va prendre la photographie et l'étudie de près. OLIVIA rentre, portant des verres. Dans la pièce, la lumière du jour diminue progressivement.)
Dis donc, tu a entendu ce Charlie dans le bar, hier soir ? Tout le temps qu'on nettoyait, il a pas cessé de siffler "Vieille Magie Noire".
(Elle dispose les verres sur la table) C'était moi qu'il visait, bien sûr ; ça fait des années qu'il est au courant au sujet de Rou et il place toujours une plaisanterie, à chaque fois. Et pourtant je lui en ai jamais soufflé mot, crois-moi.
(Elle regarde PERLE qui contemple la photographie en fronçant le sourcil et elle lui parle avec une certaine réserve.)
Bon, qu'est-ce qu'il y a, maintenant ?

PERLE Rien. J'y jetais encore un coup d'œil.

OLIVIA (Elle s'approche et lui prend la photographie des mains) Si tu y prends pas garde, tu vas te mettre à détester le pauvre type avant même qu'il soit arrivé.
(Elle va la remettre sur le buffet).

PERLE Certainement pas. (Assise, très digne) D'un autre côté, je tiens pas non plus à me mettre dans le pétrin.

OLIVIA (avec mépris) Le pétrin ! Qu'est-ce qui te fait croire que je serais là-dedans si c'était moche ?

PERLE Pour toi, c'est sans importance. T'as pas à penser à ta fille, comme moi. Véra est juste à l'âge où il faut que je fasse attention. Si elle s'aperçoit que je fais quelque chose de mal, il est probable qu'elle en fera autant.

OLIVIA (tout de suite hostile, elle éteint brutalement la radio) Bon, entendons-nous bien, voilà une chose que je vais pas supporter. Et dès maintenant !

PERLE Quoi donc ?

OLIVIA Tu le sais très bien ! Le coup de la mère comme il faut. N'essaie pas de m'impressionner avec ça.

PERLE J'ai pas dit un mot.

OLIVIA T'as bien dit "quelque chose de mal" ? Et "le pétrin" ? C'est suffisant. Je t'ai déjà dit et répété ce que c'était que la morte-saison, pourtant, chaque fois que tu ouvres la bouche, tu en parles comme si c'était quelque chose – de vulgaire, de dégoûtant. Hé bien, si c'est comme ça que tu vois les choses, t'es pas forcée de rester, tu sais – personne te force à prendre des décisions là-dessus – tu peux prendre tes valises dans l'entrée et partir avant qu'ils arrivent.

PERLE (sur la défensive) Tout simplement parce que je trouve pas que c'est tout à fait convenable.

OLIVIA Ouais. Tout simplement pour ça.

PERLE Personne irait dire que c'est une façon de vivre correcte.

OLIVIA Personne le dirait ? Hé bien, moi, si ! J'ai fréquenté des gens de toutes sortes depuis l'âge de quatorze ans et j'ai jamais rencontré plus convenable de toute ma vie. Le convenable, c'est – ça dépend des gens. Et ne me dis pas le contraire !

PERLE Je voulais dire convenable comme le mariage. Ce dont tu parles, c'est différent ; tu as dit toi-même que ça l'était.

OLIVIA (avec un léger haussement d'épaule) Pour ça, c'est différent. Comparé à tous les mariages que je connais, ce que j'ai, moi, c'est ... (elle cherche à donner plus de poids à ce qu'elle veut dire) c'est cinq mois de paradis, chaque année. Et c'est la même chose pour eux. Pendant sept mois, ils sont là-bas à se tuer pendant la saison de la canne à sucre et puis, ils reviennent ici pour vivre un peu. C'est ça la morte-saison. C'est pas simplement s'amuser et dépenser beaucoup d'argent mais c'est prendre le temps de vivre. Tu crois que j'ai pas fait la comparaison avec ce qu'avaient les autres femmes. Je ris d'elles toutes les fois qu'elles essaient de me le dire. Même attendre que Rou revienne, c'est plus passionnant que tout ce qu'elles ont. Donc, tu décides tout de suite de ce que tu fais – ou bien tu es polie avec eux et tu attends de connaître mieux Barney pour t'engager ou tu sors d'ici immédiatement.

(OLIVIA va à la table et décapsule une bouteille de bière tandis que PERLE s'agite, mal à l'aise. Il y a un silence interrompu finalement par PERLE qui parle en haussant les épaules d'un air d'impuissance.)

PERLE Hé bien, je sais pas comment ça va être, de vivre ici, si on peut même pas émettre une opinion.

(OLIVIA laisse échapper avec force un "Aah" de dérision et verse deux verres de bière. PERLE poursuit, encore plus sur la défensive.)

C'était tout ce que je faisais, émettre une opinion. N'importe qui a le droit de le faire.

(OLIVIA, qui tient les deux verres, lui en tend un d'un geste brusque.)

OLIVIA Tiens, assieds-toi et ferme-la si tu peux dire que des bêtises.

(OLIVIA va à la fenêtre et s'appuie contre le piano tout en regardant au travers des rideaux de dentelle et en sirotant sa bière. PERLE parle d'un ton légèrement indigné.)

PERLE Tu m'as dit toi-même qu'ils t'écrivent pratiquement jamais entre leur départ et leur retour.

OLIVIA (sans se retourner) Ils ont pas à m'écrire, je sais où ils sont. En train de remonter vers le nord en travaillant.

PERLE Oui, mais ils pourraient au moins te faire savoir comment ça marche.

OLIVIA (légèrement agacée) Quoi, la récolte de la canne à sucre ? Qu'est-ce qu'ils peuvent en dire ? Rou est l'un des meilleurs qu'ils aient – il a son équipe à lui – mais même ici on l'entend jamais dégoiser sur ce qu'il a fait dans sa saison. C'est son affaire à lui.

PERLE (vaincue) Hé bien ! ça me dépasse, la façon dont tu prends ça. Je sais qu'avec Wallie, je me tourmentais tout le temps. Même lorsqu'il tardait à rentrer du travail, je me tourmentais.

OLIVIA Avec ceux-là, c'est pas nécessaire. Eux, c'est des hommes, pas le genre qu'on voit rappliquer chaque soir chez l'épouse, mais des hommes.

PERLE Je sais, tu me le dis continuellement. Je savais pas qu'il y avait une différence.

OLIVIA Tu savais pas !

(Il y a un silence et puis elle parle ; sa voix exprime un défi orgueilleux.)

Nancy disait que c'était à la façon dont ils entraient dans un pub, comme s'il était à eux, et même, tout simplement, à leur démarche, que ça se voyait. Tout autour, il y avait les habitués, des types de la ville, fadasses, qui avaient leurs petites discussions en buvant un coup et alors, Rou et Barney entraient. Ils disaient rien – pas besoin – eux deux, ils entraient et puis, pendant une seconde ou deux, tout le monde se taisait, comme s'ils attendaient. Et après, sans un mot, les habitués s'écartaient pour les laisser passer tout comme s'ils étaient – deux rois. Elle trouvait toujours que le reste de la troupe, à côté d'eux, avait l'air d'un tas de poules mouillées. (D'une voix douce) Pauvre Nancy.

PERLE Elle a eu ce qu'elle voulait, pourtant ?

OLIVIA (l'air avide) J'aimerais bien lui demander. En ce moment, avec eux que j'attends d'un instant à l'autre et elle qui se trouve enchaînée à ce – ce type toujours dans ses

bouquins – j'aimerais lui demander si elle pense que ça en valait la peine. Et je parie que cette question-là, elle pourrait pas se contenter de rire pour y répondre !

PERLE (après un silence, sans conviction) Toi, tu la connais, moi, pas. Je regrette de t'avoir contrariée.

OLIVIA (radoucie, tandis qu'elle va allumer un lampadaire au-dessus du piano) Ah, c'est de ma faute si je me suis emportée. C'est qu'à un moment tu parlais exactement comme ma mère. Elle aime bien Rou, tu sais, mais quand il est absent, à chaque fois que nous nous disputons, elle me le jette à la tête comme un vieux torchon. A chaque fois !

PERLE (compatissante) Je sais. J'avais une tante comme ça. Elle emmagasinait tout et le ressortait quand il y avait un enterrement dans la famille.

OLIVIA (chaleureusement) Oh, c'est insupportable ! Il y a vraiment de quoi se mettre en colère, il me semble !
(Elle s'en va allumer une deuxième lampe).

PERLE En réalité, elles veulent seulement faire des histoires.

OLIVIA Rien d'autre. Tiens, vide ça et prenons-en une autre.
(Elle vide son verre).

PERLE Non, toi, reprends-en. J'ai pas encore entamé celle-ci. Je me sens un peu ballonnée.

OLIVIA (en se versant une bière) Allez, il va falloir se débarrasser de cette bouteille sinon ils vont penser qu'on a commencé sans eux.

PERLE (Elle l'interrompt) Ecoute ...

OLIVIA Quoi ?
(Elle s'arrête puis se précipite à la fenêtre tandis que dans les coulisses retentit l'avertisseur d'une voiture encore éloignée.)
Trop tard – c'est eux, maintenant !
(Elle s'affaire, avale d'un trait presque toute sa bière, saisit la bouteille et se hâte de la fourrer sous la table ainsi que le verre. PERLE se lève et gesticule avec son verre, proche de la panique.)

PERLE Qu'est-ce que je fais de ça ?

OLIVIA Tu le bois, bien sûr.
(Elle se précipite pour prendre un petit sac en papier qui est sur le buffet, y prend quelque chose qu'elle met dans sa bouche puis passe le sac à PERLE qui est en train d'avaler sa bière en toute hâte, et de se recoiffer devant la glace de la cheminée.)
Des menthes !
(Pendant ce temps, en coulisse, le taxi s'est arrêté devant la maison et de joyeux coups de klacson retentissent. Tandis qu'OLIVIA se dirige vers la porte d'entrée, on entend des voix surexcitées.)

ROU (hors scène) Hé, réveillez-vous là-dedans.

BARNEY (hors scène) Alors, Emma, petite sauteuse, alors, ma jolie.
(BARNEY accède sans peine à la galerie, portant EMMA sur son épaule ; EMMA hurle de rire et, feignant la colère, elle le frappe de ses poings sans force de femme âgée. Tandis qu'OLIVIA ouvre la porte, BARNEY crie à tue-tête.)
Dites donc, ma petite dame, où est votre tas d'ordures ? J'au du vieux sucre tout sec.
(En riant, OLIVIA s'écarte et ils pénètrent tumultueusement dans la maison et font leur apparition dans le vestibule. ROU entre dans la galerie du devant ; OLIVIA se jette dans ses bras ; ils échangent un long baiser passionné. PERLE observe les bouffonneries de BARNEY avec EMMA en réfrénant son appréhension dont elle espère qu'elle passera pour de l'amusement quand soudain le regard de BARNEY s'arrête sur elle pour la première fois. Il allonge une tape au derrière d'EMMA et la dépose sur le sofa.)
Allez, arrêtez, vieille vilaine, faudrait avoir un peu plus de jugeotte et pas faire vos comédies devant les invités.

EMMA (Elle le bourre de coups de poing)
C'est vous – c'est vous qui avez commencé.

BARNEY (la tenant à distance, les yeux fixés sur PERLE). Assez, ça va comme ça maintenant ou je vous jette vraiment dehors avec les ordures – attention, la dame vous regarde.

EMMA (Elle tourne la tête) Oh, elle ! C'est d'elle que je vous parlais.

BARNEY C'est elle ? Bon, alors, vous filez dehors leur donner un coup de main pour rentrer les bagages.

(Il l'écarte et se précipite vers PERLE mais EMMA ne bouge pas. C'est un petit bout de femme ratatinée, malmenée par la vie, de près de soixante-dix ans, sans illusions sur l'humanité dont elle attend le pire et qui, en général, glousse d'une joie cynique quand ses prévisions se réalisent. Elle observe la rencontre d'un œil vraiment ironique. BARNEY s'avance, l'air avantageux, et PERLE se tient devant l'âtre avec une timidité guindée. Il s'arrête devant elle avec un large sourire de gamin.)

'Jour. On a dû vous parler de moi, je suppose ? Je suis Barney.

PERLE (en balbutiant) Oui. Olivia m'a dit effectivement – je suis Madame Cunningham. Comment allez-vous ?

(Elle tend la main maladroitement et il la prend sans la serrer mais la retient doucement comme s'il la soupesait.)

BARNEY Très bien. Et vous-même.

(Il place son autre main par-dessus la sienne et, arborant toujours un large sourire, l'oblige à rencontrer son regard. BARNEY doit ses succès en amour en grande partie à une technique fort simple : il éprouve une attirance irrésistible pour les femmes et il s'arrange pour qu'elles s'en aperçoivent. Il a déjà été dit de lui qu'il était petit et ce n'est pas tout à fait correct. Il est petit sans aucun doute mais guère au-dessous de la taille moyenne et il est solidement bâti. Qu'il soit toujours en compagnie de ROU qui est plus grand, fait probablement remarquer davantage qu'il lui manque quelques centimètres. Sa façon d'être dénote l'outrecuidance, la confiance en soi, une vivacité insolente ; elle est peut-être un peu surfaite dans la mesure où elle est un défi à ses quarante ans et à un début de bedaine. Il porte au revers de son veston l'insigne des anciens combattants. PERLE gênée, essaie de faire comme si de rien n'était.)

PERLE Oh, vous savez, il fait un peu chaud.

(EMMA s'esclaffe dans un ricanement et file vers la cuisine, elle passe près d'OLIVIA qui revient dans la salle de séjour après son étreinte silencieuse avec ROU dans la galerie. Pendant ce temps, ROU est sorti de scène et réapparaît peu après avec deux valises.)

BARNEY (crie à l'adresse d'EMMA) : Assez de brutalités comme ça !

OLIVIA (Elle étreint BARNEY) Qu'est-ce qu'elle a fait, la vieille ?

BARNEY (Avec un petit rire) Défense sénile, je crois. Elle y perd ses moyens.

OLIVIA (Elle s'avance à l'intérieur de la pièce) Je pense que tous les deux, vous avez fait connaissance maintenant, hein ?

BARNEY Ben, on en est rendus à Barney et Madame Cuningham.

OLIVIA Ah ! On dit Perle. Monsieur ! Madame ! Laissons ça ! On va pas faire des manières ! C'est Perle !

BARNEY Perle ! (Il sourit et puis, vivement, d'un air enjoué, s'approche d'OLIVIA) Et toi ? T'es pas venue Rue Swanston pour nous accueillir (4).

(Il fait claquer ses deux mains l'une contre l'autre d'une façon suggestive et elle le repousse d'un geste).

OLIVIA Arrête ! – je voulais pas que vous deux, vous fassiez connaissance à l'Aérogare, au milieu de la foule, c'est tout.

BARNEY Quoi ? t'avais peur que je démarre comme un avion à réaction, c'est ça ?

(Il se retourne et fait un clin d'œil à PERLE qui ne lui adresse en retour qu'un pâle sourire).

OLIVIA Nous, on t'aurait vite fait tomber dans ce cas-là. Où est Rou ? Arrive, Rou ...

(Il se détache du montant de la baie contre lequel il s'appuyait et OLIVIA va le prendre par le bras tendrement et elle le ramène.)

Je veux que tu rencontres une amie. Perle Cunningham, Rou Webber.

PERLE (Elle lui serre la main) Bonjour.

ROU Enchanté.

(ROU lui sourit sans hâte et PERLE se détend un peu. Il est très masculin avec un rien de douceur, le mélange incite à la confiance. Grand, quarante-et-un ans, une teinte de gris dans les cheveux, le visage plutôt buriné avec une bouche bien faite. Des expériences récentes ont gravé un léger trait de stupéfaction entre ses yeux mais son comportement paraît libre de toute contrainte, de toute inquiétude. Les deux hommes sont très bronzés, ce qui contraste fortement avec les chairs pâles des femmes.)

Madame Cunningham, donc ?

OLIVIA (immédiatement) Oui, elle est veuve.

ROU (d'un air entendu) Ah.

(BARNEY voit les cannes sur la cheminée et en saisit une avec une explosion de joie.)

BARNEY Hé là ! Regardez-moi ça ! Où est-elle ? Où est cette Bubba ?

OLIVIA Chez elle.

BARNEY (en se dirigeant vers la fenêtre) Qu'est-ce qu'elle fait chez elle ? Elle devrait être ici.

(Il ouvre la fenêtre et va dans la galerie du fond.)

OLIVIA Elle va venir après.

(OLIVIA va pour arrêter BARNEY mais ROU la retient.)

BARNEY (les mains en porte-voix, il hurle :) Buubbaa, pourquoi tu te caches ? Tu crois qu'on va te battre à coups de canne, c'est ça.

BUBBA (hors scène, d'un ton réservé, en riant) Faudrait un homme plus grand que vous, Monsieur Ibbot.

(ROU rejoint BARNEY dans la galerie tandis qu'OLIVIA, d'un air conciliant, dirige PERLE vers le sofa. OLIVIA et ROU parlent en même temps.)

OLIVIA Te tourmente pas, il vont bientôt se calmer.

ROU (hurle à BUBBA :) Et moi, alors ?

(Rire de BUBBA, au loin.)

Comment ça va, Bub ?

BUBBA (hors scène) Très bien.

OLIVIA (en allant à la porte-fenêtre) Dites donc, ça suffit, vous deux, c'est dimanche. Rentrez, vous la verrez après.

(OLIVIA prend le bras de BARNEY pour l'attirer dans la pièce.)

ROU (s'écrie en guise d'adieu :) Ne tarde pas trop à venir.

BUBBA (hors scène) Promis.

(Rentré dans la pièce, BARNEY soulève OLIVIA, la fait virevolter, pose sa joue contre la sienne et parle avec chaleur.)

BARNEY Ah ! ma serveuse de bar favorite.

OLIVIA Tu devrais faire attention que Perle t'entende pas dire ça.

BARNEY (ravi) Ne me dis pas qu'elle ...

OLIVIA (avec un hochement de tête affirmatif) Même pub – même bar !

BARNEY (il jubile et va s'asseoir près de PERLE sur le sofa) Epatant ! Comme ça, tout est comme avant.

(PERLE s'agite, mal à l'aise ; EMMA fait irruption dans la pièce, furibonde.)

EMMA Voleurs ! Sales voleurs ! Faucher les provisions d'une vieille femme pendant qu'elle a le dos tourné.

BARNEY Tiens ! Emma ! Quelle mouche la pique ?

EMMA Le vinaigre ! C'est ça qui me pique ! Qui a touché à mon vinaigre ?

OLIVIA J'en ai pris deux fois rien pour mettre dans une salade.

EMMA (féroce) Une bonne moitié de la bouteille, oui, deux fois rien, tu parles. Tu dévalises ta mère. De toute façon, à qui penses-tu qu'elle est, cette maison ?

OLIVIA Je pais les taxes et les impôts –

EMMA Ça, c'est rien. Elle m'appartient et ce qui s'y trouve, c'est privé. Je t'ai déjà dit de pas venir près de mon placard.

OLIVIA Alors, on est quitte. Je t'avais dit de pas mettre les pieds à l'Aérogare.

EMMA La chorale a fini de bonne heure, autrement j'y aurais pas mis les pieds. Et tu devrais être rudement contente que j'y sois allée ou ces deux voyous seraient pas là ...

BARNEY (faisant diversion) Pas si vite, Emma, vous savez pas de quoi vous causez.

EMMA Pas possible ?

ROU Faire toute une histoire pour un rien de vinaigre. Vous avez récolté de quoi vous acheter une nouvelle bouteille, pas vrai ?

EMMA (avec mépris) Vingt balles. Deux malheureux billets, une fortune ! (A sa fille) Je te le serine pour la dernière fois, touche encore à mon placard et je file au commissariat ... (5).

(BARNEY, ROU et OLIVIA, en chœur, terminent ce qui est, de toute évidence, la menace habituelle.)

BARNEY

OLIVIA Aussi vite que mes jambes me le permettront.

ROU

EMMA (l'air terrible) Vous rirez jaune quand vous aurez les flics aux trousses.

(Elle sort d'un pas martelé. BARNEY lui crie :)

BARNEY Et puis, pourquoi est-ce qu'il vous faut du vinaigre, méchante vieille, vous êtes assez aigre comme ça.

(Il y a un rire général. L'entrée d'EMMA a dissipé pas mal de gêne.)

ROU Je crois qu'il faudrait ranger les bagages.

(Il se dirige vers la baie. OLIVIA s'interpose immédiatement.)

OLIVIA Les tiens seulement, alors. Ne monte pas ceux de Barney.

BARNEY Pourquoi ? Qu'est-ce qu'ils ont, les miens ?

OLIVIA Tu es assez grand et assez laid pour les porter toi-même.

(ROU a un petit rire, il prend l'une des valises et sort en empruntant l'escalier. Pendant ce temps, BARNEY fait mine de menacer OLIVIA.)

BARNEY Oh ! Je vois bien qu'il va falloir que je te reprenne en main. On t'a laissé la bride sur le cou.

OLIVIA Ouais. Je m'en suis payé du bon temps. (Elle va à la cheminée) Tiens, j'ai reçu un télégramme pour toi. Il est arrivé hier.

BARNEY (en le prenant) Pour moi ? (Il l'examine) Je me demande ce qui va pas.

OLIVIA Ce sera dedans.

(Il commence à l'ouvrir avec réticence. OLIVIA rejoint PERLE et lui parle d'une voix où transparaît l'allusion.)

Perle, tu veux bien aller retirer la salade des mains de la vieille ? Elle est bien capable de la jeter dans la bouche d'égoût.

PERLE (reconnaissante) Oui. Elle en est bien capable en plus. (PERLE sort discrètement. BARNEY lit le télégramme et sa voix trahit la bravade.)

BARNEY Qu'est-ce que tu crois – c'est de Nancy.

OLIVIA (tendue) C'est ce que je pensais.

BARNEY (Il lit) Va te faire voir, mon petit Casanova, bien à toi, Nance. (Il plie la feuille) Où habite-t-elle maintenant ?

OLIVIA T'occupe pas et laisse-la tranquille.

BARNEY Je voulais simplement lui dire bonjour.

OLIVIA Oui, on connaît tous ton genre de bonjour. Tu as eu ta chance avec Nancy.

BARNEY Qu'est-ce que tu paries que je pourrais pas la reprendre ?

OLIVIA T'y gagnerais rien du tout. Pas ici, en tout cas. Le jour où elle s'est mariée, je me suis juré que je vous aurais jamais plus tous les deux ensemble ici quoi qu'il arrive. C'est de Perle que tu dois t'occuper.

BARNEY (change de sujet sans peine) Ah ! Perle ce sera parfait.

OLIVIA Ah ! Bon ! N'en sois pas trop certain. En fait, ses bagages sont entassés près de l'escalier et si tu lui plais pas d'ici demain matin, elle s'en va d'ici.

BARNEY Quoi ? Qu'est-ce qu'il y a ?

OLIVIA L'affaire l'emballe pas. D'abord, elle y comprend rien ; et puis, elle a une fille, une gosse de dix-huit ans. Qui est dans la famille en ce moment, mais ça affole Perle ; elle a peur de faire un faux pas. Et puis quand je l'ai mise au courant de ta poignée d'erreurs, ça l'a affolée encore plus –

BARNEY (stupéfait) Ne me dis pas qu'elle regimbe à son âge ?

OLIVIA Oh, c'est pas pour elle-même. Seulement, elle pense que t'as pas fait ce qu'il fallait.

BARNEY (indigné) Qu'est-ce qu'elle en sait, bon Dieu ? Tu lui as dit comme j'ai été régulier, à cracher toutes les semaines ?

OLIVIA Oui, mais elle dit que c'est pas l'argent, c'est le principe.

BARNEY (dégoûté) Oh ! Encore une, hein ?

OLIVIA Non, pas elle. Elle est très bien. En fait, je crois bien qu'elle a dans l'idée de te remettre dans le droit chemin.

BARNEY Ah bon ? Hé bien, ça, on n'a pas attendu aujourd'hui pour essayer de le faire.

OLIVIA Elle a cette gosse, Véra, et je dirais qu'elle essaie de trouver un nid, en fait, pour toutes les deux.

BARNEY Avec moi ? (tandis qu'elle acquiesce d'un signe de tête) Hé bien, quelle idée de fourrer un type dans une histoire pareille !

OLIVIA T'es pas forcé de t'en soucier si tu le veux pas ! t'as même pas à lui parler. Mais je te préviens, si tu lui préfères l'une ou l'autre de tes nanas peinturlurées, t'imagine pas que tu peux les faire venir s'installer ici.

BARNEY On dirait que c'est Perle ou rien, hein ? (Expansif) Très bien. Je vais lui dire un mot après. Elle va marcher.

OLIVIA T'es rudement sûr de toi, hein ?

BARNEY (avec un clin d'œil) Je te le garantis.

OLIVIA Te raconte pas d'histoire, Barney. Ce sera pas si facile.

BARNEY Non, vraiment ? Hé bien, à moi maintenant de te dire quelque chose. T'as des petites difficultés qui t'attendent, toi aussi.
(Elle le regarde d'un air interrogateur. Il parle sur un ton plus calme.)
T'as entendu ce qu'a dit Emma, que sans elle, on serait pas ici ? C'est vrai.

OLIVIA (incrédule) Aaah ...

BARNEY Je te le dis ; quand on était au terminal, il y a eu un moment où Rou disait qu'on allait essayer de se trouver une piaule dans une boîte qu'il connaît dans le nord de Melbourne –

OLIVIA (le regard fixe) Il y a eu des tas de fois où je suis pas allée vous attendre. Le samedi ...

BARNEY Il t'en voulait pas parce que t'étais pas là. C'était pas ça.

OLIVIA C'était quoi alors ?

BARNEY (Il hésite) Il est fauché.

OLIVIA Rou ?

BARNEY Il a fallu que je lui paie son billet pour qu'il vienne.

OLIVIA (incrédule) Mais comment ça se fait qu'il soit fauché ? Avant même d'arriver ici ?

BARNEY (avec un soupir) Tu peux pas savoir comme la saison a pu être mauvaise ; tout a été de travers. C'est la pire qu'on ait jamais eue, je crois bien.

OLIVIA Vous trouviez pas de travail ?

BARNEY (avec mépris) Oh, c'était pas ça. Du travail, il y en avait, autant qu'on voulait. Mais on a une sacrée poisse.
(Elle se dirige vers le vestibule.)
Maintenant, cours pas lui en parler, il en a ras le bol, vaut mieux que ce soit moi qui te le dises.
(Elle hésite, puis revient.)

OLIVIA (d'une voix neutre) Qu'est-ce qu'il y a eu ?

BARNEY Bon, dès le départ, Rou, cet idiot, il s'esquinte le dos – Pas de quoi en faire une histoire, rien de grave, il s'est bientôt remis. Mais ça l'a ralenti pour toute la saison, tu vois (Jouant franchement cartes sur table) Tu sais, Rou, au boulot, c'est quelqu'un de dur. Rien à foutre de ceux qui se magnent pas ; et comme il peut faire son choix pratiquement, parce que tout le monde sait que c'est un des meilleurs chefs d'équipe qu'on peut trouver, en général, il recrute des champions. Mais, il y a des fois où il faut qu'il soit dur pour arriver à ça. (Il le lui dit en face) Cette année, il s'est arrangé pour que les gars renvoient Tony Moreno. T'as dû entendre parler de Tony, c'était quelqu'un, tout le monde l'aimait bien, mais en

tout cas, Rou trouvait qu'il allait pas assez vite. A sa place, il prend un jeune type costaud dont on avait pas mal entendu parler, Johnnie Dowd, qu'il s'appelait. On racontait qu'il allait à une vitesse faramineuse.

OLIVIA Et c'était le cas ?

BARNEY Ouais. Pas aussi bon que Rou quand il est en forme, remarque, mais il battait les meilleurs d'entre nous de plusieurs longueurs. Et cette fois-ci, même Rou, à côté, il était un peu pâle.

OLIVIA Rou s'en rendait compte ?

BARNEY Ben, c'est ça la question. C'est qu'il va vite, le petit Dowd, aussi bien pour charger que pour couper, et il a la tête sur les épaules, tout comme Rou, et c'est pas souvent qu'on a des types comme ça. Les gars l'ont remarqué et ils ont commencé à faire des réflexions, comme de dire à Rou qu'il ferait mieux de se méfier sinon ils auraient un nouveau chef d'équipe. Ça voulait rien dire, c'était juste pour plaisanter mais Rou l'a mal pris. Au lieu de leur faire remarquer qu'il avait mal au dos, il se met à travailler à côté de ce Dowd – pour faire voir ce qu'il était, tu comprends. Hé ben, c'est juste ce qu'il aurait pas dû faire, c'est le gosse qu'a eu le dernier mot. J'avais jamais vu Rou se mettre dans un état pareil, en un rien de temps, pour lui, c'était devenu une course entre eux deux ...

OLIVIA Quel imbécile !

BARNEY C'est ce que j'y ai dit. Calme-toi, j'y ai dit, qu'est-ce que ça fait ...

OLIVIA (exaspérée) Et avec son dos amoché, comment est-ce qu'il pouvait gagner ?

BARNEY (avec un haussement d'épaules) Je sais pas. Il pense qu'il vaut deux fois mieux que les autres. En tout cas, il y a à peu près deux mois, il faisait une chaleur infernale, c'était presque l'heure de débrayer, ils se sont disputés.

OLIVIA Sérieusement ?

BARNEY Plutôt. Je me trouvais là quand c'est arrivé. C'est parti au sujet de rien. Ils travaillaient côte à côte, et quand le petit Dowd a terminé son rang, il s'est retourné pour voir si Rou était loin derrière. Ben, juste à ce moment-là, les genoux de Rou ont flanché. Jamais vu ça. Ils ont tout simplement plié sous lui et le voilà par terre. Dowd a trouvé ça drôle, tu vois, et il s'est mis à rire. Hé ben, ç'a été le bouquet. Rou lui a foncé dessus et c'est parti, avec les machettes et tout. A fallu s'y mettre à six pour les séparer, ils auraient pu se tuer, je crois. Bien sûr, les gars ont tous dit que c'était de la faute à Rou, alors il s'est encore foutu en rogne, il a ramassé ses affaires et il est parti. (Après un silence gêné) Après, je l'ai plus vu jusqu'à la semaine dernière quand je l'ai ramassé à Brisbane.

OLIVIA T'es pas parti avec lui ?

BARNEY Non.

OLIVIA Pourquoi ?

BARNEY (mal à l'aise) Je sais pas. Tout allait de travers. Tu sais ce que Rou a toujours été pour moi, un vrai petit dieu. Je l'avais jamais vu dans son tort.

OLIVIA Il a eu tort bien des fois.

BARNEY (avec force) Avec moi, jamais. Même pas pendant – pendant la Guerre.

OLIVIA Hé bien, continue. Qu'est-ce qui s'est passé ?

BARNEY Rien. Il est parti et je suis resté. Après, comme je t'ai dit, je l'ai ramassé à Brisbane, il y a une semaine. A ce moment-là, il lui restait presque pas un rond.

OLIVIA C'était quoi – la boisson ?

BARNEY Ouais. Il s'est pas mal cuité. On en a pas beaucoup parlé, je crois qu'il m'en veut de pas être parti avec lui. Mais franchement, à l'époque, vu la façon dont je prenais la chose, vraiment, je pouvais pas –

(Elle le fixe d'un air accusateur et il fuit son regard avec un haussement d'épaules embarrassé.)

En plus, il me fallait l'argent. Et bien sûr, il a fallu que je remette les pieds dans le plat quand je lui ai dit qu'ils avaient pris le petit Dowd comme chef d'équipe et qu'il en avait mis un coup.

(Sans que ni l'un ni l'autre l'aperçoivent, ROU descend l'escalier et se tient dans l'entrée.)

Hé ben, faut le reconnaître, pour un gosse, il en a abattu ...

ROU (d'un ton brutal) Ouais. Et tu lui as parlé de la belle saoulerie qu'il a organisé quand vous êtes tous rentrés à Cairns ?
(BARNEY le regarde et puis se détourne, honteux).
BARNEY Avec tes railleries, t'iras nulle part.
ROU Tes déballages t'emmèneront pas loin non plus.
OLIVIA C'est pas de sa faute. C'est moi qui lui ai demandé. (Elle s'adresse à BARNEY) Tu devrais monter tes valises. (Il s'en va vers la baie et elle ajoute en hâte, se souvenant de quelque chose :) Oh ! tu es dans la petite pièce sur la cour pour cette nuit.
(BARNEY a un sourire crispé ; il retrouve un peu de sa bonne humeur.)
BARNEY On en est là ?
(Elle acquiesce d'un signe de tête puis il prend son sac et sort par l'escalier. Il y a un silence pesant.)
ROU Tel que je le connais quand il l'ouvre, je crois qu'il a pas dû laisser grand'chose à raconter.
OLIVIA (nerveuse) Une ou deux choses. Dans le nord de Melbourne, où est-ce que t'avais l'intention d'aller, par exemple ?
ROU (il hausse les épaules d'un air irrité) Aah, qui est-ce que ça regarde, bon Dieu ?
OLIVIA Moi, au moins. J'aimerais bien savoir ce qu'il y a là-bas que tu peux pas avoir ici.
ROU (l'air maussade) J'y ai un cousin éloigné qui tenait une épicerie. Un type du nom de Wallace.
OLIVIA Alors ça, c'est charmant, vraiment ! Après dix-sept ans, dès qu'il y a quelque chose qui cloche, c'est là que tu vas, chez un type qui s'appelle Wallace, dans une épicerie.
ROU (En colère, il se retourne contre elle) Olivia, je suis fauché. Est-ce que tu comprends ? Sans un, à sec, fauché comme les blés !
OLIVIA (d'une voix suraiguë) Ouais, et c'est fou ce que ça me gêne, hein ? Je t'ai toujours vu arriver comme ça, là, dans cette galerie (6), avec une caisse enregistreuse et l'air d'un – d'un sacré –
(Elle s'interrompt, dominée soudain par les larmes qui l'étouffent, cherche son mouchoir. ROU se trouble et venant derrière elle, la prend dans ses bras, l'attirant à lui avec la facilité et la douceur qui témoignent d'une longue intimité.)
ROU (humblement) Olivia, je pensais pas. Oh, arrête, mon canard, tu sais bien que c'est pas ça que je voulais dire.
OLIVIA (la voix étouffée) Les gars comme toi – c'est des coups de pied qu'il vous faudrait.
ROU Je cherchais un moyen d'arranger les choses.
OLIVIA (Elle se tourne dans ses bras pour lui faire face) Qu'est-ce que tu me reproches ? Je travaille, d'accord ?
ROU (Il s'entête) Je vais pas vivre à tes crochets.
OLIVIA (en larmoyant) Tu peux passer ton congé ici comme tu l'as toujours fait et – et moi, je peux –
ROU (péremptoire) Je veux pas être à charge. Je vais trouver un boulot, faire quelque chose.
OLIVIA Un boulot ?
ROU Ben, une chose ou une autre, on y pensera demain. Maintenant, arrête de pleurer et oublions ça. Ça va s'arranger. T'es contente de me revoir ?
OLIVIA (la voix rauque) Si t'étais pas venu, je serais allée te chercher avec un flingue.
(Ils s'enlacent pour échanger un long baiser).
ROU Tu sais ce qu'il nous faut à tous les deux ? Une bonne grande chope de bière pour nous rafraîchir les idées ...
(OLIVIA se dégage de son étreinte, avec un rire léger, sa bonne humeur revient déjà à tire d'aile.)
OLIVIA J'ai déjà commencé. Moi et Perle on était en train de vider une bouteille quand vous êtes arrivés. (Elle la sort de sous la table et la lève, à bout de bras) Regarde, on l'avait cachée pour que vous le sachiez pas.
ROU Hé bien ! Vous êtes vraiment des petites marrantes tous les deux.
(Soudain, tout leur semble très drôle et ils rient aux éclats. Elle se précipite vers la baie. Il va au buffet, met la radio d'où provient immédiatement une musique d'une gaieté communicative.)
On y va, je tire la langue après ce long trajet en avion.
OLIVIA (Elle appelle en direction du premier étage)
Hé là-haut, Casanova – descends – la fête commence –
ROU Fais-les tous venir ...
OLIVIA (Elle appelle en direction de la cuisine) Perle, passe pas la nuit avec cette salade, je lui ai dit ...
PERLE (hors scène) J'arrive.

(BARNEY descend avec des cadeaux plein les bras et parmi eux, la dix-septième poupée. Il passe près d'OLIVIA sans qu'elle le voit pour entrer dans la pièce et tend la poupée à ROU qui la cache derrière son dos.)

OLIVIA Arrive, Emma, Rou t'a versé une bière.

EMMA (hors scène, élevant la voix, animée par une colère systématique) J'en veux pas de cette saleté.

(En riant, OLIVIA revient de l'entrée de la cuisine. PERLE entre avec un grand saladier, suivie d'EMMA. Quand OLIVIA atteint la baie, ROU élève le cadeau à bout de bras).

ROU C'est pour toi – la dix-septième poupée !

(Le cri qu'elle pousse exprime un bonheur intense et elle se précipite dans les bras de ROU qui se referment sur elle. BARNEY, à côté, observe la scène avec un sourire forcé. La musique atteint son maximum. Les lumières s'éteignent.)

ACTE UN
SCENE DEUX

Le matin suivant. La pièce donne l'impression de sentir le renfermé, d'être sale ; les restes du repas de la veille encombrent encore la table ; des verres et des bouteilles vides sont dispersés un peu partout. Un coin de la nappe pend comme si quelqu'un avait tiré dessus. Du papier d'emballage jonche le sol. Les projecteurs éclairent progressivement une scène vide, puis EMMA entre, venant de la cuisine avec une serpillière qu'elle emporte dans la galerie du devant où elle l'étend sur la balustrade en fer forgé. Elle regarde quel temps il fait et renifle l'air. Quelques secondes plus tard, elle revient à la porte d'entrée.

EMMA (Elle crie d'une voix forte) Tu ferais mieux de prendre ton manteau, Oli, on dirait qu'il va pleuvoir.

OLIVIA (hors scène) Par une journée comme celle-ci – t'es folle.

EMMA C'est bon, j'ai rien dit.

(Elle sort dans le jardin de devant tout en marmonnant. Elle revient avec deux bouteilles de lait et un journal. Dans le vestibule, elle rencontre ROU qui a descendu l'escalier. Il a un peu la gueule de bois mais pas trop. Elle lui met le journal sous le nez.)

Tenez, ça va tourner à la fraîcheur.

ROU Les types de la météo, ils y connaissent rien.

EMMA C'est pas les types de la météo qui le disent, c'est moi.

ROU (avec un sourire forcé) Ah, dans ce cas, c'est différent.

(EMMA a un reniflement de dédain et s'en va dans la cuisine. ROU lance le journal sur la table et décide que la pièce a besoin d'être aérée. Il ouvre la porte-fenêtre et va dans la galerie du fond où il baille tout en se grattant le ventre au soleil du matin. Un moment après, quelque chose attire son attention et il disparaît. On entend s'entrechoquer des bouteilles de bière que l'on ramasse et il rentre en portant quatre bouteilles vides. OLIVIA entre, venant de la cuisine, vêtue d'une robe d'été légère pour aller travailler. Elle finit de manger une tranche de pain rôti.)

OLIVIA Rou ?

ROU Quel idiot, ce Barney, de lancer ça dans la galerie. Un amusement de gamin. Il devrait arrêter de faire ça. (Il range les bouteilles dans un coin.)

OLIVIA Perle, non plus, n'a pas aimé ça.

ROU (Il s'assied et prend le journal) Je crois pas qu'il va s'entendre avec elle.

OLIVIA Moi non plus. De la façon qu'elle en parle. T'aurais dû entendre ce qu'elle a dit parce qu'il a essayé d'entrer dans sa chambre, cette nuit.

ROU (ouvrant le journal) Bah, elle pouvait s'y attendre.

OLIVIA C'est ce que je lui ai dit.

(Elle lui frotte du dos de la main sa joue non rasée.)

Si tu étais resté au lit un peu plus longtemps, je t'aurais monté ton petit déjeuner.

ROU (Il lit le journal, impassible) Tu sais que j'aime pas manger au lit.

OLIVIA Simplement pour changer. (Elle se met à lui masser l'épaule) Comment va ton dos ?

(ROU lève les yeux vers elle).
Barney m'a raconté comment tu t'étais fait mal. En fait, il a pas dit comment ça t'était arrivé, simplement que ça t'avait beaucoup ralenti.

ROU On peut faire confiance à Barney.

OLIVIA Comment ça t'est arrivé ?

ROU (sinistre) Demande-lui, il sait tout (Il retourne à sa lecture.)

OLIVIA (d'un ton enjoué) Bon, très bien, personne veut faire un infirme de toi, je le sais que tu détestes être malade.
(Elle s'en va prendre la dix-septième poupée qui est sur le fauteuil à bascule et la caresse tendrement.)
Plus jolie que jamais. Tu sais, je crois qu'on se donne plus de mal pour les fabriquer qu'autrefois. Il y a davantage de paillettes et – et elles sont mieux habillées.

ROU Elles sont exactement comme elles ont toujours été.

OLIVIA (Elle se défend) Non, pas du tout. Quelqu'un doit y faire très attention. Les autres fois, elles étaient jolies mais celle-ci est belle. Ça se voit.
(Elle tient la poupée presque comme si c'était un bébé et parle impulsivement).
Tu sais pourquoi de tout ce que tu as rapporté, c'est les poupées que j'aime le plus ?
(Il secoue la tête).
Hé bien, les oiseaux, le corail, et – et les papillons et le reste – tout ça, tu l'achetais parce que je voulais savoir comment c'était là-bas. Mais les poupées – c'est quelque chose à quoi tu as pensé tout seul. Aussi, c'est différent !
(Il la regarde d'un air interrogateur et puis émet un grognement, gêné. Elle fait bouffer les jupons de la poupée).
Et c'est pas la peine de grogner, c'est vrai. Où est-ce que je vais la mettre ?

ROU Ici, c'est devenu bien encombré, peut-être que tu devrais commencer en haut.

OLIVIA (Elle va vers un vase) Non, je veux pas ; elle va rester ici avec les autres. (Elle place la poupée dans le vase) Tiens, regarde-là, on en est tout ébloui.

ROU (touché mais d'un ton rude) Elle est très bien.

OLIVIA Splendide.
(Elle va vers lui et dépose un baiser sur un côté de sa tête et elle lui passe les doigts dans les cheveux.)
Splendide. Qu'est-ce que tu comptes faire aujourd'hui ?

ROU (distraitement) Oh. Je vais bien trouver quelque chose. (Il tourne les pages).

OLIVIA Est-ce que tu comptes passer au pub ?

ROU Ça se pourrait.

OLIVIA (Elle lui empoigne les cheveux et tire doucement).
Hé bien, surtout, te dérange pas, hein ? Je pensais que je pouvais te demander de me louer des places. On donne en ce moment quelques bons spectacles et j'ai attendu pour y aller ...
(EMMA apparaît dans la baie portant un plateau vide qu'elle place sur le buffet.)

EMMA (d'un ton plein de rancœur) Ceux qui veulent leur petit déjeuner, ils feraient bien de venir le prendre, je vais pas le tenir chaud toute la journée.

OLIVIA Est-ce que t'as appelé Barney.

EMMA J'appelle personne, j'ai assez à faire.
(Elle entre dans la pièce et fait claquer sa langue) Et regardez-moi ça, tenez. Bien sûr, tu t'en fiches ; tout ce que t'as à faire, c'est de transformer la bicoque en porcherie et puis d'aller flâner dans les bars toute la journée.

OLIVIA Il me semble que t'es pour une bonne part dans les dégâts. Et si tu veux pas y toucher, rien t'y oblige. Je le ferais ce soir.

EMMA Ouais. Tu parles que tu le feras.
(OLIVIA s'adresse à ROU toujours plongé dans le journal.)

OLIVIA Alors, tu vas prendre les billets ?

ROU (levant les yeux) On va s'attendre un jour ou deux, hein ? J'ai d'autres choses à régler avant.

OLIVIA (en se contenant) D'accord. Mais il faut louer à l'avance, tu sais, si on veut être bien placé.
(Elle quitte la pièce et, un instant plus tard, on l'entend qui appelle en direction du premier : "Barney – le petit déjeuner". ROU retourne à son journal, EMMA met de l'ordre dans la pièce.)

EMMA (d'un air rusé) C'est pour ça que vous m'avez donné seulement dix balles à l'aérogare ?

ROU Comment, pour ça ?

EMMA Parce que vous êtes fauché.

ROU Qui est-ce qui dit que je suis fauché ?

EMMA Je vous ai entendu brailler ça hier – sans un, à sec, fauché comme les blés, que vous disiez.

ROU Vous êtes pas dure d'oreille, hein ?

EMMA Faut que j'ai les oreilles qui fonctionnent dans cette maison. Que j'en sache assez pour me défendre. Vous manquez pas de culot, hein, pour débarquer sans le rond ?

ROU (calmement) Fichez-moi la paix, Emma. Je vous dédommagerais.

EMMA Ouais, Ça aussi, je l'ai déjà entendu.

ROU Cette adresse – (il lit) Entreprise de peinture Lyman, Rue Weston – c'est près d'ici ?

EMMA A trois rues d'ici, au coin.

ROU (avec un grognement de satisfaction) Ah.

EMMA Et le Barney – fauché aussi ?

ROU Pas l'impression. Il devrait avoir à peu près le même paquet que d'habitude.

EMMA Ça vaut mieux. Il me viendrait pas à l'idée de le tirer d'affaire.

ROU (avec un regard malicieux) Vous aviez dans l'idée de m'aider ?

EMMA C'est possible. (Elle se hâte d'ajouter) Attention, seulement un prêt. Il faudrait me le rendre.

ROU Combien – cinquante balles ?

EMMA (avec calme) Gros malin ! Qu'est-ce que vous dites de cinq cents ?

ROU Cinq cents balles ? (Tandis qu'elle acquiesce de la tête) Vous avez cinq cents balles ?

EMMA (triomphalement) J'en ai plus que ça. J'en ai presque – bon, ça fait rien. Et n'allez pas raconter que j'en ai déjà cinq cents. Mais c'est ce que je peux vous prêter si vous en voulez.

ROU (d'un ton admiratif) Oh, ma toute belle ! A qui vous les avez piqués, à Olivia ?

EMMA Elle ? Ce qu'elle me donne paie à peine pour ma chorale. Non, j'ai mes façons à moi de me faire des sous.

ROU Ça me surprend pas. Aux courses, on ouvre l'œil ; on aide les bookmakers à la cote de départ. On amène des clients aux patrons des clandés (7).
(BUBBA, habillée pour sortir, entre par la galerie du fond (8)).

EMMA Posez pas de question, on vous racontera pas de mensonges. (Elle aperçoit BUBBA près de la fenêtre) Hé ben, t'es tombée du lit – me dis pas que tu viens pour aider à faire le ménage ?

BUBBA (Elle secoue la tête) Je m'en vais travailler. J'entrais une seconde seulement ...

EMMA Je pensais bien que c'était trop beau pour être vrai. C'est toujours pareil – on laisse tout faire à la vieille.
(Elle sort et emporte le plateau dans la cuisine. ROU sourit d'un air entendu à BUBBA).

ROU Elle vous a à tous les coups, hein ? Entre donc, Bub, comment ça va ? J'ai guère pu te parler, hier soir.

BUBBA Non, je, – je suis pas restée longtemps. (Sans prendre le temps de respirer) Regarde, j'ai apporté quelque chose pour Barney.

ROU Il est pas encore levé.

BUBBA (Elle tend une enveloppe) Alors, tu peux les lui donner ? Je veux pas qu'Olivia les voit – c'est des photos que j'ai prises au mariage de Nancy.

ROU (acceptant l'enveloppe) Oh. (Avec un rien de réserve) Comment c'était ?

BUBBA Très bien. Pas la grande affaire, tu sais, juste les gens que LUI connaissait ; je crois bien que Nance n'avait invité que moi. Mais elle était très jolie, en bleu, un bleu foncé. J'ai pensé que Barney aimerait avoir les photos.

ROU Ouais. Tu as pleuré ?

BUBBA (Elle acquiesce d'un signe de tête) Elle aussi.

ROU Je vais te dire une chose. Je crois bien que Barney aussi. Il est parti tout seul toute une après-midi, quelque chose que je lui avais jamais vu faire avant. Toutes les fois qu'il avait des ennuis, il voulait toujours qu'il y ait quelqu'un là pour lui tenir la main. Cette fois, il a même pas voulu que je sois là.

BUBBA Je savais qu'il le ressentirait comme ça. Je l'ai dit à Olivia. Rou, pourquoi est-ce qu'il est pas venu ? Nous lui avons écrit quatre lettres –

ROU Hé bien, d'abord, je crois qu'il pensait pas qu'elle le ferait. Puis, quand c'est devenu une certitude, il en a pas eu la force. Tu sais, il évite de voir les choses en face depuis longtemps.

BUBBA C'est affreux, quand on y pense, ces deux-là qui gâchent tout comme ça malgré leurs sentiments.

ROU (Il essaie de détourner la conversation avant que ne s'installe la gêne.)
Ouais. Mais toi ? J'imagine qu'aux prochaines nouvelles, tu vas filer, toi aussi.

BUBBA Non, je crois pas.

ROU (en roulant une cigarette) Et ce type, Mac Machin, qui te suivait partout au moment où on est partis ?

BUBBA Qui ça ? Oh – Douggie ! Je l'ai pas vu depuis Juin ou peut-être Juillet. Depuis, ils sont une demi-douzaine avec qui je suis sortie.

ROU (taquin) Pour moi, c'est clair qu'en grandissant, tu vas finir par être tout le portrait de ton oncle Barney.

BUBBA (calmement) J'ai vingt-deux ans maintenant. Jusqu'à quand tu penses que je dois grandir ?

ROU Allons, allons, je disais ça pour rire. Tout le monde sait bien que tu vas plus à l'école.

BUBBA Oui. (Elle hésite et se force à poser la question) Rou, est-ce que je peux te demander quelque chose ?

ROU Quoi ?

BUBBA Au sujet de la morte-saison ...

ROU Et alors ?

BUBBA Ça va être tout pareil, hein ? Ce que je veux dire, ce sera encore Selby à Noël, et ... et tout le reste. Vous allez rien changer ?

ROU Bien sûr que non, petite idiote. Pourquoi on le ferait ?

BUBBA (avec un sourire ému) J'avais peur – Nancy étant partie –

ROU Les autres sont encore là, pas vrai ? Bon sang, bien sûr que ça va être pareil.
(Elle se précipite pour le serrer dans ses bras avec fougue tandis qu'EMMA entre, portant une coupe de fruits.)

EMMA (sèchement) Tu entrais une seconde seulement, que tu as dit. Encore un peu de cette comédie et je crois bien qu'il y a un grand magasin qui va pas ouvrir de toute la journée (9).

BUBBA Comme si j'allais leur manquer. (Elle va à la fenêtre) Rou, passe nous voir si tu as le temps. Je suis au rayon de la parfumerie.

ROU Ouais. C'est tout à fait mon genre, n'est-ce pas ? (BUBBA rit et sort. EMMA place les fruits sur la table).

EMMA Je parie que vous passeriez la voir plus vite si elle servait de la bière. (D'un ton sévère) Alors, cet argent – vous en voulez ou vous en voulez pas ?

ROU Les cinq cents, vous voulez dire ?
(Elle hoche la tête, affirmative et il poursuit en se moquant d'elle gentiment)
Je crois qu'il vaudrait mieux pas, Emma. Quand on commence à recevoir du fric des bonnes femmes, on sait pas où on va finir.

EMMA (maligne) Venez pas m'en raconter. C'est pas assez, hein ?

ROU Hé ben, pour une ou deux semaines, je crois que ça ira. Pendant la morte-saison, c'est fou ce qu'on dépense.

EMMA Pas quand c'est des sous à moi. Cinq cents, c'est tout ce que je vous prêterai. Et vous êtes à peu près le seul type à qui j'en prêterais autant.

ROU (avec sincérité) Je sais. Vous êtes une vraie copine, Emma. Mais il y a pas de raison de me faire plus confiance à moi qu'à – Barney.

EMMA (brutale) Soyez pas idiot. Ça fait des années que je vous confie Oli, hein ?

ROU Que vous me la confiez ?

EMMA Depuis le jour où elle vous a amené et a fait les présentations dans ce vestibule. Vous avez repoussé votre chapeau en arrière en me faisant un sourire. Je vous ai tout de suite catalogué : c'est un paquet d'emmerdes mais il est honnête –

ROU (avec une grimace) Des emmerdes, en tout cas.

EMMA Ç'aurait pu être pire. Dix-sept ans, c'est dix-sept ans, même si c'est seulement la morte-saison. Mais si vous le prenez pas cet argent, qu'est-ce que vous allez faire ?

ROU Je peux toujours trouver un boulot.

EMMA En ville ?

ROU Ça vous surprendrait ?
(Elle hoche la tête avec emphase.)
Hé bien, il faut vous y habituer, parce que c'est ce que je vais chercher.

EMMA (Elle s'étonne) Ça alors, on peut dire que c'est un pavé dans la mare ! Je crève d'impatience de le voir ...
(Elle va pour sortir et rencontre BARNEY qui descend).
Ah, vous, si vous voulez votre petit déjeuner, vous feriez mieux de vous activer ...

BARNEY (gentiment) Ah, fermez-là.

EMMA D'accord. Puisque c'est comme çà, vous vous en passerez et comment. On verra si ça vous plaît.
(Elle sort. BARNEY porte une chemise que, de toute évidence, il n'a pas enlevée pour dormir, un pantalon déformé aux genoux et mal ajusté sous sa bedaine ainsi qu'une paire de pantoufles avachies. Il prend son temps pour descendre, l'œil vague et en bâillant.)

BARNEY Dormir sur ce sofa là-haut, c'est pas de la tarte. Je vais le dire à Olivia.

ROU Elle le sait. Tu as fait assez d'histoires pour ça la nuit dernière.

BARNEY (en s'asseyant) Oh ! T'as entendu, alors ?

ROU Pas moyen de faire autrement. Cette porte, quelle volée elle a pris.

BARNEY Comment ça, quelle volée ? J'ai frappé délicatement du bout des doigts.

ROU Hé bien, quoi qu'il en soit, elle a pas apprécié.

BARNEY Oh, moi, je sais ce qui la tracasse. Olivia te l'as dit ?

ROU Ouais.

BARNEY Tu sais à qui elle me fait penser ? Cette petite blonde qui tenait un magasin à Townsville. Comment elle s'appelait ? Dowson, Dawson.

ROU Donovan. Je sais pas pourquoi, j'ai l'impression que celle-ci, tu l'auras pas.
(ROU lance sur la table l'enveloppe qui contient les photographies.)

BARNEY Laisse-nous notre chance. Je lui ai pas encore causé. (Il voit l'enveloppe) Qu'est-ce que c'est ?

ROU Bubba les a apportées pour toi, des photos du mariage de Nancy. Il faut pas que tu les montres à Olivia.
(BARNEY ouvre l'enveloppe, sort les premières photographies, les regarde un long moment et parle sans émotion.)

BARNEY Il fallait qu'elle soit complètement folle (Il glisse les photos dans l'une de ses poches) Qu'est-ce qu'il y a dans le journal ?

ROU Pas grand'chose. On n'y parle que du Sud.

BARNEY (il le feuillette) Normal. Qu'est-ce qu'on fait aujourd'hui ?

ROU Hé bien, toi, je sais pas mais moi, je vais chercher du travail.
(BARNEY sursaute, soudain attentif.)

BARNEY (stupéfait) Mais c'est la morte-saison. Tu peux pas chercher du travail pendant la morte-saison !

ROU Je t'ai dit dans l'avion qu'une fois ici, je chercherais un boulot.

BARNEY Ouais, je sais, mais je pensais qu'une fois que tu serais ici – et avec Oli –

ROU Fais pas entrer Olivia là-dedans.

BARNEY Bon, moi, alors. J'ai de l'argent.

ROU J'en veux pas de ton argent, je peux encore gagner le mien. (Acerbe) Même si j'ai le dos amoché.

BARNEY (piqué au vif) Andouille à tête de cochon ! Et toutes les fois où t'as payé pour moi – toutes les années où je me suis trouvé à sec ici, tu m'as donné un coup de main ...

ROU Ouais, hé bien, cette fois-ci, tu ferais bien de t'accrocher à ce que tu as aussi longtemps que tu le peux. L'occasion va pas se présenter.

BARNEY Tout ça, c'est ton sale orgueil de merde, hein ? Tu m'en veux parce que là-bas, je suis resté avec le petit Dowd et que je suis pas parti avec toi.

ROU J'ai pas de raison d'être en rogne.

BARNEY Mais non ! Tu as fait la gueule à ce gosse le premier jour que tu l'as vu travailler.

ROU (avec une violence contenue) Laisse tomber ...

BARNEY Mais je t'ai vu ! Après que tu as renvoyé ce pauvre vieux Tony Moreno, le lendemain matin...

ROU (furieux) Laisse tomber ou je te casse la gueule ! (Il y a un silence pendant une seconde ou deux puis BARNEY se détourne pour reprendre le journal et il exprime d'une voix sourde une résignation amère.)

BARNEY Très bien. Vas te chercher un boulot. T'imagine pas que ça m'embête. Je trouverais bien le moyen de me distraire.
(ROU lui tourne le dos. OLIVIA entre, d'un pas vif.)

OLIVIA Qu'est-ce que vous avez, tous les deux ?

ROU (Il marmonne en se dirigeant vers la baie) Ah – on discutait, tout simplement.
(Il sort par l'escalier. OLIVIA le suit des yeux avec un rien d'exaspération.)

OLIVIA Vous pouvez donc pas vous en empêcher.
(Elle entre dans la pièce en parlant vite.)
Ecoute, Barney, il est temps que moi et Perle, on parte pour le pub. Elle veut pas te parler mais je l'ai persuadée de le faire. Donc, fais attention à ce que tu dis parce qu'elle est prête à appeler une fourgonnette pour emmener ses affaires. Fais-lui un peu de charme ...

BARNEY (maussade) Ah, si elle veut partir, qu'elle parte.

OLIVIA Pas question. Je me suis donnée du mal pour tout ça, pour lui expliquer, pour l'intéresser – qu'est-ce que tu as ?

BARNEY Rou va sortir pour se trouver un boulot.

OLIVIA Un quoi ?

BARNEY Un boulot.

OLIVIA (étonnée) Quand ça ?

BARNEY Tout de suite.

OLIVIA (en colère) Ah, non. Non, il faut pas qu'il ...
(Elle monte l'escalier en toute hâte, croise PERLE sur le palier et appelle.)
Rou ...
(Après sa sortie, BARNEY se traîne jusqu'à la porte-fenêtre et regarde au dehors. PERLE, un peu désorientée, apparaît dans le vestibule. Elle hésite puis parle avec prudence.)

PERLE Barney ...

BARNEY (Il se retourne) Oh ! Bonjour, Perle. Entrez donc.

PERLE (timorée) Vous voulez bien fermer la fenêtre ? Je veux vous parler.

BARNEY Un peu timide, hein ? (Il ferme la fenêtre) Allez, je comprends ça.
(Il lui adresse un vague sourire. Il convient de comprendre à ce moment que le penchant de BARNEY à la galanterie s'éveille systématiquement au début de cette scène car son esprit est ailleurs. Plus tard cependant, son attention est sincère).

PERLE Olivia m'a demandé –

BARNEY (Il l'interrompt) Une seconde, d'abord je vous dois des excuses. Rou dit que j'ai fait du tapage à votre porte la nuit dernière.

PERLE Vous vous rappelez pas ?

BARNEY Hé ben ! ça fait sans doute pas sérieux de dire ça mais c'est vrai, je me rappelle pas. Sûr que c'était toute la bière que j'avais avalée, et puis, c'était ma première nuit ici et Nancy avait toujours eu cette chambre-là, les autres fois ...
(Il observe un silence plein de délicatesse.)

PERLE Ou – iii. Mais c'est mon nom que vous avez clamé sans arrêt.

BARNEY Ah, bon ?

PERLE Ma petite Perle, que vous disiez continuellement, c'est moi, Perle.

BARNEY Ça, c'est intéressant. Même quand je sais pas ce que je fais, je me souviens encore de votre nom. Ça montre bien quelle impression vous avez dû me faire.

PERLE (encore méfiante) Hum, je crois pas qu'on puisse se baser là-dessus. N'importe, c'est pas pour ça que je suis venue vous voir. Olivia a dit que je devrais ...

BARNEY (vivement) Ouais, elle me l'a dit aussi – il faut qu'on s'explique tranquillement. C'est bien ça, hein ? Bon, c'est pas la peine de rester debout, hein ? Tenez, asseyez-vous.
(Il lui avance une chaise. Elle hésite un instant et puis s'assied, circonspecte. Il lui a fait perdre l'avantage d'une entrée en matière ferme et elle commence maintenant un peu déconcertée.)

PERLE Ça me regarde pas, vous comprenez, et vous pourriez dire que je manque pas de toupet, mais il y a quelque chose qu'Olivia m'a pas dit la première fois qu'elle m'a demandé d'être ... (elle fait attention à bien choisir le mot) une amie pour vous.

BARNEY Elle a caché quelque chose, hein ?

PERLE Oui. (Sur son quant-à-soi) Comme je dis, en réalité, c'est pas mon affaire, mais jusqu'à samedi dernier, je savais pas que vous aviez ... des épouses de la main gauche.

BARNEY Mais j'en ai pas ! Oooh ! Vous voulez parler de mes gosses ? (Comme elle acquiesce avec raideur) J'avais prévu que ce serait comme ça. Oui, des gosses, j'en ai, c'est certain. Dans trois Etats.

PERLE (la gorge serrée) Bon, hé bien, voilà. Je voulais pas être obligée de vous en parler mais Olivia a dit que je pouvais pas sortir sans vous le dire, alors ...
(Elle va pour se lever, il l'en empêche).

BARNEY Un instant ... est-ce qu'elle vous a dit la suite ? Que je leur ai versé une pension alimentaire à tous jusqu'à ce qu'ils soient en âge de travailler – que je paye encore pour la plus jeune ?

PERLE (Elle l'interrompt hors d'elle) Une pension ? Vous croyez que c'est la seule chose qu'ils aient le droit de vous réclamer ? Franchement, quand je pense à ce que leurs mères ont dû affronter ! Je suis mère moi aussi, je peux ...
(Les mots lui manquent).

BARNEY Vous êtes vraiment furieuse après moi, hein ?

PERLE Oui, je le suis. Il y a pas d'excuse pour ce genre de chose, vous êtes qu'un pauvre type. Il faut vraiment que vous le soyez !

BARNEY (d'un ton sincère) C'est possible. Mais j'y peux rien. Franchement. Depuis le temps où j'étais môme, quand je rencontre une jolie femme, j'ai des fourmis dans le pantalon.

PERLE C'est pas la peine de plaisanter.

BARNEY Je plaisante pas. Je sais qu'il y a pas de quoi être fier – mais je vais pas m'en excuser non plus.

PERLE (scandalisée) Et voilà ! Vous n'avez qu'à dire que vous êtes faible et ça vous donne le droit de courir la prétantaine et d'avoir des gosses où ça vous chante –

BARNEY Non, pas du tout. Mais le type ordinaire a un moyen de s'en sortir, il peut se marier. Il y a toujours eu une raison ou une autre pour que moi, il me soit jamais possible ...

PERLE (incrédule) Avec des enfants dans trois Etats ? J'aimerais bien savoir quelle raison a été assez importante !

BARNEY (direct) Très bien, alors, écoutez. Mes aînés, les deux garçons, ont à peu près le même âge.

PERLE Et alors ?

BARNEY Et alors ! Faites travailler vos méninges, vous voyez pas ce que ça veut dire ? Leurs mères, elles sont tombées enceintes au même moment. Oh ! C'est de ma faute, je dis pas le contraire mais j'étais qu'un petit jeunot bébête, quand c'est arrivé. Dix-huit ans que j'avais.

PERLE En âge de prendre vos responsabilités.

BARNEY C'est possible mais c'est pas tout à fait l'âge qu'il faut pour prendre une grande décision comme – laquelle des deux je devais épouser ? Réfléchissez un peu : deux braves filles, correctes et on peut régulariser la situation, que pour une des deux. J'ai failli en tomber fou. Que j'épouse n'importe laquelle, je trouvais que c'était faire un affront dégueulasse à l'autre. Et ç'aurait été le cas. Elles le disaient toutes les deux.

PERLE (tenace) Vous auriez pu faire quelque chose.

BARNEY Quoi ?

(Elle ne trouve rien à répondre).

De toute façon, j'avais pas le temps. Le paternel l'a su et il m'a foutu dehors. M'a donné dix balles et une couverture, à presque minuit. C'était dans un bled qui s'appelait Makarandi, là-bas dans les Nouvelles Galles du Sud. Bon, ç'a a décidé de tout. Je savais qu'il fallait que je me fasse du fric et vite, donc je suis allé où se trouvait le fric à cette époque-là – je me suis mis en route pour le Queensland.

PERLE Ce que vous voulez dire, c'est que vous avez plaqué les filles !

BARNEY Je faisais de mon mieux pour tout le monde. J'ai dit que j'avais vingt-et-un ans et j'ai travaillé comme une brute. J'ai payé toutes leurs factures jusqu'au dernier moment, j'ai payé, absolument tout, pour toutes les deux. Et après ça, je me suis mis à verser des pensions. Mais je leur ai laissé le soin de décider laquelle des deux je devais épouser. C'est vous qui choisissez, que j'ai dit. (Avec une délectation que le souvenir entretient) Hé bien ! Elles sont encore là-bas à en discuter, dans ce bled paumé des Nouvelles Galles du Sud ! Et le mariage, pour moi, c'est toujours aussi loin qu'avant – parce que s'il y a une chose à laquelle je crois vraiment, c'est ce que Nancy avait l'habitude de dire : premier arrivé, premier servi.

PERLE (perplexe) Tout ça, c'est bien joli, mais ça n'excuse pas vos – autres erreurs. Pendant que vous attendiez, vous auriez pu vous tenir tranquille.

BARNEY Perle, mes deux aînés sont en âge de voter maintenant.

PERLE Quand même, je trouve que c'est criminel, vraiment criminel. C'est le mot qui convient.

BARNEY Criminel, mon œil. Il y a jamais eu de plainte portée contre moi de ma vie – officiellement, s'entend. (D'un ton amusé, tandis qu'il s'assied) Vous parlez comme si j'avais derrière moi une file de femmes déshonorées. C'est pas mon cas. L'une après l'autre, elles se sont toutes casées et sont très heureuses, en plus. Même les deux premières, là-bas à Makarandi. Je garantis que si je devais y retourner pour essayer de mettre un terme à leur discussion en épousant l'une d'elles – elles se mettraient d'accord pour m'égorger. Non, je vous le dis, s'il y a quelqu'un qui est tout seul dehors à souffrir du froid à cause de ce que j'ai fait, c'est personne d'autre que moi.

PERLE (sévère) Juste ce que vous méritez. Mais c'est pas que vous y soyez resté longtemps, dehors dans le froid, si ce que me dit Olivia est vrai.

BARNEY Olivia ! Aah ! à l'écouter, on croirait que je suis le plus grand Casanova de tout le Nord. On en est pas là, vous savez. (Il réfléchit) Remarquez, tous les endroits où je suis passé, entre temps, j'ai eu pas mal de chance.

PERLE C'est l'expression que vous employez, hein ?

BARNEY Avoir de la chance ? Ouais. Vous savez pourquoi ?

(Elle secoue la tête).

Il faut une femme d'un genre spécial pour comprendre un type comme moi. La plupart, elles entendent dire une chose ou deux et puis, elles vous en veulent et elles vous traitent comme si vous étiez du poison.

PERLE Est-ce que c'est à vous de leur en faire grief ?

BARNEY Non, je crois pas. Elles peuvent pas voir les choses autrement, vous savez. Mais, de temps à autre, on rencontre une femme qui en est capable, elle. Elle devine qu'un type a pu courir le jupon non pas parce qu'il a toujours besoin qu'on l'aime mais parce qu'il a en lui beaucoup d'amour à donner. Ça fait une drôle de différence que la plupart des femmes peuvent pas piger.

PERLE (lentement) Non. Je pense pas que ça leur soit possible.

BARNEY C'est pourquoi je dis qu'un homme a de la chance quand il en rencontre une de l'autre sorte.

PERLE (pensive) Court le jupon non pas parce qu'il quoi ?

BARNEY A toujours besoin qu'on l'aime ...

PERLE Mais parce qu'il a beaucoup d'amour à donner ? C'est ça ?

BARNEY Ouais. Ça a l'air tout simple, hein ? Pourtant, c'est surprenant comme il y a peu de femmes capables de le comprendre. Ça demande pas mal de choses, vous voyez. (Avec une belle concentration) Il faut qu'elle ait de l'expérience, par exemple, afin de pouvoir reconnaître ce genre de type dans le tout-venant. Et puis, il faut qu'elle soit capable de l'accepter tel qu'il est, qu'elle essaie pas de lui mettre la corde au cou ...
(OLIVIA apparaît dans le vestibule ; elle porte un chapeau et tient un sac à la main.)
Et, pour finir, naturellement, il faut qu'elle ait – (Il voit OLIVIA et s'interrompt) Bon, maintenant, j'arrête, ça fait rien, voilà Olivia.
(Ils lèvent les yeux vers OLIVIA, immobile, dont toute la personne exprime un découragement maussade.)

OLIVIA Tu devrais prendre tes affaires, Perle. On est en retard.

PERLE (lentement, à BARNEY, après s'être levée) Qu'est-ce qu'il lui faut, finalement ?

BARNEY Je vous le dirai une autre fois. Faut vous dépêcher.
(Elle lui jette un regard curieusement désappointé et se dirige vers la sortie tout en parlant à OLIVIA.)

PERLE J'en ai pour une seconde.
(Elle sort.)

BARNEY (Il se lève et s'adresse à OLIVIA, inquiet) Tu as obtenu quelque chose de Rou ?
(Elle secoue la tête.)
Il va vraiment sortir tout de suite pour trouver un boulot ?

OLIVIA Oui.
(D'un air morose, elle pénètre dans la galerie du devant, laissant la porte ouverte derrière elle. Dans la pièce, BARNEY jure violemment à mi-voix et se laisse tomber sur une chaise. ROU descend, habillé mais sans cravate et il porte son veston sur une épaule.)

ROU (Il appelle en direction de la galerie) Olivia ?

OLIVIA (Elle se retourne avec mauvaise humeur) Quoi ?

ROU Je vous accompagne jusqu'au tramway, toi et Perle.

OLIVIA Hé bien, je suis prête.

ROU (Il regarde dans la pièce en direction de BARNEY)
Salut. Je vais peut-être revenir d'ici peu, mais peut-être pas.
(BARNEY lui tourne le dos, vexé. ROU s'en va rejoindre OLIVIA dans la galerie).

EMMA (hors scène) Hé, dites donc, vous sortez pas, hein ? Et votre petit déjeuner ?

ROU (crie sa réponse) J'en prends pas.

EMMA (Elle sort de la cuisine) Après m'être échinée à le préparer ? Qui d'autre va manger du bifteck à cette heure-ci ?

ROU Donnez-le à Barney.

EMMA Le jeter au chien d'à-côté, voilà ce que je devrais faire. (Son regard va à BARNEY, dans la pièce) Et vous, bougre de feignant, ça se prélasse. Allez, venez dans la cuisine.

BARNEY (sans bouger) Venez pas me donner des ordres.

EMMA Vous donner des ordres ? Deux secondes et je vous flanque la théière à la tête. (D'un ton vindicatif et à l'adresse des deux hommes) Attendez seulement jusqu'à demain matin, alors vous verrez jusqu'où vous pouvez aller. Ça va changer ici.
(Avec un hochement de tête qui ne présage rien de bon, elle retourne dans la cuisine. OLIVIA se dirige vers la porte d'entrée.)

OLIVIA (Elle appelle) Peeerle.

PERLE (au loin) J'arrive.

(Il y a un bref silence pendant lequel OLIVIA revient à sa place. Puis, PERLE, un peu essouflée, chapeautée, portant un sac et enfilant ses gants, apparaît dans le vestibule. Elle sourit, hésite et parle à BARNEY d'une voix tremblante de petite fille.)

Hé bien, je m'en vais, maintenant.

BARNEY (Il la regarde et se détourne) Oh ! Tchao !

PERLE Je pensais - si vous avez pas trop à faire aujourd'hui –

BARNEY Ouais.

PERLE Si ça vous ennuyait pas de monter mes bagages.

(Il la regarde en souriant de toutes ses dents. Elle se corrige vivement.)

Mais n'en tirez aucune conclusion, rien n'est encore décidé.

BARNEY (Il se lève) Ma toute belle ! Ecoutez-moi ...

PERLE (Elle s'enfuit, effarouchée)

Non, je – je vous verrai ce soir. Au revoir.

BARNEY Perle.

(Mais elle s'est empressée de rejoindre OLIVIA dans la galerie du devant. BARNEY la suit jusqu'à la porte.)

PERLE (tout essouflée) Hé bien ! nous y sommes ? Alors, on part, hein ? (Tandis qu'elles s'éloignent) Une chance que tu sois si près des trams, Oli.

(BARNEY reste à les regarder s'éloigner et rit tandis que ROU sort des ombres de la galerie et les suit. Leurs regards se croisent un instant et le rire du petit homme s'éteint tandis que ROU descend les marches de la galerie et sort. BARNEY ferme brusquement la porte d'entrée.)

BARNEY (amèrement) Cette saloperie d'orgueil de merde.

(Les valises de PERLE, bien visibles dans le vestibule, attirent son attention et un pâle sourire glisse sur son visage. Son amour-propre revient et, la démarche avantageuse, avec une désinvolture surfaite, il les prend, se carre en vue de l'effort et se met à monter rapidement l'escalier.)

FIN DE L'ACTE UN

ACTE DEUX

SCENE UN

La Veille du Jour de l'An (10). C'est une chaude nuit d'été. L'éclairage plonge la galerie et l'extérieur de la maison dans une obscurité où la chaleur s'épuise. Dans la pièce, domine un rose électrique qui fait briller la sueur. La porte-fenêtre et la porte de la rue sont ouvertes dans l'espoir d'attraper la moindre brise égarée, susceptible de se manifester mais l'impression générale qui se dégage, c'est que l'immobilité prévaut. OLIVIA et ROU jouent aux cartes. Elle porte une robe paysanne défraîchie et des pantoufles, lui une chemise et un pantalon de couleurs ternes. PERLE, dont la tenue fait plus habillé que celle d'OLIVIA, porte une robe imprimée de couleurs vives où domine le rouge – les deux tenues de PERLE dans l'Acte Deux révèlent qu'elle essaie de profiter de la vie. Elle est assise dans le fauteuil à bascule et tricote. BARNEY finit laborieusement une lettre. Il convient d'établir un contraste entre ROU et BARNEY. ROU, bien que pauvrement vêtu, a cet aspect soigné de l'homme qui a pris une bonne douche après une journée de travail. Par contre, BARNEY, bien que vêtu d'une chemise de soie blanche ouverte au cou et d'un pantalon de sport, donne l'impression désagréable d'avoir chaud et que ses vêtements le grattent – les conséquences d'une journée entièrement passée à boire. Cependant, il n'est absolument pas ivre. Tout au long de cette scène, à des moments appropriés, on entend faiblement les bruits lointains et variés des réjouissances du Nouvel An. Au lever de rideau, les cris prolongés et intermittents poussés par des enfants qui jouent encore dans la rue à cette heure tardive, en sont une bonne illustration. Quand elle les entend, PERLE regarde en direction de la fenêtre et sourit d'aise. On doit s'apercevoir ici que PERLE s'est épanouie : méfiante, hésitante quand on l'abordait dans l'Acte Un, elle fait maintenant preuve d'une assurance qui choque légèrement par la satisfaction qu'elle révèle.

PERLE Vous entendez les gosses ? (Comme il n'y a aucune réaction, elle ajoute, pour dire quelque chose) : On jouait à ça – "Loup, y es-tu ?" que ça s'appelle (11).
(Une horloge sonne la demie quelque part et BARNEY et OLIVIA échangent un regard. Puis PERLE lève les yeux de son tricot pour regarder BARNEY).
Est-ce que tu as mis ce que je disais, pour qu'elle fasse son apprentissage dans la couture ?

BARNEY Ah ! Fiche-moi la paix, tu veux ? Elles vont dire que je suis fou.

PERLE Il serait grand temps que tu t'y intéresses un peu. Ma chère Titine, comme d'habitude, j'espère que vous allez bien toutes les deux – j'appelle pas ça avoir une famille.

BARNEY Qui a dit que c'en était une ? J'ai pas de famille, ce que j'ai, c'est des gosses. (Rageusement, il se donne une claque sur le bras) Saletés de moustiques !

ROU C'est les fougères dans la galerie. Elles en sont couvertes.

OLIVIA Je demande l'atout.

BARNEY (Il réclame avec humeur) Sortons d'ici, alors, hé ? Allons à la plage ou ailleurs.

PERLE Oh, c'est trop tard, maintenant. Onze heures et demie.

BARNEY La veille du Jour de l'An ? Tard, comment ça ? Même les gamins courent encore les rues.

OLIVIA Parle pour toi, t'as pas travaillé toute la journée. Pique.

BARNEY Bah, personne va dormir, de toute façon une nuit comme celle-ci. (Il lèche son enveloppe et la cachette d'un coup de poing) On pourrait tout aussi bien être là-bas qu'ici, à crever de chaleur et à se faire dévorer.

PERLE Tu veux toujours aller quelque part.

BARNEY Je suis pas le seul, et Oli ?

OLIVIA (sèchement) Je joue aux cartes.

BARNEY Les autres fois, c'était toi qui nous traînait à la plage les nuits où il faisait chaud. (Il rappelle ses souvenirs) Tu te souviens quand on a pris le taxi de ce vieux pour qu'il nous emmène à Altona ? On est rentrés à sept heures et demie du matin. Tu te tracassais pas d'avoir à travailler toute la journée à cette époque-là.

PERLE Oh, ferme la, Barney. Tu vois donc pas que personne veut y aller. Rou est fatigué.

ROU (Il lève brusquement la tête) Qui, moi ? Je suis pas fatigué. Vous êtes pas obligé de rester à la maison à cause de moi ...

OLIVIA Bien sûr que non. J'ai la flemme d'y aller, c'est tout.
BARNEY Bon, qu'est-ce qu'on fait, alors ?
PERLE Je sais.
(BARNEY lève les yeux dans l'expectative.)
Viens que je t'essaie cette manche.
BARNEY Pourquoi, bon Dieu ? Il a dix centimètres de plus que moi et il est plus fort ...
PERLE Ça fait rien, ça nous donne une idée.
BARNEY (Il se lève) Oh, bon sang !
(Il va vers elle en traînant les pieds et elle vérifie les mesures de la manche comme on le fait d'habitude.)
PERLE Tu la tiens là. (Tandis qu'il la fait remonter sur son épaule) Non, là. (Elle ramène la lisière du bas à son poignet.) Maintenant, plie le coude.
OLIVIA C'est pour qui ?
PERLE (maternelle) L'aîné, Lennie.
BARNEY (Il la corrige) L'un des aînés. (Baissant les yeux) pas encore assez long, même pour moi.
PERLE (Elle se tourne vers le piano pour consulter un journal de modèles et étire un peu le tricot) Bon, du moins, je sais.
BARNEY (Il pose la lettre sur le buffet et écrit quelque chose) Qui me dit qu'il va pas y avoir du grabuge à Makarandi quand ça, ça va y arriver ?
PERLE Pourquoi il y en aurait ? Dès que j'ai fini celui-ci, j'en commence un pour Arthur.
BARNEY Arthur – petit luron, qu'ils l'appellent.
(Il aperçoit BUBBA, vêtue d'une robe de soirée blanche toute simple, dans la galerie du fond).
Hé ben, en tout cas, voilà quelqu'un qui sort pour célébrer l'occasion.
BUBBA (d'un ton interrogateur) Olivia ? J'avais dit que je montrerais ma robe à Olivia.
OLIVIA (Elle l'appelle) Entre, ma chérie.
(BUBBA entre).
Hé ben ! Dites donc ! Ça au moins !
BARNEY (Il apprécie) Oui. En avant, les gars !
BUBBA (contente et gênée à la fois) Arrête, Barney.
PERLE (en train de défaire un écheveau de laine) Où est-ce que tu vas, Bubba ?
BUBBA Un de ces bals de société. L'une des filles qui travaillent avec moi m'a invitée.
ROU Tu es un peu en retard, non ?
BUBBA Oh, on s'y amuse pas avant onze heures et demie, ça m'est égal d'être en retard. (Elle hésite) En fait, j'aimerais autant ne pas y aller du tout. Les bals du Jour de l'An sont pas toujours drôles, et quand il fait chaud comme en ce moment ... (Pendant que l'on va accepter son invite) Ça me déplairait pas de rester à la maison tout simplement et de jouer aux cartes.
OLIVIA Avec cette robe-là ? Sois pas idiote. D'ailleurs, ces autres filles, elles vont pas t'attendre ?
ROU Tu vas t'amuser une fois que tu y seras.
BARNEY Ouais. Et qui sait – peut-être que ce soir, c'est le grand soir ! (Il fait claquer sa langue d'une façon grivoise.)
BUBBA (en riant malgré elle) Ce que tu es bête, Barney. Où je vais, c'est bien l'endroit le plus mortel qu'on puisse trouver. (Après un silence pendant lequel elle les regarde, indécise) Vous allez pas sortir du tout ?
BARNEY Naaan. (Il regarde PERLE en train de démêler sa laine) On est en train de se payer une de ces formidables soirées chez-soi.
BUBBA (impulsivement) Vous auriez pu aller chez les Morris, vous savez. Je suis sûre que ça les aurait pas du tout dérangés.
BARNEY (plein d'espoir) C'est bien ce que je disais.
BUBBA Même maintenant, en vous dépêchant ...
OLIVIA (d'un ton sans réplique) Bubba, une fois pour toutes, nous n'allons pas chez les Morris.
BUBBA Oh !
PERLE (après un bref silence) Qui c'est, les Morris ?

ROU (gentiment, à BUBBA) Tu ferais mieux d'y aller, petite. Tu es en retard.

BUBBA Oui. Je crois que maintenant je ferais mieux de vous souhaiter à tous la Bonne Année.
(Elle reçoit en réponse un mélange confus de bons vœux.)
Et je vous verrai demain.
(Elle va à la fenêtre.)

BARNEY (Il l'embrasse et l'accompagne) Ouais, mais tu vas rester à ce bal jusqu'au lever du jour alors te ramène pas ici trop tôt.

BUBBA (avec un sourire) D'accord, au revoir.

BARNEY Au revoir, Bub.
(Elle sort. Il y a un silence).

PERLE (d'un air trop détaché) Qui avez-vous dit que c'était, les Morris ?

ROU (en train de battre les cartes) C'est là qu'on allait pour le réveillon du Nouvel An.

PERLE (d'un ton soupçonneux) Première nouvelle. Pourquoi vous y allez pas cette année ?

OLIVIA (Elle explose) Parce que les Morris sont des cousins de Nancy, voilà pourquoi.
(Consciente d'avoir fait une gaffe, PERLE hausse les épaules et se met à peloter un nouvel écheveau. BARNEY observe OLIVIA, comprend son état d'esprit et revient rapidement, tout à fait décidé cette fois à détourner la conversation).

BARNEY (à PERLE) Attends, laisse-moi t'aider, avec ta laine.
(Il s'assied, tend les mains afin de tenir l'écheveau que PERLE dévide.)
Vous voyez, c'est curieux. Toutes les femmes qu'il y a eu dans ma vie, il s'en est jamais trouvé une pour me tricoter quelque chose. Maintenant, si vous pouvez me dire pourquoi ?

OLIVIA Elles en avaient sans doute pas le temps.

BARNEY Non, c'est qu'elles voulaient pas. Je trouve que c'est une espèce de compliment. Il y a des types qui donnent l'idée aux femmes de tricoter et d'autres, pas. Je suis de ceux-là.

PERLE (avec un brin de malice) Bah, après tout, qui donc voudrait tricoter un chandail pour un aigle ?

BARNEY Un quoi ?

PERLE Oh, rien. C'est juste quelque chose qu'Olivia a dit une fois.

BARNEY Qu'est-ce que c'était ?

PERLE (toute timide) Je peux leur dire, Olivia ?

OLIVIA Je me souviens pas d'avoir dit de lui que c'était un aigle.

PERLE Mais si. Après que ce gros type gras qui travaille au journal (12) nous ait parlé de ces oiseaux qui vont d'un endroit à un autre.

OLIVIA (embarrassée) Ah ! ça ! T'as pas besoin de le sortir.

BARNEY (qui veut s'amuser) Mais si, mais si. Continue, Perle. Qu'est-ce qu'elle a dit ?

PERLE (mettant sa laine en pelote, inconsciente des dégâts qu'elle va faire) Hé bien, c'était au début, quand elle a commencé à me parler de vous deux. Un matin, on avait causé, elle essayait d'expliquer comment elle vivait ça, que vous reveniez chaque année, quand voilà ce gros type qui entre. Il vous casse les oreilles, celui-là, toujours prêt à dégoiser. Cette fois-là, en particulier, il se met à jacasser sur les oiseaux, comme quoi il y en a qui vont partout, qui passent une saison ici, une saison là, ce genre d'histoire. Bon, moi, je m'en moquais de ce qu'ils faisaient, mais Oli, elle, ça la passionnait. Au bout d'un moment, elle s'est tournée vers moi et elle a dit –

OLIVIA (l'interrompant) C'était après qu'il soit parti, je l'ai pas dit devant lui.

PERLE Après qu'il soit parti, donc, elle se tourne vers moi et dit ... (Elle s'arrête, de plaisir) Qu'est-ce que c'était, déjà ? Ah, oui ! Voilà à quoi ils me font penser, qu'elle dit, à deux aigles qui quittent le soleil pour venir dans le Sud, chaque année, à la saison des amours.
(Elle a un éclat de rire étouffé et se remet à sa pelote. Les trois autres ne rient pas.)

OLIVIA (d'un ton cassant) Ça a peut-être l'air idiot, présenté de cette façon, mais c'était en rapport avec ce qu'il avait dit !

PERLE (Elle glousse) Oui – mais des aigles ! (Aux hommes) Franchement, elle vous portait tellement aux nues, tous les deux, avant votre arrivée que je savais pas à quoi m'attendre –

OLIVIA C'était pas à ce point-là.

PERLE (avec une suffisance condescendante) Mais bien sûr que si, Oli ; je crois pas que tu t'en rendais compte. De la façon dont tu montais tout en épingle – on aurait dit qu'à leur arrivée, la ville entière allait pavoiser.

OLIVIA Quand est-ce que j'ai dit ça ?

PERLE Mais tu parlais comme ça tout le temps. Regarde ce que tu disais sur les promenades en bateau sur la rivière le dimanche soir. Splendide, que tu disais.

OLIVIA Hé bien ! C'est de ma faute s'il a plu ?

PERLE Non, mais même s'il avait pas plu – ce vieux rafiot –

OLIVIA T'as pas vraiment fait d'efforts pour être dans le coup.

PERLE (Elle se pique au jeu) Bon, très bien, et Noël dans cet endroit de week-end à Selby ? Tu peux pas dire que j'ai pas fait un effort.

BARNEY (ébahi) Et qu'est-ce qui n'allait pas à Selby ?

PERLE (généreusement) Oh, c'était pas mal mais, d'après ce qu'elle en avait dit, je m'attendais à un palace ...

ROU (d'un ton agressif) On peut pas trouver mieux comme petit hôtel entre ici et Sydney.

PERLE Oh ! tu plaisantes ! Il y a même pas l'électricité.

OLIVIA (Elle jette les cartes sur la table et se lève, en colère) Dis donc, où veux-tu en venir ? Prouver que je suis une menteuse, c'est ça ?
(PERLE s'arrête de peloter sa laine, surprise.)

PERLE J'ai pas dit une menteuse ...

OLIVIA Alors ne dis rien parce que c'est ce que tu laisses entendre.

PERLE (avec dédain) Je vous disais seulement comment moi, j'avais vu toute l'affaire. Si on peut pas dire son opinion ...

OLIVIA Tu les dis un peu trop souvent, tes foutues opinions, c'est ça l'ennui.

ROU (cherchant à la calmer) Allez, Ol, finis le coup.

OLIVIA (D'un seul coup, elle s'en va) Oh, j'en ai marre des cartes. Attendre comme ça jusqu'à minuit, c'est complètement ridicule, je crois que je vais aller me coucher.
(Elle se dirige vers l'escalier.)

BARNEY (Il s'anime soudain et lui barre le chemin) Non, tu peux pas. Ecoute, je vais te dire : on va organiser une petite fête, on fait venir Emma et on va en pousser une.

ROU Elle voudra pas jouer. Tu sais ce qu'elle a dit, la dernière fois.

BARNEY (Il va dans la galerie du devant) Elle va jouer. (Il appelle) Emma, qu'est-ce que vous faites, là, dehors ?

EMMA (une voix dans l'obscurité) Je profite de la brise qui m'arrive de l'océan par le caniveau. Qu'est-ce que vous croyez ?

BARNEY Vous voulez gagner dix balles ?

EMMA De quelle façon ?

BARNEY A jouer du piano pendant qu'on en pousse une.

EMMA Non.

BARNEY (d'un ton ferme après avoir jeté un coup d'œil par la fenêtre pour voir dans la pièce) Alors, j'offre vingt balles.

EMMA (méfiante) Qui choisit les airs ?

BARNEY Vous pouvez. Ce qui vous plaira.

OLIVIA (Elle lui crie sèchement) Lui dis pas ça –

BARNEY Chut !

EMMA (à contrecœur) D'accord. Préparez-vous sans traînasser.

BARNEY (Il revient dans la pièce, tout heureux) Allez ! Les fillettes sur le sofa. Rou, prends ta chaise –
(Pendant les réparties qui suivent, EMMA traverse la galerie et pénètre dans la maison.)

OLIVIA (tandis qu'ils se préparent) Vous savez à quoi vous attendre, hein ? Elle va commencer par "Une mine d'or dans le ciel" (13) et finir avec "Le vieux Jo".

BARNEY Ça fait rien. Si ça devient trop assommant, on peut toujours mettre un peu d'animation.

ROU Avec Emma ? Ça m'étonnerait que tu y arrives.

OLIVIA Ça m'étonnerait, moi aussi.
(EMMA entre, venant du vestibule et fronce les sourcils à cause de la lumière.)

EMMA Qui est-ce qui donne les vingt balles ?

BARNEY Moi. Mais vous faites le boulot d'abord. Pas question de partir en plein milieu.

EMMA (Elle va au piano) Je laisse jamais tomber quand on chante sauf quand ça flemmarde et qu'on s'y met pas sérieusement.
(Elle enlève une bague et la place avec ostentation sur le haut du piano.)

BARNEY Cette fois-ci, on va être sérieux.

EMMA Vous y avez intérêt. (Elle s'installe au piano, en soulève le cylindre, tout en se massant les doigts) C'est bon, allez, debout, tout le monde.
(Tous se lèvent, sauf PERLE.)

PERLE (un peu boudeuse) Moi aussi ?

EMMA C'est une chorale, oui ou non ?
(PERLE se lève, l'air d'être au martyre.)
Nous allons commencer par "Une mine d'or dans le ciel".

OLIVIA (à BARNEY) Et voilà. Qu'est-ce que je t'avais dit ?

EMMA Qu'est-ce que tu veux dire, qu'est-ce que tu lui avais dit ?

OLIVIA Rien. J'ai seulement dit que tu commencerais par "Une mine d'or dans le ciel", c'est tout.

EMMA Je commence toujours par "Une mine d'or".

OLIVIA (mécontente) Personne rouspète, j'ai seulement dit que ce serait ça que tu choisirais.

EMMA C'est mon air préféré.

OLIVIA Bon, très bien. Alors, tu nous le joues, ce truc !
(EMMA lui jette un regard furibond et grommelle quelque chose à mi-voix tandis qu'elle joue une brève introduction. A la suite de quoi, elle se met à chanter d'une voix fêlée, non travaillée, mais d'une justesse surprenante. Les autres commencent dans le désordre et elle s'arrête brusquement.)

EMMA Attention, attention, vous commencez sur cette note-là. (Elle frappe la touche plusieurs fois avec énergie) Recommencez.
(OLIVIA, assise sur le sofa, a un air découragé. BARNEY s'agenouille derrière elle et lui donne une petite tape sur l'épaule. EMMA les fait recommencer et, cette fois-ci, les résultats sont plus heureux. Ils chantent tous sauf PERLE qui les regarde avec une moue dédaigneuse.)

TOUS Il y a une mine d'or dans le ciel,
Loin, bien loin,
Nous la trouverons, toi et moi,
Par un beau jour ...
(Mais EMMA s'interrompt et lance des critiques féroces.)

EMMA Un instant, il y a quelqu'un qui chante un peu en-dessous du ton. Ecoutez. (Elle chante) ... Nous la trouverons ... (Elle s'arrête) Vous voyez ? Recommencez.

TOUS (Ils s'exécutent) Nous la trouverons ...

EMMA (Elle les interrompt) Non, non et non, c'est encore faux. On dirait que c'est une voix de femme ...
(Elle jette un regard furieux à PERLE qui se détourne, irritée au point d'en être blême.)

OLIVIA (agacée) Hé bien ! Qu'est-ce que ça fait ? Continue.

EMMA En-dessous du ton ?

BARNEY (avec fermeté) Dites donc, Emma, on a pas demandé une leçon de chant, tout ce qu'on veut, c'est s'amuser un peu ...

EMMA C'est bien ce que je dis – on se laisse aller et ça vous est égal de chanter juste ou non.

OLIVIA Comment sais-tu que c'est pas toi qui te trompes ?

EMMA (Elle se lève, solennelle) J'ai jamais fait une fausse note de ma vie.

OLIVIA C'est toi qui le dis.

EMMA Demande à n'importe qui dans la chorale. Demande à Monsieur Munro.

BARNEY Et qu'est-ce qu'il en sait ?

EMMA C'est lui qui la dirige, non ? Tu crois qu'il me demanderait de chanter en solo tous les ans pour mon anniversaire si je chantais faux ?

OLIVIA Il le fait sans doute pour rire.

EMMA Ça, c'est un mensonge flagrant et tu le sais. Je l'amènerai ici.

ROU Vieille bécasse ! Ils vous font marcher.

EMMA Ah ! c'est pour ça qu'on m'a fait venir, hein ? — pour se moquer de moi.

BARNEY (Il frappe une touche) On vous a demandé de venir pour jouer du piano.

EMMA (Elle s'égosille, véhémente) Ouais — pour vingt balles, une misère !
(Elle fait claquer le cylindre du piano, remet sa bague, et sort en trombe, furieuse, lançant par-dessus son épaule :)
Hé bien ! moi, je voudrais pas écouter ce que vous appelez chanter pour tout l'or du Pérou ! Espèce d'amateuristes ! Bande de grenouilles !
(Les autres se taisent tandis qu'elle traverse la galerie en martelant ses pas.)

PERLE (un rien sarcastique) Hé bien ! il me semble qu'on peut dire que ç'aura été l'un des plus brefs concerts de chant choral de l'histoire.

OLIVIA (dégoûtée) Aah ! plus ça va, pire elle est !

ROU (Il la réprimande) T'aurais pas dû dire ça, que les autres lui demandaient de chanter pour rigoler.

OLIVIA Mais pour qui elle se prend — Nellie Melba (14) ?

ROU Non, mais de chanter, ça, c'est une chose dont elle est fière.

OLIVIA (Elle s'emporte) Ecoute, elle me monte sur les pieds et elle s'excuse pas. Il faut qu'Emma apprenne à lâcher un peu de lest.

ROU (en colère) C'est bon. N'en parlons plus ! (Il s'allonge sur le sofa.)

BARNEY (autre tentative désespérée pour remédier à la situation) Hé bien ! il y a au moins une chose, ça — ça nous a tous réveillés.
(Il lance à leurs formes immobiles un regard désespéré et fait appel à OLIVIA).
Ecoute, avant que Perlette retourne à son tricot, si on ouvrait quelques bouteilles, hé ?

OLIVIA (d'un ton d'insouciance, en se levant) Oui, après tout, merde, pourquoi pas ? C'est la veille du Jour de l'An, non ? Allez, viens, Perle, on va faire quelques entremets.
(Elle se dirige vers le vestibule. PERLE la suit.)

PERLE Moi, je veux bien, n'importe quoi — du moment qu'on va pas à la plage !
(Elles disparaissent dans la cuisine. ROU se met à rouler une cigarette. L'atmosphère entre les deux hommes est celle d'une trêve prudente tandis que BARNEY, bravement, fait comme si les bars n'existaient pas.)

BARNEY Cette Emma, j'aurais jamais cru que je verrais le jour où elle trouverait une raison de refuser vingt balles.

ROU Elle fait toujours des histoires quand il s'agit de chanter.

BARNEY (Il prend sa lettre sur le buffet, va à la cheminée et regarde dans les vases) Ouais, mais pourquoi s'énerver comme ça ? Elle sait bien que nous, on voulait simplement se distraire un peu. Je me demande si Olivia a un timbre ?

ROU Tu ferais mieux de lui demander.

BARNEY (Il met la lettre dans sa poche) Bah ! Non ... Ça peut attendre. De toute façon, vaudrait mieux que je l'expédie en recommandé. (Il en arrive au point délicat) Comment marche la peinture ?

ROU (avec indifférence) Ça va.

BARNEY (avec un petit rire forcé) Aujourd'hui, je pensais que, d'ici peu de temps, j'allais me retrouver là-bas avec toi, vu la façon dont l'argent file.

ROU Déjà ?

BARNEY Tu me connais. S'il y a personne dans les environs pour me surveiller, je le jette par les fenêtres.

ROU Bon, je t'avais prévenu, non ? Vaut mieux pas t'imaginer que tu pourras rentrer chez Lyman, c'est une toute petite affaire.

BARNEY (fuyant) Oh, je peux encore tenir quelques semaines. D'ailleurs, ce genre de boîte, je suis pas sûr que ça m'intéresserait – (avec pétulance comme si quelque chose lui revenait soudain à la mémoire) Ah ! Tiens ! Je te l'ai pas dit, hein ? Je voulais le faire quand je suis rentré. Il y a des gars qui sont arrivés.

ROU (Il se raidit) Quels gars ?

BARNEY L'équipe : le Bleu, Freddie Waye, – cette bande là. J'ai eu le choc de ma vie, j'entre chez Young et Jackson, ce matin et ils étaient là, installés dans le bar. Moi, je débarquais. Ils sont descendus dans le Sud pour la cueillette, naturellement, et le Bleu leur a fait prendre la quinzaine pour qu'ils aillent se cuiter en ville.

ROU Et il se trouve comme ça que tu tombes sur eux chez Young et Jackson ?

BARNEY (Il se défend) Ces derniers temps, avec toi qu'est pas là, j'y vais souvent prendre un verre. Qu'est-ce qu'il y a ? Tu crois que je leur avais donné rendez-vous, c'est ça ?

ROU J'en serais pas surpris.

BARNEY Bon sang, t'es un rien merdique avec tes soupçons à la con. C'est tout à fait par hasard que –

ROU Bon, ça va, on va pas s'éterniser là-dessus. Qu'est-ce qu'ils racontent ?

BARNEY Ben, ils voulaient savoir où t'étais, évidemment. J'ai dit que tu bossais mais je leur ai pas dit où.

ROU Tu parles que tu leur as pas dit.

BARNEY Je l'ai pas dit – j'ai pensé que tu voulais pas que je le dise. Mais, bon Dieu, tu crois donc jamais ce que je te dis ?

ROU Pas souvent. Ça fait longtemps que je t'entends débiter tes bobards, faut pas l'oublier. Qu'est-ce qu'ils ont dit d'autre ?

BARNEY (blessé) Aaah, j'ai pas envie de te le raconter maintenant. Juste des trucs qui se sont passés dans le Nord. Ah, oui – ils voulaient savoir si on irait une fois avec eux faire la bringue.

ROU Et le petit Dowd ?

BARNEY (avec prudence) Ben oui, il est avec eux mais il y a pas mal de –

ROU Il y a pas de mais !

BARNEY (Il perd son calme) Mais bon sang ! Tu vas garder ça combien de temps ? Lui t'en veut pas, il aimerait te voir, il me l'a dit.

ROU Je veux pas le voir.

BARNEY Hé ben, moi, ça me met dans de beaux draps, ça !

ROU Comment fichtre ça peut te gêner ? Tu veux y aller, tu y vas.

BARNEY (véhément) Tu sais bien que j'irai pas si toi, tu viens pas –
(ROU tourne la tête pour regarder BARNEY en face et le petit bonhomme perd contenance puis parle franchement d'une voix calme.)
Bon, d'accord, je suis pas parti avec toi quand on était dans le nord. Mais c'est la seule fois que j'ai fait une connerie. Je t'ai jamais laissé tomber les autres fois, hein ?

ROU (se détournant de lui) J'ai pas eu besoin de toi, les autres fois. Cette fois-là, par contre, oui.

BARNEY Très bien, j'ai eu tort. Mais donne-moi une chance de me rattraper, quoi ! Vingt ans qu'on bourlingue ensemble, je devrais avoir droit à au moins ça.

ROU (Après un silence, il se radoucit) Qu'est-ce que c'est que tu veux faire ?

BARNEY (avec empressement) T'aider à reprendre le dessus avec les gars.

ROU Comment ?

BARNEY (Il va s'asseoir à côté de lui sur le sofa et devient le concepteur enthousiaste) Bon, toi, t'es coincé dans cette boîte à faire ta peinture, moi, mon fric fout le camp, premièrement j'ai pensé qu'on pourrait aller avec eux du côté du Murray pour faire les vendanges (15).

ROU (Il voit clair dans les intrigues de BARNEY et parle d'une voix trop calme) Fausser compagnie à Olivia et à Perle ? C'est ça que tu veux ?

BARNEY On pourrait leur expliquer. Bon sang ! Tu peux pas dire qu'on s'est beaucoup marrés cette fois-ci, avec toi qui travailles et Nancy qui est partie.

ROU (en se levant et d'un ton sévère) J'avais oublié. C'est bien là tes manières de saligaud, hein ? A partir du moment où on se marre pas –

BARNEY (en colère) Te lance pas là-dessus. Elles s'amusent pas plus que nous.

ROU Qui est-ce qui te le dit ?

BARNEY Oh ! peut-être que Perle trouve que tout va bien mais elle, elle sait pas comment c'était avant.

ROU Et Olivia ?

BARNEY Ben ! Tu pourrais lui en parler pour qu'elle décide, tu crois pas ? Au moins lui demander.

ROU Mon petit salaud, tu penses qu'à toi ! Ecoute-moi bien – on vient ici pour la morte-saison, cinq mois de l'année, de Décembre à Avril. Ce qui fait qu'il reste encore sept mois à passer – qu'est-ce que tu crois qu'elle fait, Olivia, pendant ce temps-là ? Qu'elle s'envoie d'autres types ? Qu'elle sort faire la bringue toutes les semaines ? Non, pas du tout, elle attend simplement qu'on revienne – parce qu'elle trouve que nos cinq mois valent bien tout le reste de l'année ! C'est parce que je le sais que je suis revenu cette fois-ci, sans un rond et – et alors que j'aurais fait n'importe quoi pour rester là-bas. Mais je pouvais pas la laisser tomber – et si jamais je t'entends maintenant lui parler des vendanges ou du Murray, le coup de pied que je vais te donner va te propulser si loin qu'il faudra une fusée pour t'envoyer ta bouffe.
(BARNEY s'éloigne légèrement, cherchant avec peine à retrouver son calme.)

BARNEY (ulcéré) Et qu'est-ce qui se passe quand je vais plus avoir d'argent ?

ROU Trouve-toi un boulot quelque part.

BARNEY (C'est l'insulte suprême) Dans une fabrique de peinture, par exemple ? Que je sois pendu si on m'y prend.

ROU Bah ! C'est comme tu veux.
(On entend s'entrechoquer des plateaux de vaisselle dans la coulisse et PERLE dit : "Houp là ! J'ai failli tout lâcher". ROU conclut rapidement) :
Maintenant, rappelle toi ce que je t'ai dit.
(OLIVIA entre, portant un plateau où se trouvent des bouteilles de bière et des verres ; PERLE la suit avec des assiettes de sandwiches et d'entremets.)

OLIVIA (gaiement) On a juste le temps de les ouvrir avant qu'ils déclenchent les sirènes. (Elle dépose le plateau) Allez, Barney, pour une fois, tu peux t'en occuper.
(Il change de place, encore mécontent, pour ouvrir les bouteilles et emplir les verres ; PERLE met les plats sur la table.)

PERLE J'espère que vous aimez tous la moutarde, j'en ai mis ...

ROU Si on appelait Emma ?

OLIVIA Oh ! Te tracasse pas, elle va venir si elle en veut. (Elle vient vers ROU et s'assied à côté de lui) Je regrette, mon chéri.

ROU Quoi donc ?

OLIVIA Tu le sais bien – toutes mes pleurnicheries.

PERLE (Elle présente quelques entremets) Du saucisson, des sardines, et du fromage, et des cornichons – personne pourra dire qu'il y a pas le choix.

OLIVIA (sur le ton de la confidence, à ROU) Je me demande ce qui m'a pris.

ROU T'inquiète donc pas !

BARNEY (d'un ton bourru, en leur apportant des verres) Tenez, voilà de quoi vous occuper les mains avant que vous commenciez à vous peloter.

PERLE (avec un petit rire tandis qu'elle se verse à boire)
Et voilà la dernière bière que je sers cette année.

OLIVIA On aurait dû prendre une bouteille de champagne ou autre chose.

BARNEY (prenant la bouteille des mains de PERLE) Ça, pour moi, c'est parfait.
(Tandis qu'il se verse un verre, il y a un éclair et un sifflement en coulisse.)

ROU (Il va à la fenêtre et montre quelque chose dans la nuit) Tenez ! Il y a quelqu'un qui fait partir des pétards – voilà une fusée – éteignez les lumières.

(Ce qui est fait et ils sont alors éclairés par intermittence tandis que des coulisses proviennent les explosions d'un feu d'artifice.)

OLIVIA Ah ! Regardez-moi ça ! (D'un air soudain très décidé, en se tournant vers ROU) Tu sais, maintenant, je suis contente qu'on soit pas sortis – que les Morris se débrouillent, nous sommes bien mieux entre nous. Ici, seuls, tous les quatre et on va boire un peu pour se souhaiter des jours heureux.

BARNEY (mi par gaieté, mi par défi) C'est ça. Des jours heureux et (il élève son verre en direction de la fenêtre) des nuits enchanteresses !

(PERLE qui, en douce, est déjà en train d'avaler une gorgée de sa bière, s'esclaffe et s'étrangle.)

PERLE (Elle suffoque) Oooh ! – oh ! l'idiot, Barney, dis pas des choses comme ça.

OLIVIA Quoi donc ?

PERLE Tu ... tu l'as pas entendu ?

BARNEY J'ai seulement dit ...

PERLE (Elle termine à sa place) Des nuits enchanteresses ! Non, mais – il y a qu'à nous regarder.

(Elle essaie de reprendre son souffle en buvant une autre gorgée, sans voir la façon dont ses paroles affectent les trois autres. BARNEY interdit et déconcerté, se tourne lentement pour regarder ROU et OLIVIA puis OLIVIA perd son attitude résolue et elle s'effondre sur le tabouret du piano, ROU s'accroupit à côté d'elle ; sans parler, il essaie de la réconforter. BARNEY détourne les yeux de leur trop évidente misère et, tout honteux, contemple sa bière. Dans les coulisses, atténués par la distance, résonnent majestueusement les douze coups qui annoncent le Nouvel An mélangés à d'autres bruits de la fête, y compris, plus proches, ceux de toute une maisonnée qui réveillonne et chante "Ce n'est qu'un au revoir" ainsi que de lointaines acclamations.)

SCENE DEUX

Le vendredi suivant, en soirée. Il est environ six heures et demie et le soleil inonde la galerie d'une lumière qui s'affaiblit et qui, lentement, au cours de cette scène, prend la couleur profonde du sang – un rouge à la Russell Drysdale (16) – tandis que le soleil disparaît peu à peu. La porte-fenêtre est fermée et la lumière est encore assez forte pour donner dans la pièce. ROU, vêtu d'une chemise et d'un pantalon tachés de peinture, est affalé de tout son long sur le sofa et dort. Il y a un journal du soir par terre, à côté de lui. L'effet à rechercher est celui d'un homme vaincu par la fatigue après une rude journée de travail. On entend un taxi qui s'arrête devant la maison puis des voix d'hommes ivres en train de se disputer.

BARNEY (hors scène) Bon, si on se met pas martel en tête, moi, je règle toute cette histoire en deux minutes, pas plus.

DOWD (hors scène, presque en même temps) C'est à personne de se demander s'il doit payer le taxi, c'est moi qui paie. Tiens, mon vieux, v'là dix balles.

BARNEY Rends lui ses dix balles ou je vais me foutre en rogne, je te dis que ça.
(OLIVIA monte rapidement les marches de la galerie et s'arrête, se retournant pour leur crier).

OLIVIA Oh ! Arrêtez de discuter. Peu importe qui le paie, payez-le tout simplement !
(Elle ouvre la porte d'entrée et on voit EMMA qui se précipite dans le vestibule.)

EMMA (d'une voix sifflante, à OLIVIA) Vous avez vraiment besoin de faire tout ce boucan ? Dis-leur de se taire. Rou est en train de dormir.

OLIVIA Il dort ? (Elle regarde dans la pièce pour voir ROU) Il s'est même pas douché, rien ?

EMMA Non. Il s'est juste assis une minute pour lire le journal, puis le sommeil l'a pris.

OLIVIA (contrariée) T'aurais pas dû le laisser s'endormir (Elle entre dans la pièce et appelle) Rou ...

EMMA Aaah ! Laisse-le tranquille.
(Mais OLIVIA est déjà en train de le secouer pour qu'il se réveille. La dispute reprend dans les coulisses, ce qui incite EMMA à aller voir ce qui se passe. Elle crie en sortant :) Vous allez arrêter, oui ? Rou est en train de dormir.

BARNEY (hors scène) Emma, viens régler ça.

EMMA Silence !
(Dehors, le bruit cesse.)

OLIVIA Rou – réveille-toi.
(Il reprend conscience avec un sursaut.)
Allez, secoue-toi.

ROU (Il s'assied et cligne les yeux)
Qu'est-ce qu'il y a ?

OLIVIA Nous sommes tous rentrés. Tu dormais.

ROU Oh ! (Il baille) Le sommeil m'aura emporté.

OLIVIA Ouais. Ecoute. Barney est soûl et il a amené quelqu'un ici, te voir, il dit que c'est un de tes amis.

ROU Qui ?

OLIVIA Je sais pas. Ils nous attendaient devant le pub avec un taxi. J'ai pas pu tirer grand'chose de l'un ou l'autre mais je crois qu'il est du Nord.

ROU (Il devient attentif) Comment il est ?

OLIVIA Un type costaud, brun. Regarde, ils sont en train de se disputer devant pour savoir qui va payer le chauffeur.
(ROU va rapidement jusqu'à la fenêtre et regarde dehors. Il se retourne et revient tandis qu'une immense colère s'empare peu à peu de lui.)

ROU Je vais lui casser sa sale gueule.

OLIVIA (tendue) Qui – qui c'est ?

ROU Le petit Dowd.
(On entend en coulisse un homme qui pousse un bref éclat de rire).

BARNEY (hors scène, d'une voix braillarde) On peut te faire confiance pour trouver un moyen de t'en tirer !

OLIVIA J'avais comme un pressentiment. (Vivement) Bon, écoute, t'es pas forcé de le voir, je vais l'empêcher d'entrer.

ROU Non, tu peux pas faire ça – c'est trop tard.

OLIVIA Comment ça, trop tard ? On va dire au taxi d'attendre –

ROU Tu veux qu'il croit que j'ai peur ?
(On entend le taxi qui s'en va, accompagné par les acclamations de BARNEY.)
De toute façon, je suppose qu'un jour ou l'autre, il aurait fallu que je le rencontre.

OLIVIA (inquiète) Alors, tu me promets que tu vas pas chercher la bagarre ?

ROU Ça, ça dépend de lui.
(Un bruit confus de voix qui se rapprochent arrive soudain du côté de la rue.)
Regarde-moi un peu.

OLIVIA Hé ben, t'as pas le temps de te changer.
(EMMA fait son apparition dans la galerie du devant ; elle essaie d'échapper à BARNEY qui tient son tablier. Les cordons du dos ont été dénoués et le tablier ne tient que par celui de la bavette. DOWD et PERLE tiennent chacun BARNEY et essaient de le maîtriser.)

EMMA Imbécile d'ivrogne ! Tu pourrais pas rentrer plus tôt pour une fois ?

BARNEY (Il pousse une acclamation) Allons, Emma, tu sais bien que c'est pas ce que tu penses. Fais-moi la bise.

EMMA Certainement pas.
(BARNEY essaie de l'attraper. EMMA bat en retraite dans la maison).

PERLE (d'une voix suraiguë) Barney !

DOWD (Il s'accroche à lui en riant) Laisse-là, Barney, elle est trop jeune, tu te ferais pincer pour délabrement de mineure.

EMMA (elle revient à l'attaque depuis l'escalier) Vous, je vous connais pas. Restez poli.

BARNEY V'nez bar izi, Emma. J'veux bas vous faire d'mal.

OLIVIA (Elle essaie de retenir leur attention en lançant d'une voix coupante :)
Barney, ça suffit.

PERLE (Indignée mais soulagée, l'agrippe à nouveau par le bras)
Il est terrible, pas moyen d'en venir à bout.

BARNEY Lâche-moi.
(Il lui échappe en libérant son bras brutalement, ce qui a pour conséquence de les entraîner, lui et DOWD, dans le vestibule et ils se retrouvent face à face avec ROU qui est à l'intérieur de la pièce. Ils se figent et il y a un moment d'attente intense où leurs yeux se fixent sur ROU qui, à son tour, pose sur eux un regard dénué d'expression. Puis, DOWD, jeune costaud de vingt-cinq ans, l'air amical, un peu gamin, qui, de toute évidence, est porté par ces forces que sont la fierté du corps et un moral non entamé, parle d'une voix tranquille.)

DOWD Salut, Rou.

ROU Salut.

DOWD On dirait que t'as repeint toute la ville.

ROU Ouais.

BARNEY (Il s'avance) Rou, une chose qu'il faut que tu – (Mais DOWD, d'un geste négligent du bras, lui barre le chemin, le forçant à revenir près de PERLE. Il s'avance maintenant sans hâte dans la pièce en direction de la table jusqu'à quatre ou cinq pas de ROU et tend la main).

DOWD Je voulais te serrer la main. (Il attend) On se serre la main, Rou ?
(ROU s'arrête, puis se rapproche lentement en le regardant droit en face. Il pourrait tout aussi bien avoir l'intention de tuer que de répondre à cette demande. Lorsqu'ils se font face, le regard de ROU tombe sur la main tendue. De mauvaise grâce, et il est clair qu'il le fait à contrecœur, ROU tend la main à son tour et ils échangent une poignée de main.)

BARNEY (ravi, à DOWD) Tu vois, je te l'avais dit, c'était pas plus difficile que ça.
(Il se retourne pour embrasser PERLE avec une sentimentalité outrée et elle s'enfuit par l'escalier, dégoûtée. BARNEY entre dans la pièce en vacillant et EMMA en profite pour se réfugier dans la cuisine.)

DOWD (avec bonne humeur) Ferme-la une seconde.

BARNEY Rien que vous faire rencontrer ...

DOWD (avec rudesse) La ferme !

(BARNEY se tait, vexé. DOWD se tourne vers ROU).
J'ai une ou deux choses à te dire. D'abord, je regrette d'avoir ri ce jour-là –

ROU (en marmonant) Faut l'oublier.

DOWD Non, on peut pas. J'aurais pas dû. Mais c'était que t'avais l'air rudement drôle, à genoux comme ça.

ROU (l'air hébété) J'avais glissé.

DOWD Ouais. Hé ben, j'aurais pas dû rire.
(Mal à l'aise, il marque une légère pause puis il continue d'une voix saccadée.)
Ça c'est une chose. L'autre, c'est un peu une commission, c'est de la part des gars. Ils veulent te voir. Qu'est-ce que t'en penses ? Ce soir, on va tous au Stade et on a deux ou trois places en trop –

BARNEY (Il vient tous près de DOWD) Tout près du ring.
(ROU secoue la tête d'un air désemparé comme s'il essayait d'échapper à un piège en train de se refermer sur lui.)

ROU Je sais pas.

DOWD Pourquoi tu viendrais pas ?

OLIVIA (Elle se hâte d'intervenir et va vers ROU) Parce qu'il a prévu autre chose, évidemment. Qu'est-ce que vous croyez ?

BARNEY Depuis quand ?

OLIVIA T'occupe pas.

DOWD (conciliant, après un regard perspicace à OLIVIA) Bon, très bien et demain après-midi ? On t'emmène aux courses –

ROU Hé ben –

BARNEY (l'encourageant) Allez, tu sais bien que t'aimes aller aux courses.

DOWD Passer une journée avec les gars, ça te fera le plus grand bien.

OLIVIA Il me semble que je pourrais avoir –

ROU (Il l'interrompt) Non, Olivia !
(Elle se tait et il donne son accord d'un signe de tête décisif.)
D'accord pour les courses. Demain après-midi.

DOWD (avec enthousiasme) Parfait ! Maintenant, où est-ce qu'on se rencontre ? On commence par aller boire un coup, hein ?

ROU Comme tu veux. Arrange ça avec Barney, moi, je – il faut que je me change (il montre ses vêtements) et que je prenne une douche.

DOWD Bien sûr. (Tandis que ROU se dirige vers l'escalier) On a dû te surprendre juste au moment où tu rentrais du travail.

ROU (Il s'immobilise et le ton qu'il adopte révèle une profonde blessure). Ouais.
(Il sort. OLIVIA prend ses gants et son sac).

OLIVIA (avec froideur) Est-ce que vous restez dîner avec nous, Monsieur ...?

DOWD Dowd, je m'appelle Johnnie Dowd. (Du pouce, il désigne BARNEY) J'ai dit à ce poivrot qu'il avait pas fait les présentations. Non, je dois rencontrer les gars au pub de Londres.

OLIVIA Tant mieux. Autrement, il aurait fallu que le poivrot ressorte pour aller chercher un supplément de frites et de poisson.
(Elle effectue sa sortie par le premier étage et BARNEY frappe des mains au-dessus de sa tête comme un boxeur qui vient de triompher.)

BARNEY (ravi) Tu vois. Simple comme bonjour. J'avais bien dit que ça marcherait.

DOWD Il était moins une.

BARNEY Il t'a tout de même serré la main.

DOWD Ouais. Comme si j'avais des piquants.

BARNEY Aucune importance, il l'a fait. Je connais Rou, après une poignée de mains, il est toujours correct.

DOWD (Il se rembrunit très légèrement)
Il y a intérêt. Ça me gêne pas de lui dire que je regrette mais je vais pas m'aplatir davantage.

BARNEY Je suis sûr que demain, il fera pas d'histoires.

DOWD (Il n'est pas convaincu) Ouais. (Avec un rire bref et tandis qu'il s'assied) Peut-être que si on prenait une bonne biture ensemble, ça raccomoderait tout le monde.

BARNEY C'est ce qu'il faudrait, quelque chose comme ça, prendre une biture ensemble.

DOWD J'aimerais arranger ça. Il a beau avoir une vraie tête de cochon, je l'aime bien, le vieux Rou.

BARNEY J'en doute pas. Après tout, il a refusé Tony Moreno pour que tu viennes avec nous, pas vrai ? Il t'a fait une faveur, tu sais. Et tu sais quoi encore – Toi et Rou, vous vous ressemblez beaucoup, au fond, je m'en aperçois tous les jours de plus en plus. (Comme s'il y pensait soudain) : Tiens, écoute-moi. J'ai une idée ! Avec tous ces types qui seront là demain, toi et Rou, vous arriverez à peine à vous dire un mot. Si, au lieu d'y aller en bande, on y allait seulement tous les trois – toi, lui et moi. Qu'est-ce que t'en dis ?

DOWD (Il secoue la tête) Non, il sera muet comme une carpe avec nous deux.

BARNEY (surexcité) Alors, les nanas, Perle et Olivia, on les emmène aussi. Ça va rompre la glace.

DOWD Et moi, qu'est-ce que j'y gagne ?

BARNEY Oh ! Pas de problème, on va t'en trouver une aussi.

DOWD Pas une vieille comme elles, tu m'auras pas. Oublie pas que j'ai encore toutes mes dents.

BARNEY (Il fait claquer ses doigts) Je sais ce qu'il te faut. (Il atteint l'escalier en titubant et il hurle :) Ma petite Perle, Perle !
(DOWD se lève et va jusqu'à la cheminée tout en inspectant la pièce.)

PERLE (hors scène) Qu'est-ce que tu veux ?

BARNEY Descends, j'ai quelque chose à te demander. (Il revient dans la pièce) Je viens de trouver ce qu'il te faut. Une nénette de dix-huit ans. C'est assez jeune pour toi ?

DOWD Elle est comment ?

BARNEY J'ai seulement vu sa photo mais elle a l'air chouette.

DOWD Tu crois qu'elle viendra.

BARNEY Pourquoi qu'elle viendrait pas ?

DOWD Je sais pas. (Avec une certaine gêne) Ces petites pépées du Sud, elles sont un peu bêcheuses, non ?

BARNEY Il suffit de savoir s'y prendre.
(PERLE apparaît dans la baie).
Salut, Perle. Viens par ici, je veux te parler. Ce jeune homme ici, il s'appelle Johnnie Dowd, c'est un de nos copains du nord.

PERLE (Elle passe à côté de lui et va s'asseoir) Je sais, Olivia m'en a parlé.

BARNEY Oh ! Très bien, est-ce qu'elle t'a dit la suite ? Que Rou et moi, on allait aux courses demain avec les gars ?

PERLE Oui.

BARNEY Hé bien, maintenant, Johnny vient d'avoir une idée bien meilleure.
(DOWD proteste).
Au lieu de sortir avec tous ces types et de prendre une cuite, il trouve que ce serait plus sympa si nous trois, on t'emmenait, toi et Olivia.

PERLE (surprise) Mais moi et Olivia, on travaille le samedi après-midi.

BARNEY On peut arranger ça, Olivia leur passera un coup de fil dans la matinée, elle l'a déjà fait bien des fois. Mais est-ce que ça te plairait ?

PERLE (Elle hésite) Ça fait longtemps que j'y suis pas allée. J'aimais bien les courses ...

BARNEY (catégorique) Alors, c'est décidé, demain, tu y viens. Toi et moi, Rou et Olivia, et (il se retourne, avec un air entendu) Johnnie.

PERLE Tout seul ?

BARNEY (Avec le sourire, il profite de l'occasion) Voilà justement de quoi je voulais te parler ! Bon, peut-être que je devrais pas le dire devant lui mais pour un jeune type, celui-ci, il est rudement difficile question bonnes femmes. Un peu timide, tu vois ?

DOWD Dis donc, arrête un peu ...

BARNEY T'occupe pas. (Reportant son attention sur PERLE, il prend le ton de la confidence pour l'amadouer) Donc, on peut pas lui fourrer n'importe qui et je me demandais – si t'accepterais d'amener ta gamine – c'est comment, son nom ?

PERLE (inquiète) Véra ? L'emmener aux courses ?

BARNEY Ouais. Lui offrir une sortie.

PERLE Oh ! Je peux pas, elle a que dix-huit ans.

BARNEY T'es jamais allée aux courses quand t'avais dix-huit ans ?

PERLE Ça, c'est autre chose. Moi, j'avais aucun atout, dès le départ. Je m'occupe de Véra – elle est pas élevée comme moi je l'ai été.

BARNEY Elle est vivante, non ? Elle marche, elle respire ?

PERLE (avec raideur) Je la laisserais pas aller là où elle risque de faire de mauvaises rencontres.

BARNEY (à DOWD, l'air étonné) Non, mais tu entends ça ? De mauvaises rencontres ! (A PERLE) Je lui demande de sortir avec toi (De l'index, il la touche à plusieurs reprises) – sa propre mère !

PERLE Pas seulement moi, il y en a d'autres qui y vont aussi.

BARNEY Mais tu seras là tout le temps. Qu'est-ce qu'il se passe ? Tu te fies donc pas à toi-même pour la surveiller ?

DOWD (Tout en allant vers lui, mal à l'aise) Barney, peut-être qu'il vaudrait mieux rien changer, uniquement les gars.

BARNEY (à PERLE) Et voilà, tu as entendu ? La première fois qu'on peut vraiment faire un extra et tu vas tout gâcher.

PERLE (au bord des larmes) Pourquoi faudrait-il que je laisse Véra sortir avec lui ? Je sais pas qui il est ...

BARNEY Je te l'ai dit, c'est un copain. Et elle sort pas avec lui, elle sort avec nous tous ...

DOWD (ennuyé, en se rapprochant) Barney, on ira, rien que les gars.

BARNEY Non et non et non, il en est fichtre pas question. (Son visage s'éclaire) Hé ! Une seconde ! Je sais qui emmener. (Il se précipite vers la porte-fenêtre) Vous, vous attendez ici.

(Il ouvre la fenêtre et pénètre dans la galerie du fond.)

DOWD (en le suivant jusqu'à la fenêtre, un peu surpris) Barney ... (Il se rend compte qu'il ne sert à rien d'essayer de l'arrêter et se tourne vers PERLE) Où est-ce qu'il est parti, maintenant ?

PERLE (en se dirigeant vers la baie) Est-ce que je le sais ? Il peut bien aller au diable, ça m'est égal.

DOWD (avec une bienveillance un peu bourrue) Vous savez, Madame, si vous voulez pas que votre fille sorte avec moi, ça fait rien. Moi, je vole pas les petits enfants.

PERLE (qui se prépare à la crise de larmes) Il se prend pour qui, à vouloir me jouer ce tour-là ?

DOWD Il a rien fait d'autre que de demander –

PERLE Je sais ce qu'il a fait, venez pas me le dire ! Des propositions malhonnêtes, voilà ce qu'il a fait.

DOWD Des propositions, j'ai rien entendu de ce genre-là.

PERLE C'est vous qui le dites. (Elle se dirige vers l'escalier) Vous êtes tous les mêmes, tous autant que vous êtes.

(Elle sort. DOWD pousse une exclamation d'impatience et va à la fenêtre).

DOWD (Il appelle, d'un ton pressant) Barney ...

(Immédiatement, mais ce n'est pas en réponse à l'appel de DOWD, BARNEY apparaît, en train de parler à BUBBA tandis qu'il lui fait traverser la galerie.)

BARNEY Moi, ivre, mon œil, j'ai une petite surprise pour toi. Allez, viens.

DOWD Dis donc, cette bonne femme que t'as laissée ici, cette Perle, elle est pas contente.

BARNEY Ah ! T'occupe pas d'elle. (Il entraîne BUBBA dans la pièce) Voilà celle que je veux que tu rencontres, Bubba Ryan.

DOWD Ravi de vous connaître.

BARNEY (Il se tient derrière elle) Evidemment. C'est quelqu'un de très bien ... c'est vrai, ça, hein la gosse ? Regarde ce gars-là, tu sais d'où il vient ?

(Elle secoue la tête.)

De là-bas dans le Nord où pousse le sucre. Et tu veux que je te dise autre chose ? Pour couper la canne, c'est un des meilleurs et ...

(L'intérêt éclaire le visage de BUBBA).

DOWD Ça va comme ça, Barney, n'en rajoute pas. (Il tend la main) Mademoiselle, je m'appelle Dowd, – Johnnie Dowd.

BARNEY Tu vois – il te le dit comme si c'était sans importance.

BUBBA (en lui serrant la main avec timidité) Ravie de vous connaître.

BARNEY Simple et direct comme on en fait plus. (Il lui chuchote à l'oreille :) C'est avec un gars comme ça que toutes les filles rêvent d'aller aux courses.

BUBBA Aux courses ?

BARNEY (Il la soulève) Ouais. Demain après-midi. Rou et Olivia, Perle et moi, et toi et Johnnie ! Qu'est-ce que t'en dis ?

BUBBA (interloquée) Heu ! je sais pas.

BARNEY Allons, Bubba, tu vas pas traîner les pieds, hein ? Qu'est-ce que tu peux faire d'autre, un samedi après-midi ?

BUBBA Hé bien –

BARNEY Tu vois. Voilà une occasion de t'en payer une tranche. Alors, tu viens ?
(Il l'observe d'un air inquiet. Elle regarde timidement en direction de DOWD et puis acquiesce d'un signe de tête.)

BUBBA D'accord. Si vous voulez vraiment que je vienne.

BARNEY (d'un air triomphant) Tout marche comme sur des roulettes, voilà une affaire réglée.

DOWD (d'un air obstiné) Non, pas pour moi.

BARNEY (Il se retourne) Pourquoi ? Qu'est-ce qu'il y a encore ?

DOWD Pour moi, les choses sont pas aussi faciles. (BARNEY ouvre la bouche pour protester, DOWD l'interrompt avec fermeté.)
Tu attends dehors une seconde.
(Un court instant, BARNEY le fixe d'un air interrogateur puis, la tête dans les épaules, il va, d'un pas incertain, s'asseoir dans la galerie du devant. A l'intérieur, DOWD qui a maintenant perdu de son assurance, s'adresse à BUBBA.)
Voilà ce que je veux dire, ce Barney, je le connais, avec sa façon de forcer les gens et tout – tout ce qu'il vous fait accepter. Je veux vous laisser une porte de sortie. Si ça vous plaît pas de venir aux courses avec nous, vous me le dites tout de suite.
(Il s'arrête mais BUBBA attend d'autres explications et il est obligé de poursuivre, ce qu'il fait en bredouillant.)
Vous avez pas à vous inquiéter de ce qu'il va dire, je m'en occupe.

BUBBA Mais j'aimerais aller aux courses.

DOWD Moi, j'ai l'impression que vous hésitez un peu.

BUBBA C'était la surprise, c'est tout. Rou et Barney, ils avaient jamais amené ici quelqu'un du Nord.

DOWD (avec un regard circulaire) Je sais. Ils se sont pas laissés envahir dans cette bicoque, pas vrai ? Vous habitez ici ?

BUBBA Non, à côté.

DOWD Ah ! Comme ça, il peut encore mieux se camoufler.

BUBBA Quoi ?

DOWD En vous demandant de sortir avec moi.

BUBBA Non, c'est pas ça. Pas vraiment. Ça fait longtemps que je viens ici.

DOWD Ah, bon ? (Il embrasse la pièce d'un coup d'œil) C'est drôle. Je me suis souvent imaginé cette maison. (En réponse au regard intrigué qu'elle lui lance) Oh, bien sûr, je suis jamais venu ici, c'est simplement d'après ce que les gars en disaient. Je crois qu'on peut dire qu'elle est pas inconnue, là-bas dans le Nord.

BUBBA D'après ce que Barney en a dit ?

DOWD Ouais. Et d'après ce que les gars ont pu entendre dire. Ou ce qu'ils ont inventé, il me semblerait. (Il regarde les souvenirs d'un air méprisant).

BUBBA (intimidée) C'est pas – c'est pas une grande maison.

DOWD C'est pas une question de dimensions. C'est tout le reste – par exemple, ils s'en payent quand ils sont ici, à ce qu'il paraît. Pour moi, c'est pas évident.

BUBBA (sur la défensive) Vous en savez rien.

DOWD Non ? Alors, racontez.

BUBBA (Elle se détourne, en proie à l'émotion) Comment, comment je pourrais ? Tout ce qui s'est passé dans une maison crée un sentiment – on peut en parler à personne. C'est entre les gens.

DOWD Oh. (Il montre les poupées sur la cheminée) Et les poupées, elles servent à quoi ?

BUBBA Rou en offre une à Olivia chaque année quand il arrive. Comme un porte-bonheur.

DOWD (Il a un reniflement de joie vulgaire) Des poupées ? Il a rien trouvé de mieux ?
(BUBBA a un recul.)
Ça vous plaît pas que je dise ça, hein ?

BUBBA Non.

DOWD Qu'est-ce que vous êtes, de la famille ou quoi ?
(Elle secoue la tête.)
Alors, qu'est-ce qu'il y a ? On dirait que je vous ai fait de la peine.

BUBBA (Elle s'en prend à lui) Vous n'auriez pas dû dire ça au sujet des poupées. Elles signifient quelque chose pour Olivia et pour Rou, c'est – c'est difficile à expliquer. Vous pouvez pas comprendre.

DOWD (Il comprend soudain sa réaction et lui pose à brûle-pourpoint l'une de ces grandes questions sur lesquelles il s'est toujours interrogé) S'il vous plaît, dites-moi pourquoi, à chaque fois que je tombe sur quelque chose qui concerne Rou, on fait comme si j'allais donner la preuve que je suis trop jeune pour être à sa hauteur.

BUBBA (Réservée, elle est soudain frappée par ce que leurs attitudes ont de semblable, le manque d'assurance de la jeunesse) Je sais pas. C'est peut-être comme pour les cannes.

DOWD Les quoi ?

BUBBA Les cannes en sucre d'orge. C'est comme un cadeau – pour rire, tous les ans, quand ils reviennent.

DOWD Ça me dépasse. (Il abandonne l'énigme) De toute façon, qu'est-ce que ça fait ? C'est demain qui compte. C'est-à-dire, si ça vous plaît toujours de venir avec moi après ce que j'ai sorti. Vous voulez bien ?

BUBBA Oui. Je – Je veux bien.

DOWD Il a dit que vous vous appelez comment, déjà ?

BUBBA Bubba Ryan.

DOWD Bubba ? C'est comme ça qu'ils vous appellent ? (Tandis qu'elle hoche la tête) Il me semble que vous aussi, ils vous gardent au berceau.
(Le regard qu'ils échangent indique qu'ils se comprennent parfaitement.)
Vous vous appelez comment, en réalité ?

BUBBA (d'une voix douce) Caty.

DOWD Caty ? Hé bien, c'est comme ça que je vais vous appeler. D'accord ?
(Il lui sourit et elle y est sensible. Puis, avec un empressement de commande, dirait-on, afin d'éviter de se lier trop vite :) Hé, regardez l'heure ! Il faut que je file. (Il va jusqu'à la baie et appelle) Barney ! (D'un ton chaleureux, à BUBBA) On va le laisser tout organiser, d'accord ?

BUBBA Vous pouvez l'empêcher ?
(BARNEY rentre dans la maison, venant de la galerie du devant.)

DOWD Dis donc, je m'en vais. J'ai dit aux copains que je serais au "Londres" à sept heures. Il est sept heures passées maintenant.

BARNEY Parfait. Tu ferais mieux de lui dire au revoir d'abord.
(DOWD se dirige vers la porte d'entrée tandis que BARNEY hurle en direction du premier étage).
Rou. Johnnie s'en va. (Il se retourne) Tout est arrangé ?

DOWD Ouais. On compte sur toi pour régler les détails.

BARNEY (avec sérieux) Je m'en charge. Je te rencontrerai chez Young et Jackson demain matin à dix heures et demie, d'ici là, j'aurai tout organisé. Ça va ?

DOWD Parfait. (De loin, il sourit à BUBBA) Et tu préviendras Caty ?

BARNEY Cat – ? (Il suit le regard de DOWD et comprend) Oh oui, oui. Bien sûr.
(ROU descend, une serviette sur l'épaule, le visage à demi rasé).
Ah ! (Il s'anime, d'une manière quasi-automatique) Rou, Johnnie est obligé de s'en aller maintenant.

ROU Je t'avais entendu.

DOWD Bon, salut, Rou, je te verrai demain.

ROU Ouais.

DOWD Si tu as une commission à faire aux copains ?

ROU Oh ... bon, euh ... dis-leur simplement bonjour de ma part.

DOWD Et dis-leur de pas faire de bêtises, c'est ça ?
(Tout le monde rit par politesse. BARNEY donne à DOWD une tape dans le dos.)

BARNEY Allez, je t'accompagne jusqu'à la grille. (Tandis qu'ils s'éloignent) Tu sais comment rentrer ? Le mieux, c'est que tu ailles jusqu'au coin ; et si t'as pas trouvé de taxi avant le passage du tramway, tu le prends et il t'amène en ville en cinq minutes.
(Ils sortent. Le regard stupéfait de ROU se pose sur BUBBA alors qu'elle regarde par la fenêtre DOWD qui s'en va.)

ROU Qu'est-ce que tu fais ici, Bub ?

BUBBA Barney m'a fait venir.

ROU Pour le rencontrer ?

BUBBA Oui.

OLIVIA (alors qu'elle entre sans bruit par la baie) Il est parti ?

ROU Ouais. Il s'est bien amusé ; il a même fait venir Bubba pour qu'elle le rencontre.

OLIVIA Bonjour, ma chérie. (Prudente) En fait, il a pas l'air si mauvais, ce gosse.

DOWD Dowd ? Je lui reproche rien. Tout ça, c'est de la faute à Barney, c'est lui qui a tout manigancé.

OLIVIA Bah, de toute façon, ça n'a pas beaucoup d'importance, tu trouves pas ?

ROU (il lui fait face avec une colère rentrée) Olivia, ce qu'il a fait, tu le sais pas. Il m'a forcé – il a amené le Dowd dans cette maison et m'a forcé à – à m'aplatir devant lui.
(Il s'arrête, incapable d'exprimer son sentiment de frustration.)

OLIVIA Soit. C'est toi qui connaît l'affaire. Seulement, ne complique pas les choses. J'ai déjà Emma qui geint dans la cuisine et Perle qui chiale comme un veau au premier. Ça me suffit amplement –

ROU Perle ? qu'est-ce qu'elle a ?

OLIVIA (tout en mettant la nappe aidée par BUBBA) Oh, impossible d'y voir clair. Barney lui aurait demandé d'envoyer sa fille aux courses demain.

BUBBA (Elle intervient brusquement) C'est pas elle qu'il a invitée, c'est moi.

OLIVIA A aller aux courses ?
(BUBBA hoche la tête et OLIVIA se met à rire.)
Aah – tu parles ! C'est rien que des mecs – Barney emmènerait pas une fille aux courses avec un tas de mecs. Il te fait marcher.

BUBBA Absolument pas. Et c'est pas rien que des mecs. C'est seulement nous. Nous – et Johnnie.
(OLIVIA lance un regard à ROU).

ROU Nous et Johnnie ? Il t'a dit ça ?

BUBBA Oui.

ROU Ils avaient arrangé ça avant que tu entres ?

BUBBA Hé bien, Barney m'a demandé d'abord, et Johnny ensuite.

ROU (frémissant de colère) C'est cul et chemise ! (A OLIVIA) Alors, tu comprends maintenant ? Ils ont tout mis au point entre eux – ils sont copains comme cochons en fait. Bon, hé bien ça, c'est le bouquet. (Brusquement, il lance sa serviette à OLIVIA et se dirige vers la porte d'entrée en hurlant :) Barney ! Viens par ici !

OLIVIA (Elle le suit et temporise) Peut-être qu'ils se sont mal compris.

ROU Non, c'est pas le cas. Maintenant, je vois dans son jeu. Vous deux, c'est pas votre affaire, vous sortez d'ici, tenez, allez par derrière, par là ...
(BARNEY quitte les coulisses et traverse la galerie où il s'arrête un instant quand il entend qu'on parle avec colère.)

BUBBA (apeurée) Rou ...

OLIVIA Je veux pas de bagarre, tu entends ? Disputez-vous si vous voulez, mais pas de bagarre.

ROU Toi, tu t'en mêles pas.

OLIVIA Rou ...

ROU (Il rugit) Sors d'ici !
(Elle sort en hâte avec BUBBA. BARNEY apparaît dans l'encadrement de la porte. ROU l'agrippe par les revers de son veston et d'une poigne de fer, l'entraîne dans la pièce tout en poussant une exclamation de rage.)

BARNEY Hé, Rou, doucement, je suis un peu rond.

ROU (Il le secoue, exprimant sa fureur d'une voix sourde) T'avise pas de me faire ton cinéma d'ivrogne. Je sais bien qu'il a fallu que t'en boives, de la bière, pour faire ce que t'as fait, mais je sais combien t'en as avalé. Et je le sais !!!
(D'une poussée puissante, il envoie BARNEY de l'autre côté de la pièce, vers la cheminée. BARNEY chancelle et puis, retrouvant son équilibre, fait face à ROU. Son ivresse le quitte d'un seul coup.)

BARNEY (blême) Parfait. Donc, j'ai amené le petit Dowd –

ROU (en avançant) Oui. T'as amené le petit Dowd. Et va pas t'imaginer que je sais pas pourquoi.

BARNEY Dans ton intérêt.

ROU Menteur ! Salopard de frimeur, sale cochon de menteur !

BARNEY (piqué) Bon, laisse-moi placer un mot –

ROU On devrait bien te couper la langue.
(BARNEY se détourne de lui, indigné) Et la façon dont tu t'y es pris ... Il fallait bien que tu lui montres jusqu'où j'étais tombé, qu'il me voit couvert de cette peinture dégueulasse.

BARNEY Mais qu'est-ce que t'es devenu, d'un seul coup, un prince ou quoi ? Il t'a vu dans les champs, pratiquement tout nu, noir comme du goudron ...

ROU (avec violence) Oui, et lui, il était pareil. Tous les deux, on a turbiné en plein soleil ! Qu'est-ce que t'essaies de me dire, que c'est la même chose qu'un boulot dans une fabrique de peinture ? C'est ça ? De toute façon, c'est pas là l'essentiel.

BARNEY (en se détournant de lui) Bof, c'est pas la peine de discuter avec toi ...

ROU Hé ben, tu vas discuter. Pas pour sortir des mensonges et des excuses et – et tes sales mensonges, cette fois-ci, ce sera clair et net et sans bavure, au moin.

BARNEY (passant à l'attaque) Bon, d'accord, allons-y ! T'y vois plus clair tellement que t'es jaloux du petit Dowd et je crois que tu devrais te faire examiner avant qu'il soit trop tard.

ROU (soudain très calme) Continue.

BARNEY (sachant qu'il est allé trop loin mais incapable de battre en retraite) C'est tout. Et je suis pas le seul à le dire !

ROU Qui d'autre ?

BARNEY Les gars. Ça leur a pas tellement plu que tu les laisses tomber là-bas, tu sais. Ça leur a pas plus du tout. Et je te le répète, si tu te reprends pas en main en vitesse, tu t'apercevras à la saison qui vient que notre équipe se sera trouvé un nouveau chef avec l'intention de le garder.

ROU Dowd ?

BARNEY Ouais, Dowd !

ROU (d'un calme trompeur) Et c'est pour ça que tu l'as amené ici, hein ? Pour que je puisse faire la paix avec lui, et que je reprenne ma place à la tête des gars ?

BARNEY Naturellement.

ROU (refermant le piège) Tu pensais peut-être que je réussirais mon coup demain aux courses, à cette petite réunion que toi et Dowd, vous avez concoctée – avec Bubba pour l'attirer !

BARNEY (promptement) Oh, ça. J'ai arrangé un remplacement.

ROU (Il explose) C'est sûr que t'arrangeais un remplacement et comment ! Ton fric est en train de filer, tu sais que tu peux plus me taper, et voilà le nouveau champion, plein aux as, prêt à l'emploi. Et ça suffisait pas de courir derrière lui là-bas dans le Nord après que j'ai quitté l'équipe, maintenant tu veux également l'installer ici pour la morte-saison.

BARNEY (sur un ton menaçant) Tu penses que j'aurais mijoté ce genre de truc ?

ROU Tu ferais ça et pire encore. Parce que t'es une sale petite sangsue visqueuse qui reste accrochée même quand elle a le ventre plein.

(BARNEY fonce sur lui avec un rugissement. Y mettant tout son cœur, Rou le saisit à bras-le-corps et le projette dans la galerie du fond. Il s'ensuit une mêlée visible en partie seulement où, dans la confusion, les pots de fleurs se brisent, les coups pleuvent, les fougères oscillent. OLIVIA se précipite, suivie par EMMA, BUBBA et PERLE.)

OLIVIA Rou, arrête ; arrête Rou.

EMMA Ne t'approche pas d'eux, Olivia.

OLIVIA (près de la porte-fenêtre) Tu veux le tuer ?

EMMA Un couple de vrais vauriens, oui.

OLIVIA (Elle disparaît dans la galerie) Laisse-le partir. Rou !

EMMA Si vous voulez vous battre, pourquoi que vous allez pas dans la rue ?

OLIVIA Rou !

(Les réparties ci-dessus se superposent en partie afin de donner l'impression d'un affrontement mouvementé où domine, à la fin, le nom de ROU lancé dans un hurlement. On voit à nouveau ROU qui revient ; il respire bruyamment mais ne porte aucune trace de coups. PERLE et BUBBA, blêmes et terrifiées, l'observent tandis qu'il entre dans la pièce.)

EMMA Une chance que je sois pas allée directement chercher les flics.

(OLIVIA apparaît, accompagnée de BARNEY. C'est lui qui, de toute évidence, a le plus souffert de l'affrontement. OLIVIA l'aide à s'asseoir dans un fauteuil puis, d'une voix tremblante, s'adresse à ROU.)

OLIVIA Si vous continuez, vous irez tous les deux passer la nuit sous les ponts. Des hommes de votre âge, vous pourriez être plus raisonnables. A votre avis, qu'est-ce que vous avez en tête, de toute façon ?

ROU (en se maîtrisant) Ça te regarde pas, Olivia.

OLIVIA (Sa colère monte) Ah, vraiment ? Je suis censée rester assise par derrière pendant que vous vous démolissez, je suppose ? (A ROU) Et pourquoi ? Tout ça parce que dans le Nord, la saison s'est mal passée.

ROU C'est pas ça du tout.

BARNEY Mais si ! (Il se remet sur pied en chancelant) Pourquoi que t'as pas le courage de l'admettre ?

OLIVIA (acerbe) Qui ça intéresse qu'il l'admette ? C'est sans importance.

BARNEY (exaspéré) Oh ! si, c'est important. Sinon, est-ce qu'il aurait laissé tomber sa propre équipe ?

(A ROU) Allons. Tu voulais que tout soit clair au sujet de Dowd, mets donc de l'ordre dans tes affaires, toi aussi.

OLIVIA (en colère et intriguée) Qu'est-ce que tu veux lui faire dire – que Dowd faisait mieux son boulot que lui ?

BARNEY (Il enfonce le clou) Exactement.

OLIVIA Bon, très bien. Rou souffrait du dos. A la saison qui vient, quand il va retourner là-bas, son dos ira mieux et il l'emportera sur Dowd.

(BARNEY pousse un "ha, ha, ha" machinal et moqueur. OLIVIA le rembarre).

Qu'est-ce qu'il y a de si drôle ?

BARNEY (sarcastique) Demande lui. Il te le dira.

ROU Non, je crois que c'est à toi de le faire.

(Il fonce sur BARNEY, écartant OLIVIA de son passage. Sauvagement, il tord le bras de BARNEY et le lui replie dans le dos, l'obligeant à tomber à genoux face aux femmes.) C'est ton mensonge à toi – c'est à toi de leur dire !

BARNEY (le visage crispé par la douleur) Aah ! arrête.

ROU (y allant plus fort) Dis-leur.

BARNEY (haletant) Il – il a jamais eu mal au dos.

(ROU, parlant les dents serrées, s'adresse aux femmes par-dessus la tête de BARNEY qu'il tient toujours.)

ROU Vous avez entendu ? Pas d'effort,, rien. Dowd a fait du meilleur boulot que moi parce qu'il vaut mieux que moi. Voilà ce qu'il voulait que vous sachiez !

(D'une poussée vigoureuse, il éloigne BARNEY de lui et le plus petit des deux hommes roule sur le sol en tenant son bras et en poussant une exclamation où perce un sentiment indéfinissable de perte et de repentir).

BARNEY Espèce d'imbécile – tu crois que je leur aurais dit ?

ROU Hé bien, il est grand temps qu'elles sachent à qui elles avaient affaire, de toute façon, une paire de pauvres bons à rien !
(BARNEY tourne brusquement la tête et ROU, les yeux brillants, voit soudain avec quelle arme il peut se venger).
Ouais – toi, l'amant extraordinaire qui s'est jamais fait rabrouer. Parle leur donc de tes derniers succès.

BARNEY (presque en suppliant) Non, Rou.

ROU (il se penche pour l'agripper par les revers de son veston)
On va bien s'amuser ! Alors, les deux serveuses au café grec ?

BARNEY (il tente de se dégager afin d'échapper à ce qui s'annonce) J'ai jamais eu affaire à elles.

ROU (en le tenant fermement) Si fait, elles me l'ont dit. Et elles ont ri à en crever. Tu as dû vraiment montrer de quoi tu étais capable !

BARNEY Elles ont menti.

ROU (Il le tire à lui et le secoue) Ouais ? Et je suppose que Madame Kelly mentait quand elle t'a fait jeter à la porte du pub, le Royal ? Et la cuisinière de chez Adam, elle mentait, et la petite immigrée, et la légitime de Linton le Maigrichon. Toutes, elles mentaient, et tu es toujours le meilleur – des clous, oui !

BARNEY (Il se libère d'un geste brusque et sa colère explose) Rou, ça suffit.

ROU (le dominant de toute sa taille) Et Nancy – après dix-sept ans, t'as même pas été capable de garder Nancy !

BARNEY Salaud, fumier –
(La colère l'emporte ; il s'empare de ce qui lui tombe sous la main. C'est le vase qui contient, entre autres, la dix-septième poupée. Il envoie le tout à la tête de ROU mais celui-ci, plus grand, le lui arrache des mains et le lance au milieu de la pièce ; le vase se brise et les poupées s'éparpillent. OLIVIA pousse un cri étranglé et BUBBA se précipite vers elle. Soudain, c'est le silence. OLIVIA tombe à genoux et ramasse la dix-septième poupée qu'elle serre contre elle. BUBBA court jusqu'à la porte-fenêtre et sort par la galerie du fond. Les autres demeurent immobiles.)

FIN DE L'ACTE DEUX

ACTE TROIS

Le matin suivant. La pièce a été débarrassée de tous les souvenirs des tropiques et des poupées et l'ordre qui y règne maintenant donne l'impression bizarre qu'on ne l'utilise plus. Dans le vestibule, de l'autre côté de la baie, une grande valise indique clairement qu'un départ est imminent. PERLE, habillée pour sortir, en noir, se tient près de la fenêtre, attendant ostensiblement un taxi mais, en réalité, les yeux perdus dans le vague, elle rêve, l'air triste. OLIVIA, en robe de chambre, entre, venant du vestibule, tenant à la main une tasse de thé ; un biscuit est en équilibre sur la soucoupe. PERLE se retourne.

OLIVIA J'ai pensé qu'une tasse de thé te ferait plaisir.

PERLE Non, merci. Le taxi devrait arriver d'un moment à l'autre.

OLIVIA (d'une voix atone) Huit heures et demie. Allez, avale, ça va pas te tuer.
(OLIVIA dissimule derrière un calme amer et réaliste une immense tristesse intérieure.)
Quand est-ce que tu viendras chercher le reste de tes affaires ?

PERLE Une fourgonnette passera lundi.

OLIVIA Je le dirai à Emma, elle sera à la maison.
(Elle désigne la pièce d'un signe de tête) Tu remarques une différence ?

PERLE Tu as nettoyé. Je savais que tu le faisais. Je t'ai entendu après m'être couchée.

OLIVIA J'en avais pas l'intention, tu sais. J'ai commencé par essayer de remettre en état ce qu'ils avaient cassé. Après, ç'a été comme si je pouvais plus m'arrêter. (Avec un rire sans joie) Emma dit toujours que lorsqu'on essaie de déplacer les gros meubles tout seul, c'est signe qu'il y a quelque chose qui cloche. Je me demande ce que ça veut dire, quand on fait le ménage de fond en comble à deux heures du matin ?
(PERLE ne fait aucun commentaire).
Tout simplement qu'on veut pas aller se coucher, je suppose.

PERLE (Elle l'interroge d'une façon détournée) A ton avis, quand est-ce que Barney va rentrer ?

OLIVIA Je peux pas dire. De la façon dont il est sorti d'ici, en claquant la porte, hier soir, il aurait très bien pu filer tout droit à Cairns. Mais tel que je le connais, il sera de retour avant la fin de la journée.

PERLE Tel que tu le connais. Je sais pas pourquoi, Olivia, mais je trouve que tu le connais pas.

OLIVIA Après dix-sept ans ?

PERLE Tu parles tout le temps d'années – depuis combien de temps tu fais ceci – depuis combien de temps tu vas là – et qu'est-ce que ça prouve ? Rien. Il y a pas une seule chose que j'ai trouvée ici qui ressemblait de près ou de loin à ce que tu m'en avais dit.

OLIVIA (d'un air las) Oh ! Perle.

PERLE Les "Oh ! Perle" n'y changeront rien. Cette nuit, comme je dormais pas, j'essayais de comprendre ton problème. Cette maison et la morte-saison mises à part, tu vois rien d'autre.

OLIVIA Je vois ce que je veux voir.

PERLE Très bien. Mais le moins que tu puisses faire, c'est de voir ce que tu as tel que c'est en réalité. Regarde comment c'est ici, maintenant que tu as ôté tous les bibelots. Qu'est-ce qu'on y trouve de sensationnel ? Rien ! C'est juste une petite pièce banale qui est devenue bien laide avec le temps. Et si tu sortais de tes rêves juste le temps qu'il faut pour juger en adulte de la morte-saison, tu verrais que tout le reste est exactement pareil.

OLIVIA (d'une voix dure) Ecoute, je vais te le dire qu'une seule fois. Tout ce que je t'ai raconté au sujet de Rou et de Barney et de leur vie ici, c'est la pure vérité – je peux le jurer – pour chaque année qu'ils sont venus jusqu'à maintenant. Et si c'est pas vrai pour cette année, peut-être que tu es la dernière à avoir le droit de te lamenter.

PERLE (Elle ouvre de grands yeux) Mais tu es en train de dire que c'est de ma faute ? Parce que j'étais ici à la place de Nancy.

OLIVIA Oui.
(BARNEY entre et traverse la galerie du devant).

PERLE Alors, tout ce que je dis, c'est du vent. Si tu peux pas voir plus loin que ça, tout ce que je dis, c'est du vent.
(BARNEY frappe à la porte d'entrée.)

OLIVIA (avec raideur) Ce doit être ton taxi. (Elle regarde par la fenêtre) Non, c'est Barney.
(Elle veut aller dans le vestibule mais PERLE la retient.)

PERLE Tu vas pas le laisser entrer ?

OLIVIA Pourquoi pas ?

PERLE Il va simplement essayer de me faire changer d'avis.

OLIVIA (non sans plaisir) On va voir qui le connaît le mieux, si c'est toi ou moi ?
(PERLE est assise très droite, inflexible. OLIVIA ouvre la porte d'entrée et BARNEY entre.)
Hé bien, d'où que tu viennes, on peut dire qu'ils t'ont mis à la porte de bonne heure.

BARNEY Ouais.
(Il entre dans le vestibule et s'arrête devant la valise. OLIVIA parle, tout en fermant la porte.)

OLIVIA Tu arrives juste à temps pour dire au revoir à Perle.

BARNEY (neutre) Je pensais bien qu'elle allait partir.
(Tandis qu'il jette sa veste sur le buffet, il aperçoit PERLE.)
Oh. Salut, Perlette.

PERLE (d'une voix altérée) Salut.

OLIVIA (Caustique) Je veux pas vous gêner et, d'ailleurs, j'ai pas déjeuné. Dans la cuisine, si vous avez besoin de moi.
(Elle sort. Il y a un silence, qui traduit la tension de PERLE et l'indifférence de BARNEY. Il a les yeux fixés sur la valise et, finalement, il la touche du pied.)

BARNEY Tu as l'intention d'emmener ça quelque part ?

PERLE (d'un air guindé) Il y a un taxi qui vient.

BARNEY Oh. J'allais dire, tu ferais mieux de me laisser te donner un coup de main. De cette taille-là, c'est pas l'affaire d'une femme.
(Il s'éloigne d'elle. PERLE l'observe et puis laisse échapper :)

PERLE Où tu étais ?

BARNEY Quoi ?
(Il perd son air distrait pour la regarder et rit, en secouant la tête.)
Oh, non, on joue franc jeu, cette question-là, c'est pour la légitime. Et rappelle-toi que tu t'en vas !
(Elle se détourne, gênée, et il remarque la façon dont elle s'est habillée.)
Franchement, je suis prêt à parier que ce que tu as sur le dos, c'est bien ce qu'il y a de plus comme il faut dans toute ta garde-robe. Ça m'est égal que tu me plaques, ma poulette, mais t'es vraiment obligée de donner l'impression que tu quittes un cadavre ?

PERLE (tout en mettant ses gants) Je le savais que tu pourrais pas supporter l'idée que je redevienne quelqu'un de convenable.

BARNEY Perlette, je vais te révéler un secret. T'as jamais été rien d'autre.

PERLE (Sa colère éclate) J'ai peut-être pas été une deuxième Nancy mais il faut dire que j'en ai jamais eu l'intention.

BARNEY (intrigué) Tiens, pourquoi tu t'en prends à cette pauvre Nance ?
(Les lèvres serrées, elle garde le silence.)
Si on en veut par là, tu t'en vas pour exactement la même raison qu'elle.

PERLE Nancy est partie pour se marier.

BARNEY Uniquement parce qu'elle pouvait pas avoir ce qu'elle voulait ici.

PERLE (à la fois triste et exaspérée) Tu te prends encore pour le gros lot, hein ? Hé bien, oui, j'ai peut-être eu dans l'idée en venant ici de faire en sorte que je me trouverais un peu – un peu de tranquillité et de sécurité. Oui, en t'épousant. J'étais assez bête pour croire que ça pouvait marcher. Mais pas après hier soir. Et c'est pas seulement d'apprendre que tu es un champion à la retraite. C'est ce que tu voulais me faire faire au sujet de Véra.

BARNEY Elle a été invitée aux courses. En après-midi.

PERLE Ouais, et je sais quel genre de galopade s'y passe ! Je m'y suis laissée prendre moi-même à peu près à son âge et j'ai fini par échouer ici avec toi. Hé bien, ça n'arrivera pas à ma fille. Elle sera quelqu'un de bien et elle aura pas besoin d'une robe noire pour le prouver.

BARNEY Très bien, Perle, très bien. Vas-y, deviens la mère la plus sévère d'entre toutes les serveuses de bar. C'est pas moi qui vais t'en empêcher.

(Un court silence, puis elle parle avec une note de curiosité réprimée dans la voix.)

PERLE Il y a juste une chose que j'aimerais savoir.

BARNEY Quoi ?

(On entend une voiture qui s'arrête et un coup d'avertisseur retentit.)

Voilà ton taxi. (Il hurle par la fenêtre :) Hé, vieux, une seconde et on arrive. (Il se retourne vers PERLE) Qu'est-ce que c'est que tu voulais savoir ?

PERLE Le premier matin ici, tu – tu as dit qu'une femme devait avoir trois choses. Tu m'as jamais dit ce que c'était, la troisième.

BARNEY Tu trouves pas que maintenant c'est un peu tard ? Et puis, de toute façon, tu l'as pas.

(PERLE, d'un tremblement des lèvres, accuse la rebuffade.) Oh, faut pas que ça te tracasse. Je l'ai jamais rencontrée que chez une seule femme.

PERLE (calmement) Nancy.

BARNEY Ouais. (Avec une grimace) Et même elle, elle en avait pas suffisamment pour qu'on puisse rester ensemble. Je te sors ta valise.

(Il prend sa valise tandis qu'OLIVIA entre.)

OLIVIA C'est le taxi ?

BARNEY Ouais.

(Il sort avec la valise et pendant que s'échangent les réparties suivantes, traverse la galerie pour quitter la scène. PERLE se dirige vers le vestibule.)

OLIVIA (réservée) Bon – alors, je te vois lundi, c'est ça ?

PERLE Ouais. Et tu diras à Clintie ...

OLIVIA Que tu as la migraine et que tu n'iras pas aujourd'hui. Je sais.

(PERLE hésite et puis, un peu empruntée, parle d'une voix douce.)

PERLE Je suis désolée, Olivia. J'avais pas le genre qu'il fallait, c'est tout.

(Elle sort. OLIVIA va à la porte d'entrée pour la regarder partir. ROU entre en scène par l'escalier.)

ROU (d'un ton bourru) C'est Perle qui s'en va ?

OLIVIA Oui. Barney est en train de lui dire au revoir.

ROU Oh, il est revenu, alors ?

OLIVIA C'est ce que j'ai dit, non ?

(On entend le taxi qui démarre et qui s'en va. OLIVIA ferme la porte.)

ROU (Il examine la pièce) Tu as enlevé les poupées et tous les autres trucs.

OLIVIA Cette nuit. (Le regard réprobateur qu'elle surprend l'irrite) Oh, c'est pas simplement parce que tu me les as donnés. Je les ai descendus pour les épousseter et les oiseaux et les papillons, ils sont tout simplement tombés en miettes. On pouvait même pas y toucher. Et puis le reste – hé bien, il y avait des poupées qui étaient abîmées, et les coquillages avaient l'air si bêtes, tout seuls, vraiment, je pouvais pas les remettre.

ROU Je t'en apporterai d'autres.

OLIVIA Non, pas question. Tu peux perdre ton temps à bien autre chose qu'à courir après ce genre de trucs.

ROU Tu as toujours dit que ça te plaisait.

OLIVIA Il y a beaucoup de choses qui me plaisaient et que j'ai pas souvent eu l'occasion de voir récemment. Plaisanter, rire, par exemple. Si je peux m'en passer, ça n'est pas quelques bibelots à la noix, qui vont me manquer.

ROU Olivia, cette bagarre, elle couvait depuis longtemps. Et tu as vu ce que Barney m'a fait.

OLIVIA (Elle l'affronte) Quoi ? Il s'est soûlé et il a ramené un type qui te plaisait pas. C'est tout ce que j'ai vu.

ROU (Il s'efforce une fois de plus et en vain de trouver le mot juste) Personne – personne d'autre dans l'équipe aurait – ah – à quoi bon ?
(Un silence. Il s'exprime avec froideur.)
Tout ce que je sais, c'est que serrer la main de Dowd, hier soir, c'est ce que j'ai trouvé de plus difficile à faire de toute ma vie. Et quand je suis sorti de cette pièce, je sentais plus mes doigts ...(Il les fait jouer) Comme s'ils avaient été écrasés, quoi ... (Il contemple ses mains) C'était ça, exactement – comme s'ils avaient été écrasés.

OLIVIA D'accord, donc ces histoires-là comptent énormément pour vous, là-haut, dans le Nord. Mais, bon sang, tu pouvais pas les laisser là-bas ? Tout ça n'a rien à voir avec le temps que tu passes ici, il me semble ? Il fallait vraiment que tu démolisses ça aussi ?

ROU (Il se tourne vers elle, sentant qu'elle est au bord des larmes) Je l'ai pas fait exprès. Je te le jure, Oli, c'est de ces choses qui arrivent.

OLIVIA Pour arriver, c'est arrivé.
(D'un bond, elle atteint le vestibule juste à temps pour y rencontrer EMMA qui fait son entrée.)
Et toi, qu'est-ce que tu veux ? T'entends pas assez bien de la cuisine ?

EMMA (d'un ton indigné) J'écoutais pas. Je suis venue chercher la tasse et la soucoupe.

OLIVIA Ouais. Tu parles.
(Elle sort par l'escalier.)

EMMA (Elle joue les offensées) Oh ! (Elle entre dans la pièce et prend la tasse qui est sur la table) Elle a une vilaine tournure d'esprit, cette Olivia. C'est déjà un peu fort qu'on doive passer derrière elle pour ramasser ce qui traîne mais qu'elle vous insulte en prime ... (Elle regarde Rou qui fixe le plancher d'un air morose) Dites donc, vous, vous allez pas la laisser vous décourager, hein ?

ROU Donc, vous écoutiez.

EMMA Evidemment que j'écoutais. Je vous l'ai dit, c'est la seule façon que j'ai de savoir ce qui se passe. Et une matinée comme celle-ci, je voudrais pas m'en priver pour tout l'or du Pérou. (Elle se détend avec plaisir) Ça pour moi, c'est intéressant. Enfin, vous êtes tous en train de vous chamailler au lieu de vous peloter comme les autres fois. La seule chose que je regrette, c'est que Nancy soit pas là. Elle savait de quel côté soufflait le vent, celle-là.

ROU (lentement) Nancy s'est mariée.

EMMA Nancy, elle s'est tirée quand tout allait bien, voilà ce que Nancy a fait.

ROU Vous croyez que vous connaissez toute l'histoire, hein ?

EMMA Je suis ici depuis assez longtemps, non ? Je suis sûre que je peux vous raconter des trucs que vous vous rappelez même pas. Comme le premier dimanche où elles vous ont rencontrées à l'Aquarium quand Nancy, en plaisantant, vous a comparés aux poissons. Vous vous rappelez ?

ROU On avait perdu pied, c'était pas dans ce goût-là ?

EMMA Non. Il y avait des milliers de poissons tous en train de nager dans leurs bacs mais vous étiez les deux seuls à être hors de l'eau. Vraiment marrante. J'aimais bien Nance.

ROU Je crois qu'on l'aimait tous.

EMMA Futée, pourtant. Elle pouvait avoir Olivia à tous les coups.

ROU J'ai jamais remarqué qu'elle était futée.

EMMA Oh, elle l'était. Elle l'était.

ROU (Il se décide soudain) Allez, Emma, vous êtes censée tout savoir. A votre avis, c'était la faute à qui, à moi ou à Barney ?

EMMA Quelle faute ?

ROU Oh, je veux pas dire uniquement la dispute d'hier au soir – qui est-ce qu'il faut accuser d'avoir tout gâché ?

EMMA Mais vous plaisantez, non ?

ROU Non, je le jure, je veux savoir.

EMMA Ça alors, j'en suis soufflée ! (Elle le regarde stupéfaite) Vous pensiez que ça durerait combien de temps, ces mortes-saisons – toujours ? elles sont pas éternelles, vous savez ; c'est juste – des saisons.

ROU Je sais, mais c'est de la faute à qui si tout a foiré ?

EMMA C'est de la faute à personne, grand idiot !

ROU Dites pas de bêtises, c'est forcément de la faute à quelqu'un.

EMMA (exaspérée) Pourquoi forcément ? Il est tout bonnement arrivé que vous étiez au bout, vous pouviez pas aller plus loin. Vous, Barney, Olivia, vous êtes trop vieux maintenant pour continuer.

ROU Vieux ?

EMMA Exactement – vieux ! Regardez-vous dans la glace.

ROU Personne me dit que je suis vieux. Je suis redevenu aussi costaud que j'étais avant.

EMMA Ah bon ? Alors, bon sang, ce type que Barney a amené ici hier soir, c'était quoi ? Un mirage peut-être ?

ROU (Il s'entête) Je suis pas vieux ! Etre vieux, c'est – ce que vous êtes, vous et – et – (Il cherche un nom et le seul qu'il trouve en fin de compte lui donne un choc.) Tony Moreno.
(L'instant d'après, il se retourne pour examiner son visage d'un air interrogateur dans le miroir qui est au-dessus de la cheminée. C'est le geste du doute. A partir de maintenant, ROU est à la merci d'une conception de lui-même entièrement différente.)

EMMA J'ai pas voulu dire que vous étiez bon pour la retraite. Mais vous avez plus dix-sept ans non plus. Tenez, asseyez-vous une minute.
(Il refuse en secouant la tête d'un air obstiné. Elle exprime sa curiosité.)
Ce qui me frappe, c'est que vous comprenez pas ce qui vous est arrivé, vous voyez ?

ROU Tout ce que je sais, c'est que quelque chose est allé de travers, et à mon idée, c'est Barney.

EMMA Bon, peut-être que c'est dû à Barney plus qu'à vous, mais il s'enfonce depuis plus longtemps que vous, faut pas l'oublier.

ROU (avec force) Je me suis pas enfoncé. Je vous interdis de dire ça. Ce qui m'est arrivé, c'est que j'ai eu une saison et une seule qui a été dégueulasse.

EMMA Jusqu'à présent. C'est la première.

ROU Vous croyez qu'il pourrait y en avoir une autre qui soit aussi mauvaise.

EMMA Beaucoup d'autres. Pas vous ?

ROU (Il hausse le ton) Vous trouvez que je peux même plus gagner ma vie ?

EMMA Si, vous pouvez encore gagner votre vie. Mais c'est pas de ça qu'on parle, pas vrai ? (Il y a un silence tandis qu'il se détourne et s'éloigne d'elle. Quand il s'immobilise, elle parle). A votre avis, pourquoi est-ce que Barney a menti au sujet de votre dos ?

ROU Il ment aussi facilement qu'il crâne.

EMMA Non, pas toujours. Ecoutez-moi bien – avant que Barney commence à se faire rembarrer par les femmes, il crânait seulement. Maintenant, il ment. Tirez-en vos conclusions. Quand est-ce qu'il a commencé à mentir à votre sujet ? Hein ?
(Il reste muet et elle se lève, avec une certaine arrogance.)
Ouais, je suis peut-être la pauvre idiote dans cette maison mais je suis encore capable de tirer cette affaire-là au clair. Vous et Barney, vous faites la paire. Seulement, pendant qu'il passait son temps à courir les femmes, vous, vous faisiez le chef ! Bon, tout ça, c'est bien joli et on s'amuse bien tant que ça dure mais justement, s'il y a une chose qui est impossible, c'est que ça dure. Il y a un temps pour semer, un temps pour récolter – et en ce moment, vous récoltez.
(Elle se déplace pour prendre la tasse et la soucoupe avec l'intention évidente de quitter la pièce mais il l'arrête d'un geste las ; il prend conscience de sa défaite pour la première fois.)

ROU Restez deux secondes, Emma. (Il pousse un profond soupir) Je sais pas ... peut-être que vous avez raison.

EMMA Hé oui. Et si vous aviez seulement ouvert un peu l'œil, vous deux, vous vous seriez aperçus de ce qui vous attendait.

ROU Je pense que oui. Personne a pris le temps d'y regarder de près, c'est tout.

EMMA Nancy l'a fait. Et maintenant, vous autres, il est temps de le faire aussi.

ROU Et Olivia ?

EMMA Olivia ? Olivia est une idiote. Je vais vous montrer quelque chose.
(Elle pose la tasse et la soucoupe sur le buffet, fouille dans le placard du bas et en extirpe la dix-septième poupée. Elle parle avec amertume.)
Vous voyez ça ? En pleine nuit, Olivia était assise ici, par terre, evec ça dans les bras et elle braillait. Une femme adulte qui braillait pour une simple poupée de foire (17). Ça vous montre comment elle est, Olivia !
(Elle jette la poupée sur la table, prend la tasse et la soucoupe et se dirige vers la cuisine. Dans le vestibule, elle hésite cependant, place la tasse et la soucoupe sur la table du vestibule et monte pour aller voir OLIVIA. ROU reste là, stupéfié par sa détresse, puis il va ramasser la poupée dont il lisse les jupes à volants.)

BARNEY (hors scène, d'un ton de commandement) Bubba !

BUBBA (hors scène) Laisse-moi tranquille.
(BUBBA apparaît à la porte-fenêtre donnant sur la galerie du fond ; BARNEY la suit. Il lui prend le bras comme pour lui faire des remontrances mais elle se dégage et lui échappe. ROU dépose la poupée sur le piano.)

BUBBA Laisse-moi y aller !

BARNEY Sois pas idiote. Quelle différence ça peut faire d'en parler à Olivia ?

BUBBA Elle me dira si c'est vrai ou non.

BARNEY Et pourquoi ça le serait pas ?
(Ils sont maintenant tous les deux dans la pièce.)

ROU Qu'est-ce qui se passe ?

BUBBA Barney est venu me dire que les — que les courses, il en est plus question.

BARNEY J'ai pas dit ça. J'ai dit que moi, j'y allais, que les gars y allaient mais pas toi ni — ni personne d'autre.

ROU C'est exact, Bub.

BARNEY J'ai arrangé ça au Stade hier soir. J'ai dit au petit Dowd que tu pouvais pas venir.

BUBBA Tu as fait ça ? Hé bien, moi, maintenant, je vais aller lui dire que je peux venir. Il loge où ?

BARNEY Bubba, il y a toute une bande de types qui logent avec lui.

BUBBA Ça m'est égal. Tu me dis où il est ou alors j'attendrai devant chez Young et Jackson quand tu y viendras pour le rencontrer à dix heures et demie.

BARNEY Je le rencontre pas chez Young et Jackson.

BUBBA Dame si. Je t'ai entendu lui donner rendez-vous hier soir.
(BARNEY ne peut rien contre la force de sa véhémence et ROU intervient.)

ROU Attention, une seconde, Bubba.

BUBBA C'est pas la peine d'essayer de me faire changer d'avis, Rou.

ROU En ce qui me concerne, tu peux aller le voir autant que tu veux. Mais avant, je crois que tu devrais savoir pourquoi on t'a demandé d'aller aux courses.

BARNEY C'était moi. J'étais soûl !

BUBBA C'est pas toi qui me l'as demandé. C'est lui !

BARNEY Je suis pas allé te chercher chez toi ?

BUBBA Si, mais c'est lui qui m'a demandé. Il t'a fait sortir de la pièce et m'a dit de — de pas faire attention à ce que tu racontais. Puis il m'a demandé.

ROU Bubba, Dowd avait bu lui aussi. Tous les deux. Ce matin, il est probable qu'il aura complètement oublié qu'il t'a rencontrée.

BARNEY Est-ce que tu veux prendre le risque d'aller là-bas et qu'il se moque de toi devant tous les autres types ?

ROU C'est ce que tu veux, Bubba ?
(Elle se tait. La question de ROU l'oblige à répondre.)

BUBBA Oui.

BARNEY (Stupéfait) Mais pourquoi diable est-ce que c'est si important d'aller aux courses ?

BUBBA Il me l'a demandé.

BARNEY Je le sais mais même s'il te l'a demandé ...

BUBBA Il me l'a demandé ! Et il m'a pas appelée B-bubba ou la gosse, il a voulu connaître mon vrai nom et quand je lui ai dit, c'est comme ça qu'il m'a appelée, Caty. (Elle se tourne vers ROU) Peut-être qu'il avait bu et ce matin, peut-être qu'il a oublié comme tu dis, mais c'est la seule chance que j'aurais jamais d'avoir un peu de

quoi – je sais pas, peu importe – de ce que j'ai pu voir pendant toutes ces années. Tu crois que je la laisserai passer.

BARNEY Bubba, tu le connais pas, ce Johnnie Dowd. Il est pas comme moi et Rou.

BUBBA Si !

BARNEY Tu le connais pas.

BUBBA Il vous ressemble davantage que – que les autres.

BARNEY Les autres ? Qui ?

BUBBA (avec impétuosité) Les autres ! N'importe lequel des types que j'ai jamais rencontrés par ici.

BARNEY (qu'une sorte de rage pousse à lui faire perdre ses illusions) Qui, selon toi, a causé cette bagarre, hier soir ?

ROU (précipitamment) Non, pas si vite. La bagarre n'avait rien à voir avec ça.
(Un silence).
Bubba, viens par ici.
(Il est assis sur le tabouret du piano. Elle va vers lui et il lui tend la main pour qu'elle la prenne.)
Tu es sûre de bien savoir ce que tu veux ?

BUBBA Oui.
(Impulsivement, elle s'accroupit devant lui).

ROU (Il cherche à comprendre) On a tout gâché pour toi, pas vrai ? Un bon bout de temps.

BUBBA Pas gâché. C'est – C'est simplement qu'il y a rien d'autre qui soit bien, c'est tout.

ROU Même après ce que tu as vu, hier soir.

BUBBA Ça m'arrivera pas, à moi.

ROU Comment peux-tu en être sûre, Bub ?

BUBBA Parce que je m'y opposerai ! Des poupées, des choses qu'on casse, des – des disputes pour savoir qui était le meilleur – qu'est-ce que tout ça peut bien faire ? C'était pas ça, la morte-saison.

ROU C'est ce que c'est devenu.

BUBBA (en se levant et tout en dégageant ses mains qu'il tenait) Hé bien, pour moi, ce sera pas le cas. J'aurai ce que vous avez eu – ce qu'il y avait de réel – mais je l'aurai différemment. D'une certaine façon, je peux l'avoir sans risque et en sachant que ça durera.

ROU (d'une voix douce) Ma petite Bubba – tu nous as tous dépassés, hein ?

BUBBA (maintenant moins sûre d'elle) Il faut au moins que j'essaie.
(ROU se lève et regarde dans la direction de BARNEY).

ROU Dis-lui où il est descendu.

BARNEY (après un silence et d'un ton peu aimable) Le Palais du Café. (Tandis qu'elle serre ROU dans ses bras) Et il s'en va lundi.

ROU Ça, c'est sans importance. (A BUBBA, tandis qu'elle se prépare à partir) Maintenant, ne va pas là-bas devant tous ces types. Tu lui passes un coup de fil et tu lui donnes rendez-vous quelque part. Tu m'entends ?

BUBBA D'accord.

ROU Et ne t'abaisse pas. Dis-lui que tu l'appelles parce que tu comprends rien à ce que Barney raconte.

BUBBA Oui.
(Elle va jusqu'à BARNEY qui se renfrogne après la dernière remarque de ROU et elle demande un peu timidement :)
Tu m'en veux de t'avoir gâché ta journée ?

BARNEY (avec un haussement d'épaule désinvolte) Bof, une journée, qu'est-ce que c'est ? Je peux toujours rencontrer le reste de la bande. Va devant. (Il l'embrasse sur la joue) Bonne chance, Bub.
(Elle va à la porte-fenêtre et se retourne pour les regarder, les yeux brillants.)

BUBBA Quoi qu'il arrive, je me souviendrai toujours de vous et de cette maison, et –

ROU Ouais, on le sait.
(Elle tourne le dos et traverse en courant la galerie du fond pour sortir. BARNEY s'avance pour la suivre du regard.)

BARNEY S'il la traite pas correctement, je l'étripe.

ROU Ouais.

(BARNEY hésite une seconde puis se rapproche pour se jeter à l'eau.)

BARNEY Dis donc, on pourrait tout aussi bien mettre les choses au point pendant qu'on y est. La bande se tire lundi – ils vont remonter la vallée du Murray pour les vendanges. Je vais avec eux.

ROU (avec un hochement de tête) Avec Dowd.

BARNEY On est pas mal à y aller.

ROU (calmement) Tu y vas avec Dowd.

BARNEY (agacé) Bon, très bien, j'y vais avec Dowd. Tu veux en tirer des conclusions ?

ROU Je devrais ? Pourquoi ? Ça m'est devenu complètement égal.

BARNEY (sidéré et plutôt indigné) Bon, tout est clair, alors. (Il essaie de retrouver son attitude de défi) Et je te le dis, c'est pas simplement parce que mon argent est en train de filer. Hier soir, pour moi, ç'a été le bouquet. Maintenant, nous deux, on se démolit mutuellement. Je crois que la seule façon de s'en tirer pour tous les deux, c'est de se séparer pendant un bout de temps.

ROU Peut-être que oui.

BARNEY Je vais remonter le Murray avec eux et toi, tu peux rester ici. Ça fera un changement pour tous les deux. Puis, quand la saison recommencera, on pourra tous se rencontrer là-haut dans le Nord – et, qui sait ? on pourra peut-être remettre ça. Qu'est-ce que t'en dis ?

ROU (lent à se laisser convaincre) Seulement, il y a une chose qui cloche.

BARNEY Quoi ?

ROU Je remonte pas faire la saison.

BARNEY (stupéfait) T'y vas pas ? Où tu vas alors ?

ROU Nulle part. Je reste ici.

BARNEY Pendant l'hiver ? T'es fou.

ROU Ce sera pas si terrible.

BARNEY Pas si terrible, mon œil. Tu parles de l'hiver, penses-y.

ROU Olivia le supporte. Des millions de gens aussi.

BARNEY (d'un ton énergique) Ils sont nés ici. Tu as vécu au soleil toute ta vie.

ROU Il est temps que je change, alors.

(Il allume une cigarette.)

BARNEY Mais pourquoi ? Qu'est-ce que tu lui reproches au soleil, bon Dieu ?

ROU (grave) Rien. (Il fixe la petite flamme de l'allumette) Le soleil, c'est merveilleux. Seulement, je – j'en ai un peu trop profité, c'est tout.

(Il souffle doucement sur la flamme qui s'éteint.)

BARNEY (dérouté) Hé ben, t'es un drôle de type, toi. Franchement, je sais pas quoi faire de toi. C'est comme si tu cherchais des bâtons pour te faire battre. Sauf que t'as pas l'air de prendre ça mal. (Il essaie une autre tactique). Ça aurait pas quelque chose à voir avec Bubba, par exemple).

ROU (passif) Non. Rien à voir avec Bubba.

(Un silence. BARNEY dévisage ROU, s'efforçant de résoudre l'énigme. Du premier étage, la voix d'EMMA fait resurgir le fil lointain d'une rancœur indistincte.

EMMA (hors scène) Pourquoi tu leur téléphones pas ?

OLIVIA (en descendant) Je veux pas.

EMMA (qui la suit, lance un dernier sarcasme). Evidemment que tu veux pas.

(Elle s'en va vers la cuisine, tout en prenant la tasse sur la table du vestibule. OLIVIA apparaît dans le vestibule, habillée pour sortir. ROU et BARNEY dont l'attention a été retenue par cet échange de réparties, la voient apparaître avec tout le flegme qu'il leur est possible d'afficher. OLIVIA est tendue et d'une humeur acariâtre).

OLIVIA (en entrant dans la pièce) Les deux grands cogneurs ! Vous pouvez donc supporter d'être à nouveau ensemble dans la même pièce ?

BARNEY On était en train d'évaluer les dégâts.

OLIVIA Hé bien, ça ne devrait pas vous prendre trop de temps. Un vieux vase fêlé et quelques bibelots. Sans grand intérêt pour vous, vraiment.

BARNEY On voyait un peu plus loin que ça.

OLIVIA De quelle façon ? Des bibelots défraîchis, c'était tout ce qui vous restait à casser, il y a des mois que le reste a disparu.

ROU (sur le ton du reproche mais un peu honteux) Olivia !

OLIVIA Olivia, des clous !

BARNEY On fait sa tête du samedi matin, n'est-ce pas ?

OLIVIA Ouais. Ça te surprend ?

BARNEY Pas tellement. Mais vas pas t'imaginer que tu est la seule à y perdre dans cette bagarre. Il y a Rou et moi aussi, tu sais.

OLIVIA (ironique) Qu'est-ce que tu as perdu – Perle ?

ROU On va pas recommencer.

BARNEY (Sa répartie recouvre partiellement les dernières paroles de ROU) Perle, ça m'est égal. Si j'étais pas parti lundi –

ROU (sur le ton du commandement) Barney.
(BARNEY s'arrête net. Le regard d'OLIVIA se porte immédiatement sur ROU qui continue.)
Tu as bien des valises à préparer, non ?
(BARNEY se tait, vexé, acquiesce d'un bref signe de tête et sort.)

OLIVIA (qui goûte la situation) Lundi ! Oh, c'est pas étonnant que vous soyez en train d'examiner les dégâts.

ROU Olivia, j'ai à te parler.

OLIVIA Je l'aurais parié. On en est déjà à faire les comptes, hein ? Hé bien, fais-moi une offre – vase, bibelots et tout ce que tu as démoli – combien ?

ROU Attends, un instant.

OLIVIA C'est maintenant que je passe à la caisse, n'est-ce pas ? En espèces, en pièces de monnaie, en fric, Rou – dix-sept ans – ça fait combien ?

ROU (hors de lui) Tu veux bien t'arrêter de râler le temps que je te dise quelque chose ? C'est Barney qui s'en va lundi, pas moi. Moi, je reste ICI.
(Ceci la calme et il poursuit, écœuré.)
Parler d'argent de cette façon. C'est répugnant !

OLIVIA J'oubliais. Tu est du genre qui aime le laisser sur la tablette de la cheminée sous la pendule, n'est-ce pas ?

ROU (Indigné, il se domine) Ecoute, Olivia, ça suffit. Tu viens d'écoper et je sais que tu as les nerfs à vif, mais on a jamais été bêtes et méchants à ce point-là, jamais.

OLIVIA Hé bien, maintenant, on l'est. Bête et méchante, c'est exactement ce que je suis en ce moment.

ROU A cause de moi ?

OLIVIA De toi, de Barney, de toute cette saison ratée. De Perle aussi, cette façon qu'elle a eue, de me regarder ce matin quand elle m'a dit que je – que je connaissais pas la vie.

ROU T'as bien besoin de prendre ça au sérieux, les regards de Perle.

OLIVIA Tu l'as pas vue. Et c'est bien plus qu'un regard – (il lui est difficile de dire ce qui suit) c'est d'avoir près de soi une autre femme qui sait ce que tu ressens et qui a pitié de toi parce qu'elle pense que tu es passée complètement à côté. C'est ça qui fait mal.
(Elle n'arrive plus à se maîtriser et se met à pleurer. Elle essaie d'abord de retenir ses larmes ; un chuchotement étranglé en résulte.)

ROU (avec infiniment d'amour et de pitié) Oh, ma chérie.
(Il va vers elle. Le déluge commence.)

OLIVIA Tout était vrai, tout ce que je lui ai dit était vrai, et – et elle en a rien vu.

ROU Ma chérie, arrête de pleurer, tu n'y pouvais rien.

OLIVIA M-Mais si seulement elle avait pu voir juste un peu comment c'était, de façon à se rendre compte.

ROU Ça a peut-être été le cas.

OLIVIA (Elle s'arrache à lui et s'effondre dans un fauteuil) Non, non, elle en a pas eu l'occasion. Tout s'est passé autrement.
(Elle éclate en sanglots désespérés.)

ROU (s'asseyant gauchement tout au bord du fauteuil) Bah, la Perlette, la pauvre, elle sait pas de quoi elle parle, de toute façon, ici, c'est pas son style. Arrête toi de pleurer maintenant. (Il passe les bras autour d'elle) On va tout simplement oublier qu'elle est venue ici.

OLIVIA Ou- Oui.
(Elle se repose contre lui un instant et il lui baise les cheveux. Puis, avec difficulté, elle se lève tout en reniflant)
Je – Je dois avoir un mouchoir quelque part.
(Elle cherche et en trouve un dans sa manche, se mouche d'un air raisonnable et se tamponne les yeux.)

ROU (Il la taquine gentiment) J'ai jamais vu une femme en larmes être aussi laide que toi.

OLIVIA C'est parce que je pleure tellement – tellement fort.
(Elle ravale ses larmes et se tamponne à nouveau les yeux avant de parler avec du repentir dans la voix.)
Rou ...?

ROU Quoi ?

OLIVIA Ces papillons, ils – ils sont vraiment tombés en poussière quand j'y ai touché.

ROU Je te crois volontiers.

OLIVIA Mais les poupées, j'aurais pu les remettre. Seulement, j'étais furieuse après toi et j'ai pas voulu.

ROU Ça fait rien.

OLIVIA Oh, si. Je le ferai plus tard. Et – et je pourrai peut-être faire arranger un peu les oiseaux.

ROU (d'une voix douce) Tu sais, il faut qu'un homme soit idiot pour te traiter en femme. T'es rien d'autre qu'une petite fille de douze ans à peu près.

OLIVIA Es- Essaie de dire ça aux types un samedi soir.

ROU C'est la pure vérité, pourtant.
(Ils s'embrassent tendrement.)
Il faut vraiment que tu ailles au pub aujourd'hui ?

OLIVIA Oui, je devrais.

ROU (en se levant) Prends la journée et on ira pique-niquer, rien que nous deux.

OLIVIA J'aimerais bien mais il y a Perle déjà qui n'est pas là et j'ai dit que je trouverais quelque chose à raconter à Clintie pour l'excuser. Je sais bien de quoi je dois avoir l'air.
(Elle va prendre son sac à main qui est sur la tablette de la cheminée. Tandis qu'elle s'escrime avec le fermoir, elle parle avec un peu plus de gaieté.)
Pourquoi toi et Barney, vous viendriez pas me voir cet après-midi ?

ROU Il va aux courses avec les gars.

OLIVIA Oh. (Elle inspecte les dégâts dans le miroir du rabat de son sac) On peut parler de l'épave du *Titanic* (18). (Elle fouille dans son sac à la recherche de produits de beauté.)
Est-ce que c'est les gars avec qui il se tire lundi ?

ROU Ouais. Ils remontent la vallée du Murray pour les vendanges.

OLIVIA (Elle oublie momentanément ce qu'elle cherche) Ce sera tout drôle, ici, sans Barney. Tu peux pas l'amener à rester ?

ROU (négativement) Il veut pas prendre un boulot en ville.

OLIVIA Ma foi, je trouve pas qu'il ait tort.
(ROU se raidit. Tandis qu'elle va lentement vers lui, elle demande avec une certaine timidité :)
Ça te plairait de – de remonter la vallée du Murray avec lui ?

ROU Non.

OLIVIA (sans le regarder) Parce que, si ça te plaisait – disons que, pour une fois, je veux bien.

ROU Tu essaies de te débarrasser de moi ?

OLIVIA Non, mais les autres fois, vous êtes toujours partis ensemble ; ça paraît pas normal.

ROU Olivia, je reste ici avec toi.

OLIVIA (Elle le regarde maintenant d'un air stupéfait) Ah, bon – et comment vous allez vous rencontrer pour repartir faire la saison ?

ROU Et si on se rencontre pas ? Barney ira, il a plus besoin de moi, il connaît des tas de types. Et ce jeune Dowd, il semble bien qu'ils vont faire équipe ensemble.

OLIVIA Mais pour toi, Rou – qu'est-ce qui va se passer ?

ROU Rien. J'y retourne pas, Olivia. Ni pour la saison qui vient ni – ni pour aucune autre. (Il s'approche pour la prendre, corps tendu et désorienté, dans ses bras) Que je me débarrasse de ça pour l'instant ...
(Il ôte le sac à ses doigts sans résistance et le laisse tomber sur la table.)

OLIVIA (presque dans un murmure) Tu retournes pas ?

ROU (tendrement) Ecoute-moi, je sais que c'est dix-sept ans trop tard, et que j'ai pas grand'chose à offrir, mais – je veux t'épouser, Ol.
(Il y a un instant de stupeur horrifiée après quoi elle le repousse et hurle presque tant est vive l'émotion qui l'agite.)

OLIVIA Non !

ROU Olivia ...

OLIVIA Tu peux pas t'en tirer comme ça – je te permets pas ...

ROU (épouvanté) Mais, bon sang, Olivia, qu'est-ce qui va pas ?

OLIVIA Il faut que tu retournes. C'est la seule chance qui nous reste.

ROU Arrête de crier comme ça, tu veux ... ?

OLIVIA Tu crois que je vais laisser tout ça se terminer par un mariage – chaque jour qui passe – une fabrique de peinture – tu crois que je vais t'épouser ?

ROU (Il l'empoigne et lui répond en criant à son tour) Qu'est-ce qu'on peut faire d'autre ? T'es devenue folle ou quoi ? D'abord, tu dis que je t'enfonce, et puis maintenant – tu sais pas ce que tu veux !

OLIVIA (Elle lui échappe, et se démène comme une possédée). Si, je le sais – je veux ce que j'avais avant. (Elle se précipite sur lui et lui donne des coups de poing dans la poitrine) Redonne-le moi. Redonne-moi ce que tu as détruit.

ROU (Il la saisit par ses poignets qu'il tient fermement) Olivia, c'est du passé – tu peux donc pas comprendre ? Rien, rien du tout, il en reste rien – c'est fini !
(Il l'éloigne de lui d'une poussée et elle tombe par terre, accablée de douleur, ressentant sa perte d'une façon quasi-animale.)

OLIVIA Je te laisserai pas faire. Je te tuerai avant !

ROU (Il est le premier à souffrir des paroles cinglantes qu'il lui adresse) Tue-moi, alors. Mais les grands vols, la grande descente depuis le soleil, les aigles – c'est fini. (Il pose un genou à terre et, à côté d'elle, frappe le sol de la main) C'est dans cette poussière-là qu'on est et on va marcher dedans comme tout le monde jusqu'à la fin de nos jours !
(Elle pousse un cri rauque et se plie en deux sur le sol comme si elle abritait en elle-même une douleur atroce. ROU, à genoux, l'observe, le souffle saccadé. Venant de la cuisine, EMMA accourt tandis que l'on entend la voix de BARNEY, pleine d'appréhension, qui appelle du premier étage.

BARNEY (hors scène) Qu'est-ce qui se passe en bas ?
(En toute hâte, il descend l'escalier et entre dans la pièce. Pendant ce temps, EMMA est venue s'accroupir près d'Olivia.)

EMMA Olivia ...

ROU (en reculant, la voix étranglée) Redonne-le moi, qu'elle dit. Comme si c'était moi le responsable.

EMMA Oli, qu'est-ce qu'il y a ? Dis-le moi.
(Mais OLIVIA secoue la tête en silence, les yeux baissés). Elle s'écarte de sa mère et se lève, chancelante. Elle lève la tête pour dévisager ROU dont toute l'attitude exprime un rejet définitif. Il y a un moment d'incrédulité puis elle avance en trébuchant pour aller prendre son sac et sortir de la maison. C'est la progression d'une femme ivre ; tête basse, les cheveux dans la figure, elle marche en titubant. De sa gorge nouée, ne sort qu'un son étouffé, rythmé, trop élémentaire pour qu'on le qualifie de sanglot. Dans la galerie, elle retrouve son équilibre en

s'appuyant un instant contre un pilier auquel elle se cramponne puis elle lâche prise pour s'élancer hors de la galerie et disparaître dans la rue. Après un silence, EMMA se lève et se dirige vers le vestibule. Elle exprime sa détermination d'une voix sourde et dure).

Vous pouvez plus rien faire pour elle maintenant – sauf débarrasser le plancher et ne jamais revenir. Les mortes-saisons, ici, c'est terminé – pour vous tous.

(Elle se retourne et sort pour aller dans la cuisine, devenue soudain une femme épuisée, vieille, qui traîne les pieds. Pendant un court instant, BARNEY la suit des yeux, stupéfait, puis il regarde ROU qui se tient immobile près de la table. BARNEY prend une décision et se met à parler tranquillement mais avec une résolution extraordinaire).

BARNEY Que Dowd aille se faire foutre ! Que les gars aillent se faire foutre ! Qu'ils aillent donc faire les vendanges ou n'importe quoi, si ça leur plaît, je vais même pas les contacter. Nous, on va aller de notre côté, Rou, on va repartir à zéro. Il y a plein d'endroits où on peut aller – ce type, là-bas, à Warwick, il a toujours dit qu'il nous donnerait du travail quand on en voudrait.

(ROU va à la fenêtre pour voir OLIVIA).

Où même – tiens, on est même pas forcés d'aller où on a déjà été. Qu'est-ce que tu penses de ça, Rou ? On est allés dans les mêmes coins si longtemps pour faire les mêmes trucs qu'on a fini par s'encroûter. C'est là que ça cloche pour nous !

(Il vient derrière ROU) Et c'est un pays vachement grand qu'on a là – et qui n'attend que nous.

(Le regard de ROU se fixe sur la dix-septième poupée en haut du piano).

Il y a tout l'Ouest – on peut aller à Perth et de là, remonter jusqu'à Broome en travaillant. Ou même –

(ROU, le souffle bruyant, prend la poupée. BARNEY sait qu'il a échoué et poursuit, haussant le ton de désespoir mais il recule devant la fureur qu'il sent venir).

Tiens, Rou, il y a encore mieux. Cette mine d'uranium (19) dont on parle tellement ! Va y avoir, de quoi s'y faire du fric, à ce qu'on prévoit. Je suis sûr que des types comme nous pourraient vraiment s'en mettre plein les poches – et on aurait pas à se mettre en quatre pour –

(Il s'interrompt alors que ROU, pris d'une fureur insensée due à sa déception, abat la poupée avec violence et à plusieurs reprises contre le piano ; il la brise et la déchire jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'un reste informe de canne brisée, de paillettes et de celluloïd. Ce n'est que lorsqu'elle est dans cet état qu'elle lui tombe des mains ne laissant qu'un bout de soie déchirée pris entre ses doigts. Son corps s'affaisse tandis que l'énergie immense qui le soutenait dans ce dernier effort commence à se dissiper. Vacillant un peu sur ses pieds tel un taureau vaincu, il s'effondre lentement sur le tabouret du piano et enfouit son visage dans ses mains. Quelque chose se brise au plus profond de lui-même mais aucun mouvement n'anime son corps ; dans l'impossibilité de s'exprimer, il ne peut donner libre cours à ses larmes. Après un silence, BARNEY, avec une sagesse qui transcende momentanément sa personnalité d'ordinaire frivole, vient lentement poser ses mains sur les épaules du colosse). Viens, Rou. Allez, viens, mon gars.

(En signe de réconfort, il lui donne une légère tape sur l'épaule puis vient prendre sa veste, la jette sur son dos et attend. ROU sort de sa prostration et le lambeau de soie entre ses doigts retient son attention. Il se lève en le contemplant avec une sorte de détresse angoissée, impuissante puis écarte les doigts pour le laisser voleter jusqu'au sol où il rejoint l'amas de débris. Ses yeux se portent sur BARNEY et il n'y a dans le regard qu'ils échangent brièvement ni bravade, ni l'attente qui accompagne l'espoir ; c'est la constatation sans réserve aucune de ce qu'ils ont perdu. D'un geste de la tête, BARNEY indique la porte d'entrée qui est ouverte. ROU le rejoint ; ils passent dans la galerie du devant et quittent la maison.

FIN

NOTES

(1) «kewpie doll» dit le texte. Ce type de poupée apparaît dans les années 30. Fabriquée à l'origine aux Etats-Unis où elle reçut son nom (de « Cupid», suggère Webster), puis en Europe et au Japon, la poupée «kewpie», en biscuit, est appelée «poupée humoristique» par les collectionneurs. Les poupées offertes à Olivia en sont une version bon marché. Nous avons conservé l'appellation d'origine lorsqu'elle se présente comme ici dans les indications scéniques. La traduction «poupée de foire» est inexacte. Elle présente cependant l'avantage de retenir l'aspect clinquant des poupées mises en scène ici. C'est pourquoi elle nous paraît convenir, faute de mieux, dans la réplique d'Emma (Acte III, scène 1) où elle s'inscrit dans un contexte dépréciatif.

(2) Il s'agit de la baie de communication avec le vestibule. Les acteurs entrent et sortent de la salle de séjour par cette baie.

(3) Les coupeurs de canne à sucre, ouvriers agricoles itinérants, formaient eux-mêmes leurs équipes. Ils se déplaçaient dans le nord de l'Australie et notamment dans l'Etat du Queensland où s'effectue 95 % de la récolte sucrière de l'Australie entre Juin et Décembre. Oisifs le reste de l'année, ils venaient passer la morte-saison dans les grandes villes du Sud de l'Australie. La mécanisation de la culture sucrière entraîna leur disparition.

(4) «Swanston Street», appellation métonymique de «Airways» mentionné plus loin dans le texte et que nous traduisons alors par «l'Aérogare». Les deux expressions désignent un terminal urbain de Melbourne, le seul, peut-être, à l'époque où se passe la scène.

(5) Emma menace de se rendre dans «Russell Street». Le commissariat central de Melbourne est en effet couramment désigné par le nom de la rue dans laquelle il se trouve d'où notre traduction.

(6) Préciser comme le fait le texte qu'il s'agit de la galerie du devant nous paraît alourdir la réplique. Il serait préférable de l'accompagner d'un jeu de scène.

(7) Par «clandé», il faut entendre ici débit de boisson clandestin et non cercle de jeu ou maison de prostitution.

(8) Ici, l'expression employée exceptionnellement par l'auteur, «side-veranda» donne à penser qu'il peut s'agir d'une galerie latérale et non de l'une ou l'autre des galeries de façade déjà mentionnées. Certaines des anciennes maisons de Melbourne sont entourées de galeries sur quatre côtés mais le contexte montre que la galerie en question est celle qui se trouve à l'arrière de la maison et que l'on voit à travers la porte-fenêtre de la salle de séjour d'où notre traduction.

(9) Emma dit en fait : «chez Woolworth». «Grand magasin» passe mieux la rampe, nous semble-t-il. La chaîne des magasins Woolworth's est de création australienne et n'a que le nom de commun avec les magasins britanniques.

(10) «La Veille du Jour de l'An» : nous choisissons ici la traduction littérale pour sa justesse culturelle. On ne saurait parler de «Saint-Sylvestre» car l'Australie, vers 1953, est un pays de culture protestante à environ 70 %.

(11) Dans le texte anglais, Pearl Cunningham appelle ce jeu : «Charlie over the Water». Un jeu de poursuite avec énonciation d'une formule qui s'inspirerait de la vieille comptine anglaise connue sous ce titre serait mentionné dans le manuscrit d'Addison Crofton, «Children's Rhymes», de 1901 d'après *The Oxford Dictionary of Nursermy Rhymes*, O.U.P., 1962, p. 116. Ces deux caractéristiques, formule et poursuite, ont été retenues pour le choix de la traduction, faute d'avoir pu trouver l'équivalent français du jeu en question.

(12) Pour des raisons d'euphonie, nous remplaçons «qui travaille au *Herald* ...» par «qui travaille au journal ...» Quotidien à grand tirage, seul journal du soir, le *Herald* est également le plus ancien des journaux de Melbourne.

(13) «A Gold Mine in the Sky», vieille chanson très populaire en Australie.

(14) La cantatrice Helen Porter Mitchell (1861-1931) fit une carrière de prima donna sous le nom de Nellie Melba. C'est à Melbourne où elle naquit et où elle repose qu'elle reçut une formation qu'elle alla parfaire à Londres puis à Paris. De 1888 à 1926, elle fut l'interprète de Gounod, Verdi, Puccini et Saint-Saëns.

(15) Le Murray, ici, la plus longue des trois rivières qui portent ce nom en Australie et qui arrose l'une des plus importantes régions viticoles du pays. La navigation fluviale y tomba en désuétude à partir de 1914. Le tourisme encouragea sa reprise à partir des années 70 seulement. Il serait donc faux de penser que les vendangeurs remontent le Murray par bateau.

(15) Le Murray, ici, la plus longue des trois rivières qui portent ce nom en Australie et qui arrose l'une des plus importantes régions viticoles du pays. La navigation fluviale y tomba en désuétude à partir de 1914. Le tourisme encouragea sa reprise à partir des années 70 seulement. Il serait donc faux de penser que les vendangeurs remontent le Murray par bateau.

(16) Sir (George) Russell Drysdale (1912-1981), peintre australien formé à Melbourne, Londres et Paris. Paysagiste, il s'est rendu célèbre par sa représentation de la sécheresse qui frappa l'Etat du New South Wales en 1944.

(17) Voir note 1.

(18) Olivia dit : «... on peut parler de l'épave de l'*Hespérus*». Considérant que l'allusion est trop obscure pour le lecteur ou le spectateur francophone, nous proposons ici de remplacer «Hespérus» par «Titanic». Une seconde variante pourrait être : «on peut parler du *Radeau de la Méduse*». Olivia fait ici allusion à un poème connu de la plupart des écoliers anglophones, *The Ballad of the Schooner Hesperus* que Henry W. Longfellow écrivit en 1839. Dans le poème, la présence à bord de l'épave d'une jeune fille noyée favorise la comparaison avec l'œuvre de Géricault. La ré-actualisation récente du naufrage du Titanic permet d'établir une correspondance avec la notoriété du poème.

(19) Nous remplaçons le nom de la région minière mentionnée dans le texte – «That famous Rum Jungle», dit Barney – par celui du minerai que l'on envisageait d'y exploiter à l'époque. Proche de Darwin, Rum Jungle, exploitée depuis 1872, connut un regain d'activité en 1949 quand on y découvrit de l'uranium. Le projet d'exploitation mis sur pied en 1954 fut abandonné en 1970.

Les renseignements donnés dans les notes ci-dessus proviennent de *The Australian Encyclopedia,* (12 vols., The Grolier Society of Australia, 1983), de l'ouvrage de Peter Michaels, *Australie,* (Editions du Seuil, Collection Petite Planète, 1973) ainsi que de différentes brochures touristiques diffusées en Australie.

Bleuette PION
Université de Tours

RESUMES DES ARTICLES / ABSTRACTS OF ARTICLES

Graeme TURNER **Queensland Institute of Technology, Brisbane**

Hollywood or Bust: The Plight of the Australian Film Industry

In the last fifteen years, the Australian film industry has developed to the point where it is now respected and economically viable. Ironically, however, the fact that it is now able to earn profits and attract private investment has threatened to disturb what has been a well balanced relationship between private and public funding, and between the imperatives of commercial entertainment and national self-expression.

L'industrie cinématographique australienne s'est développée au cours des quinze dernières années. Elle a su forcer la considération des cinéphiles, tout en étant rentable au point de vue économique.

De ce fait elle a, non sans quelque ironie, menacé un équilibre jusque là durable, entre des modes de subvention à caractère privé et public, entre des impératifs contradictoires : revêtir une dimension nationale ou se prêter aux exigences du divertissement commercial international.

Hélène CATSIAPIS **Université de Lille**

L'Australie dans le théâtre anglais comique

Déja mentionné dans les comédies d'Oscar Wilde, l'Australien est devenu entre les deux guerres mondiales un personnage comique stéréotypé de la comédie légère en Angleterre. Personnage richissime, fruste mais généreux, il vient à Londres épouser une jeune aristocrate anglaise ruinée par la guerre ou la crise économique de 1929. L'Australien symbolise alors, par sa richesse agressive, avec une ironie amère, l'appauvrissement économique de l'Angleterre.

Already mentioned by Oscar Wilde in his comedies, the Australian has become a stereotyped comic character of light comedies in England in the interwar years. Always a coarse, bad-mannered millionaire, he comes to London to marry an English lady ruined by the war or the Great Depression of 1929. With his aggressive fortune, the Australian symbolizes, with bitter irony, the economic impoverishment of England.

John HUMBLEY **Nancy II**

Le théâtre australien contemporain. Quelques repères

Ce bref résumé historique du théâtre australien démontre que si les représentations dramatiques suivent de peu le début de la colonisation et s'affirment dès les années 1830 au moment de la construction des grands théâtres permanents, c'est seulement vers 1890 que des thèmes typiquement australiens dominent la scène. Le vingtième siècle voit un déclin à partir de 1930 lorsque le théâtre devient un divertissement bourgeois en attendant le renouveau alternatif des années 60.

This rapid survey of Australian theatre shows that although performing started soon after European settlement and large permanent theatres were established in the 1830s, it was only around 1890 that typical Australian themes dominated. The 20th century saw a decline from the 30s when the theatre became a largely middle-class amusement until the arrival of alternative theatre in the 60's.

Hector Maclean / James McCaughy

Le renouveau du théâtre australien se situe vers la fin des années cinquante lors de la création de la pièce de Ray Lawler *Summer of the Seventeenth Doll* avec ses thèmes populaires et australiens, événement suivi par l'apparition de troupes «alternatives» proches des milieux universitaires à Melbourne et à Sydney. On assiste à l'élargissement des sujets et à l'incorporation des thèmes et même des langues des communautés d'immigrés.

Directions in Post-War Australian Drama

The renewal of Australian theatre can be situated in the late 50's with the first performance of Ray Lawler's *Summer of the Seventeenth Doll* with its working class Australian themes, follwed by the appearance of alternative theatre groups close to university circles in Melbourne and Sydney. The subjet matters widens to include preoccupations and even the languages of migrant groups.