"FLAPPER THEATRE" OU THEATRE DE LA GARÇONNE

"The Flapper Theatre" ou Théâtre de la Garçonne fut le nom donné par les critiques dramatiques (1) au théâtre dit commercial entre les deux guerres mondiales. L'extermination des hommes pendant le premier conflit international avait entraîné en Grande-Bretagne un surplus de près de deux millions de la population féminine. Ce nouveau public imposa un genre dramatique très particulier qu'il importe d'étudier car il marqua un jalon non négligeable dans l'histoire du théâtre anglais.

Pendant la guerre de 1914 proprement dite le rôle de la femme "flapper", intrépide, garçonne délurée, fut déterminant sur l'évolution du théâtre britannique. Si la plupart des jeunes Anglaises de l'époque travaillaient patriotiquement dans les usines et les fermes du pays, tout en soignant avec dévouement un père, un frère blessés, pleurant parfois avec désespoir un fiancé tué, certaines d'entre elles, beaucoup d'entre elles, pour adoucir les rigueurs de la guerre se chargeaient abondamment de la distraction des soldats venus en permission à Londres. Elles s'occupaient surtout des citoyens britanniques originaires des lointains dominions qui se trouvaient, par la force des choses, sans famille pour les accueillir. Elles s'attachaient d'autant plus à ces soldats coloniaux que leur fortune était plus exaltante que la médiocre solde du Tommy strictement anglais. Alors, semaine après semaine, ces Londonniennes à l'érudition théâtrale relativement sommaire, se chargeaient de choisir la comédie qui ferait passer une soirée d'oubli à ces quasi étrangers, venus directement du champ de bataille et ignorant tout de l'activité dramatique du West End. Ces Londonniennes mieux averties que leurs éphémères compagnons de la vie théâtrale de la capitale, tenaient ainsi entre leurs mains la vie ou la mort des pièces qui se jouaient :

> "It was the theatre of the 'night out' with a vengeance.
>
> The English soldier hadn't a great deal to do with it. For some, London was glamorous on any terms; others glanced at London and fled it to the trout streams and the quiet of country homes. The British soldier was another matter, and he hadn't a quiet English home to go to. Very likely he'd have gone to it if he had; but it isn't even the whole truth to say that the London theatre was butchered to make a Colonial holiday. It was butchered for the War-time flapper.
>
> The men on leave came and went, but she remained, helping one soldier after another to spend his money on the entertainments she chose. She was an excited, uneducated young person who couldn't be bothered to listen to a play unless it had melodrama and jejune sentimentality in slabs, she knew it was a jolly War, because it brought home men in uniforms, and that thrilled her sexually; she was quite possibly working hard to win the War herself, and wangling income-tax on her wages, but when the monotonous day's work was done she felt that she had earned her fun; and she was of every class socially but she was temporarily of the stalls class in the theatre, because the Colonial soldier had money to burn... (2).

> The rule, the norm of the War-theatre, was *A Little Bit of Fluff* and *Chu Chin Chow,* and the norm of the demobilization-theatre was *Chu Chin Chow* and *Paddy the Next Best Thing* : above and beyond them all was he who symbolizes the War-time theatre, Mr George Robey. The flapper loved *The Bing Boys;* she loved to giggle at Mr Robey from the encircling arm of her tall Australian, she loved him more than she loved Mr Hastings Turner's witty revue *Bubbly,* which, for the surviving playgoer of intelligence, was one of the few digestible tonics". (3)

Ce fut ainsi la "flapper" et ses permissionnaires australiens qui firent, pendant la guerre, le triomphe incroyablement prolongé de *A Little Bit of Fluff* et de *Chu Chin Chow.* Les directeurs de théâtre étaient alors véritablement obsédés par les goûts, les choix, les verdicts de ces spectatrices assez incompétentes, mais au pouvoir financier absolu. Frank Vernon les appelle "the flapper-obsessed managers" (4). L'ensemble des productions montées par eux au West End sous la pression de ces "flappers" étaient d'une telle médiocrité qu'on les disait subventionnées par le ministère de la guerre pour dégoûter les soldats en permission de la vie civile. Dix jours de théâtre londonien faisaient, paraît-il, préférer les tranchées (5) !

Après l'armistice la "flapper" continua à dominer le théâtre qu'elle venait d'investir, et dont elle ne voulait pas abandonner la maîtrise. St John Ervine montre très curieusement comment la galerie a, dans l'immédiat après guerre, totalement changé de sexe. Avant 1914, elle était fréquentée par tout un public masculin d'étudiants, de calicots, de gratte-papiers besogneux qui, pour quelques pence, s'offraient une distraction peut-être parfois un peu hardie. Après 1918, tué par la guerre, ce "gallery boy" dont parle St John Ervine a disparu pour laisser la place à la "gallery girl", et ses rires hystériques :

> "I must note, but briefly, another difference between the theatre of my youth and the theatre of to-day, one, too, which threatened to cause great harm to the drama. There were Gallery Boys before the War. After the signing of the Armistice they had almost disappeared, and in their place came the Gallery Girl, whose capacity for emotional excitement was almost inexhaustible" (6).

LA COMÉDIE LÉGERE, DIVERTISSEMENT PRIVILÉGIÉ DES FEMMES SEULES APRES LA PREMIERE GUERRE MONDIALE

Petite vendeuse de la galerie, secrétaire-dactylographe du parterre, bourgeoise de la corbeille ou aristocrate de l'orchestre, la femme seule, veuve ou célibataire à vie, devint, après l'armistice, le public largement majoritaire. Son pouvoir sera déterminant non seulement sur la marche commerciale des théâtres, mais également sur la création dramaturgique. On ne saurait trop insister, entre les deux guerres mondiales sur le rôle économique, social et intellectuel de ces femmes seules, devenues, par leur nombre anormalement grossi, une force politique considérable. Leur influence fut également et particulièrement prépondérante dans le domaine théâtral.

Si la fréquentation des salles de spectacles du West End avait toujours été le divertissement favori des classes moyennes et supérieures de la société, elle devint l'unique véritable loisir de ces femmes seules, sevrées par leur état, des autres formes de distraction. En effet, les véritables voyages leur étaient interdits, tant pour des

raisons financières évidentes, que pour des habitudes de bon usage et de bienséance, encore très profondément ancrées dans les mœurs de l'époque. Par mesure de stricte prudence, de légitime défense presque, elles étaient peu invitées à des réceptions mondaines dans les foyers où il restait encore un homme. Alors qu'avaient-elles pour se divertir ? Le sport ? S'il était en plein essor, il était encore peu développé chez les femmes. La lecture ? Rares étaient les vraies intellectuelles, faute d'avoir reçu une instruction suffisante. Les joies solitaires du piano ? La broderie ? La médisance ? Tous les anodins passe-temps des Women's Institutes ? Certes. Mais, heureusement, pour rompre la monotonie de cette routine à la longue fort lassante, elles avaient le cinéma, ou mieux le théâtre, surtout grâce aux matinées qui leur permettaient de s'y rendre plus commodément. Fort peu d'entre elles possédant une voiture personnelle, et les moyens de transport en commun étant alors beaucoup moins bien organisés que maintenant, ces femmes seules, celles des lointaines banlieues essentiellement, pouvaient plus difficilement se rendre aux représentations données en soirée. C'est la raison pour laquelle les matinées qui leur étaient destinées, devinrent une des caractéristiques de l'époque. Pour toutes ces femmes que la guerre avait condamnées à une solitude à vie, un après-midi à la comédie était une sortie mondaine complète, souvent la seule distraction mondaine qui leur était permise, mais qu'elles pouvaient s'offrir en toute innocence, et somme toute, à peu de frais. C'était pour elles l'occasion peut-être unique de mettre leur robe neuve, d'aller chez le coiffeur, de se parfumer, d'avoir le plaisir de boire une tasse de thé en société, de voir du monde (7). Pour ces femmes plus que jamais la pièce n'était qu'un prétexte secondaire à un rituel social, auquel elles aspiraient d'autant plus que la guerre les avait exclues des activités et des rites habituels de la vie. Anthony Curtis dans son livre *The Rise and Fall of the Matinée Idol* évoque ce public particulier :

> "Matinée idol is one of those theatrical expressions that become more and more nebulous each time they are used. In origin it meant an actor of outstanding presence and charm who commanded a huge and loyal following among leisured middle-class women who frequented the London theatre in the afternoon. There's a strong whiff of Chanel nº 5 in it combined with the rattle of teaspoons against chipped white crockery on little wooden trays" (8).

"MATINÉE IDOLS" DES SPECTATRICES SOLITAIRES

Après avoir choisi leurs théâtres en fonction de sa facilité d'accès, et de la commodité de ses horaires, les femmes seules entre les deux guerres mondiales sélectionnaient les pièces non d'après leur auteur, mais presque exclusivement d'après l'acteur-vedette, qu'on appelait à l'époque "matinée idol", idole de ces spectatrices de la matinée. Un peu comme au XIXe siècle les hommes prenaient des abonnements à l'Opéra de Paris qui leur donnaient accès aux coulisses et surtout aux loges des danseuses, les Anglaises de l'après-guerre allaient passer leurs après-midi au théâtre pour lorgner à la jumelle pendant trois heures, avec une tasse de thé à l'entracte, l'acteur de leurs rêves. Qu'ils étaient superflus le débat d'idées, la philosophie de la pièce ! Toutes à leur admiration, ces spectatrices éblouies prenaient-elles seulement la peine d'écouter ? Ce qui leur importait, c'était la coupe impeccable du smoking de Noël Coward, ou les yeux envoûtants d'Ivor Novello. Il est certain que pour une partie importante du public féminin entre les deux guerres mondiales et peut-être pas uniquement entre les deux guerres mondiales, l'attrait du théâtre se limitait, se limite à cela.

Dans son livre *The Rise and Fall of the Matinée Idol,* Anthony Curtis établit, à l'aide de divers articles, une liste des acteurs vedettes qui plaisaient particulièrement à ce public. L'étude de Sandy Wilson, intitulée "Jack, Bobby et Ivor" désigne Jack Buchanan, Bobby Howes et Ivor Novello, indépendamment du "Maître", Noël Coward, comme les trois grands favoris des spectatrices béates.

Jack Buchanan (1891-1957) était incontestablement celui qui portait le mieux l'habit et dont l'élégance innée semblait rendre la vie facile autour de lui, à toutes ses admiratrices qui se débattaient quotidiennement avec les difficultés matérielles de l'existence. Sa présence sur scène était le meilleur euphorique qu'elles pouvaient s'offrir :

> "Jack Buchanan was unusual for a funny man in that he was strikingly, almost extravagantly, handsome : tall, slim, with glossy black hair and finely moulded features, the word 'debonair' might have been invented to describe him" (9).

Beaucoup moins beau, petit de taille, Bobby Howes (1895-1972), avec ses airs d'enfant martyr, comblait davantage l'instinct maternel frustré de ces femmes dont beaucoup ne seraient jamais mères.

> "If 'debonair' was the word for Jack Buchanan, the word for Bobby Howes was 'winsome'. Short of stature, with bright blue eyes and an endearing grin, he was the original 'little boy lost' whom women long to mother" (10).

Mais de ces trois vedettes évoquées par Sandy Wilson, Ivor Novello (1893-1951) était le plus beau, le plus élégant et le plus exaltant, celui qui déchaînait les passions les plus exubérantes. Acteur, auteur, chanteur, compositeur, mannequin, il avait un égal talent au cinéma et au théâtre ; il savait, avec le même bonheur, jouer une scène d'amour, chanter une romance et porter le smoking avec une émouvante désinvolture. Les femmes l'aimaient particulièrement car, pendant la guerre, elles avaient toutes fredonné son inoubliable chanson : "Keep the Home Fires Burning, Till the boys Come Home":

> There's a silver lining
> Through each dark cloud shining
> Turn the dark clouds inside out
> Till the boys come home... (11).

Ces paroles simplistes mais roboratives, chantées chaque jour en contemplant les merveilleuses photographies du compositeur en uniforme d'officier de l'aviation royale, avaient, pendant quatre ans, soutenu le moral des Anglaises en proie à toutes les épreuves de la guerre. Outre son charme physique et ses multiples talents, Ivor Novello avait cet attrait supplémentaire et inappréciable d'avoir été un héros... qui portait particulièrement bien l'uniforme. Il était l'idole à l'état pur ; il provoquait chez ses spectatrices l'enthousiasme le plus violent.

> "He (Ivor Novello) called the show *Glamorous Night,* and the first night lived up to title. 'Cheers, shouts, yells and a tornado of clapping greeted Mr Ivor Novello's first entrance', wrote the *Daily Mail* critic, '... beyond all doubt *Glamorous Night* is wildly, inspiringly, intoxicatingly triumphant" (12).

Le succès de nombre de ses comédies légères dont le mérite nous paraît aujourd'hui assez mince, était dû presque uniquement à sa présence sur scène, à la sveltesse de sa silhouette, à l'abondance de sa chevelure et à l'éclat de ses yeux. L'existence même de ses pièces était liée à l'interprétation personnelle de l'auteur, et au public spécifique, presque exclusivement féminin, auxquelles elles étaient destinées.

Assez curieusement Noël Coward, dont la carrière est, pourtant, très comparable à celle d'Ivor Novello ne fut pas considéré, à l'origine, par ses contemporains comme "matinée idol". D'après Sheridan Morley, dans son article intitulé "The Master", Noël Coward n'était pas assez séduisant pour attirer les foules. Il n'avait pas la ténébreuse beauté romantique d'Ivor Novello qui plaisait tant aux femmes, malgré ses mœurs inavouables (13). D'autre part, au début de sa carrière, avec le scandale de sa pièce *The Vortex* et son cortège d'ignominies, allant de la drogue à l'homosexualité, Noël Coward ne présentait pas l'image rassurante de l'homme à la solide virilité que recherchaient les spectatrices des matinées.

La plupart des femmes qui se rendaient alors seules au théâtre n'eussent jamais osé en 1924 aller voir une pièce, et un acteur aussi notoirement choquants.

> "Coward himself always maintained that *The Vortex* was not written to shock or offend ('neither of which exceedingly second-rate ambitions had ever occurred to me') but the fact remains that it did. That the play may in its innermost heart not be about drug addiction at all but about homosexuality, something infinitely closer to Coward's own private existence and at that time even more theatrically unmentionable than drugs, is virtually unprovable even with the wisdom of hindsight; but for the time of the play's first production drugs alone were bad enough; 'A dustbin of a play! shrieked the *Daily Express* in 1924 and the cry was taken up by the then doyen of the matinée idols Sir Gerald du Maurier himself; 'The public are asking for filth... the younger generation are knocking at the door of the dustbin..." (14).

Le nom de Noël Coward, demeure, au début de sa carrière, attaché à cette odeur de drogues et de scandale. Cependant, indépendamment de l'opinion de Sheridan Morley, on peut se demander si, le temps passant, et les femmes se libérant de plus en plus, elles n'ont pas fait également de Noël Coward, une idole de leurs matinées théâtrales. En effet, il est certain qu'en 1929, *Private Lives* a fait les délices de tout un public féminin qui aimait autant la pièce que sa vedette, tout ensemble auteur et acteur.

Si à l'origine le terme de "matinée idols" s'appliquait uniquement à ces beaux jeunes acteurs idolâtrés des femmes, la notion s'étendit par la suite également aux actrices qui pouvaient attirer leur attention.

Dans son article intitulé "from Gladys Cooper to Gertrude Lawrence", et extrait du livre *The Rise and Fall of the Matinée Idol,* Cecil Beaton cite quelques unes de ces actrices qui illuminèrent les après-midi théâtrales du West End londonien. L'intérêt que leur portaient les spectatrices était, évidemment de nature très différente. Plus que la beauté et le charme proprement dits de ces comédiennes, elles aimaient contempler leurs robes, leurs coiffures, leurs bijoux, tous ces délices de la vie que

beaucoup par ni elles n'avaient pas, n'avaient plus, et dont elles allaient rêver au théâtre. Plus perfides, certaines d'entre elles venaient avec sadisme et délectation suivre d'année en année, de pièce en pièce, les ravages de l'âge chez ces femmes qu'elles considéraient en quelque sorte comme des rivales. D'autres, plus modestes et plus amènes, se plaisaient à vérifier que telle ou telle de leurs contemporaines sur la scène avait conservé quelque reste de séduction, ce qui leur était un encouragement bien agréable. Ce phénomène est une caractéristique propre au public féminin. En France, aujourd'hui, par exemple, nombre de spectatrices de soixante-cinq ans et plus, suivent fidèlement les apparitions scéniques de Michèle Morgan ou Danièle Darrieux, uniquement pour se réconforter, et s'assurer qu'on peut vieillir convenablement.

Dame Gladys Cooper (1888-1971), très consciente du rôle de l'actrice dans le comportement, et dans la mode vestimentaire des femmes de sa génération, attacha une importance particulière à ses costumes sur scène, qu'elle fit dessiner par Édouard Molyneux. Elle prêta également son joli visage à la publicité des crèmes de beauté. Ce fut à l'époque un comportement très moderne, chez cette interprète des pièces de Pinero (15), Frederick Lonsdale (16) et Somerset Maugham (17), chez cette comédienne qui allait devenir directrice du Playhouse Theatre de Londres. Elle avait compris que la grande majorité des femmes vont au spectacle, peut-être pas uniquement, mais beaucoup, pour copier l'allure physique de certaines vedettes qui représentent pour elles l'idéal du moment. On sait comment cette tendance prit des proportions démesurées au temps de la gloire de Brigitte Bardot et de la fulgurante carrière de Marilyn Monroe.

Outre Gladys Cooper, Cecil Beaton mentionne Gaby Deslys comme une des actrices les plus adulées du public et des grands de ce monde. De talent apparemment limité, elle dut son immense prestige à son sens de la publicité. Ses amours tapageuses avec le roi du Portugal, son goût démesuré pour les bijoux, les perles surtout, sa liaison avec Sir James Matthew Barrie, ses immenses chapeaux aux plumes extravagantes, et sa Rolls-Royce dans laquelle elle savait s'engouffrer avec une étonnante majesté, à l'issue des représentations, faisaient d'elle un personnage remarquable qui fascinait la foule de ses spectatrices.

Interprète de Noël Coward (18) et de George Bernard Shaw (19), Beatrice Lillie était davantage une actrice comique très appréciée pour la délicatesse de son humour. Le public féminin admirait également en elle son ascension dans l'aristocratie britannique. Née au Canada, elle avait, en effet, épousé Lord Robert Peel.

Mais la reine du théâtre mondain entre les deux guerres mondiales, l'actrice à laquelle toutes les femmes souhaitaient ressembler fut de toute évidence Gertrude Lawrence (1898-1952), la partenaire favorite de Noël Coward (20). Sans être vraiment belle - ce qui était un attrait supplémentaire pour toutes ses admiratrices - elle incarnait le charme piquant, l'élégance nouvelle de son époque.

> "Without a strong voice, without classical beauty, and with only little training, she had everything: 'style, beauty, glamorous charm, gaiety, heart-throb'...
>
> As a singer of Cole Porter's lyrics no one was her equal. She migrated to the drawing-rooms of comedy ...

With her curdled voice, limited in its range, she was able to suggest the quality of heartbreak, or the sadness of laughter. Her façade could be *mondaine* and *chic*, but you knew her feelings were deep and sincere" (21).

INFLUENCE DE LA "FLAPPER" SPECTATRICE SUR LA NATURE DE LA COMÉDIE LÉGERE

La comédie légère, entre les deux guerres mondiales, ne se comprend, ne s'explique, que par l'importance de ce public féminin qui non seulement imposa ses acteurs favoris, mais influença en profondeur la nature même de ce genre dramatique. En effet il ne faut jamais perdre de vue que le théâtre, plus que tout autre forme d'écriture, est aussi une entreprise commerciale qui tient compte nécessairement, sous leurs divers aspects, des lois du marché et des éventuelles crises financières. Un nombre important de caractéristiques dramaturgiques, littéraires, physiologiques d'une pièce de théâtre dépend souvent d'éléments purement économiques. A l'issue de la première guerre mondiale, les nouveaux hommes d'affaires du monde théâtral, devaient affronter de graves problèmes financiers. Pour équilibrer leur budget, et faire, si possible, un bénéfice, ils devaient absolument monter des spectacles assurés de plaire au public majoritaire de l'époque, et se plier à ses exigences propres. Après avoir sélectionné la vedette dont le charme et l'élégance attireraient ces spectatrices solitaires, il fallait quand même trouver une pièce qui serait un support, un prétexte à la présence sur scène de cet "idole" publicitaire. Pour qu'une œuvre dramatique fût susceptible d'être retenue, elle devait toujours présenter une ou plusieurs "flappers" car toutes celles de la salle exigeaient de se retrouver dans la comédie. La littérature, à quelque niveau qu'elle se situe, n'a d'intérêt que si elle évoque les préoccupations de son utilisateur. "The flappers in the stalls wanted to see flappers on the stage" (22). C'est la raison pour laquelle nous avons remarqué l'omniprésence de ce personnage dans la comédie légère anglaise après la première guerre mondiale. Le rôle de la "flapper" était alors strictement indispensable au succès d'un spectacle. Les directeurs de théâtres choisissaient systématiquement les pièces qui traitaient de sa vie, de ses états d'âme. Et par conséquent les auteurs dramatiques, pour être joués, étaient devenus obligatoirement les chantres inlassables de cette femme nouvelle. Mais la "flapper" des comédies au temps des années 20 était plus un mythe, tel que les femmes de la salle rêvaient d'être, qu'un portrait fidèle de la réalité sociale de l'époque. Par exemple, tous ces Australiens, que l'on rencontre dans sa vie sentimentale, représentaient davantage le souvenir nostalgique des permissionnaires de la guerre que l'actuelle vie quotidienne de ces femmes sans hommes.

Pour tout ce public féminin qui se battait avec les difficultés matérielles, morales et sentimentales de l'existence, ce goût immodéré pour les comédies légères était une forme de revanche, peut-être sa seule revanche sur la vie. Par exemple, il est particulièrement important de souligner que l'intrigue type de ce genre dramatique met, presque toujours, en scène une femme qui évolue avec une désinvolture désarmante entre au moins deux ou trois hommes prêts à se damner pour elle. Inversement dans ce théâtre léger, on dénombre fort peu de Dom Juan arrogants qui méprisent et font souffrir les femmes. En effet, de manière générale, les spectatrices n'avaient pas coutume d'aller perdre les quelques shillings qu'elles avaient si péniblement gagnés pour voir les méfaits d'un personnage aussi exécré. Pour elles, il était bien plus stimulant et

agréable de suivre sur scène l'inconduite de la femme infidèle qu'elles ne seraient jamais. Le succès, démesuré entre les deux guerres mondiales, de cette "comédie de l'épouse dévergondée" ne s'explique véritablement que par ce besoin de compensation du public spécifique de l'époque. Il n'était pas question, pour ces femmes humiliées par la vie d'aller au théâtre pour s'y voir sur scène encore plus maltraitées. Elles venaient chercher trois heures de rêves, d'euphorie, pendant lesquelles on leur raconterait l'histoire d'une héroïne qui avait toujours le beau rôle, même s'il n'était pas absolument irréprochable. Elles devaient pouvoir envier son sort, auquel elles cherchaient naïvement et désespérément d'assimiler le leur. C'est une des raisons pour laquelle les personnages de la comédie légère devaient toujours avoir les plus ravissantes toilettes, porter les plus jolies créations de la dernière mode. La majorité des spectatrices, nouvelles pauvres, souvent socialement déclassées, venaient contempler au théâtre les robes qu'elles auraient aimé porter, mais qui leur étaient désormais interdites. Ce besoin de rêve se retrouve dans la splendeur des habits revêtus dans toutes les comédies légères que nous avons d'ailleurs appelées "comédies en trois robes". La variété et l'élégance de ces costumes sont inhérentes à ce genre dramatique qui, sans elles, non seulement perdrait son public, mais s'effondrerait. La même remarque peut être faite pour les décors que les spectatrices aimaient luxueux et raffinés. Tout devait leur être agréable dans le spectacle : l'histoire, les robes et le cadre.

St John Ervine dans son livre *The Theatre in my Time,* de 1933, montre que ce public féminin, par son goût immodéré de la frivolité, est responsable du déclin du théâtre tragique ; en effet, ce critique, comme d'ailleurs, George Bernard Shaw, se fait l'écho d'une tradition selon laquelle les femmes auraient une influence néfaste sur le théâtre ; elles auraient, paraît-il, toujours eu tendance à l'abâtardir.

> "A theatre in which women largely prevail must be a very different place from one in which men and women are nearly equal in numbers, and even more different from one in which there are no women in the audience at all. The theatre in which Shakespeare worked had no women either in the auditorium or on the stage. It is difficult to say what is the difference between a womanised theatre and one in which the sexes are equally mingled and one in which only men are to be found. My own opinion that tragedy is commoner in a man's theatre than in a woman's, where, indeed, tragedy is rare, has been disputed by many women, but not, I think, with success" (23).

Donc lorsque pour la première fois les femmes ont véritablement dominé le théâtre, elles ont imposé le genre heureux de la comédie. Ces nouvelles spectatrices sont à l'origine de l'essor proportionnellement démesuré des spectacles euphoriques sinon anesthésiants. Entre les deux guerres mondiales, ce caractère d'eudémonisme, en fait très artificiel, est la marque signalétique de cette production théâtrale de masse. Dans presque toutes les pièces une femme se dévergonde quelque peu et très agréablement pendant trois actes, avant de retrouver sagement au tomber de rideau l'amour sincère d'un homme d'autant plus séduisant que son compte en banque offre la garantie absolue du bonheur. Ce léger badinage qui se terminait toujours par l'assurance de la sécurité financière et sentimentale était à cette époque, le thème favori de milliers de spectatrices privées dans leur vie de cette stabilité, comme de la frivolité délicieuse du caprice. A ce propos, il faut noter que les femmes étant par intérêt, plus attachées que les hommes aux rigueurs de la morale dans ce qu'elle a de plus

étroit, les comédies légères défendent toujours finalement la cause de la vertu, même si celle-ci s'est un peu égarée à l'acte II. Elles y étaient certes obligées par la censure officielle du Lord Chamberlain, mais peut-être davantage par celle beaucoup plus sévère et contraignante de leur public féminin. Ces spectatrices toutes membres de clubs et associations pour la défense des diverses valeurs de la respectabilité puritaine n'eussent jamais accepté d'assister au spectacle de la débauche et au triomphe du vice. Le parti pris toujours strictement moralisateur de la comédie légère, dans ce qu'il peut avoir de plus traditionnel est dû essentiellement à l'influence déterminante de son public spécifique.

Il est légitime de se demander ce que les femmes ont fait du théâtre dont elles se sont emparées après la première guerre mondiale. Leur influence fut-elle positive ? Les critiques de l'époque sont très sévères à leur endroit. Ils disent qu'elles sont la cause non seulement de la dégénérescence, mais à courte échéance de la mort du théâtre. St John Ervine montre que leur goût pour la comédie a entraîné le déclin de l'art dramatique dont l'apogée avait coïncidé avec l'essor de la tragédie et toutes les mâles vertus de l'univers masculin.

> "Tragedy has prevailed among the great races of mankind at the period of their greatest power, and that a decline towards comedy, and eventually to spectacle and sheer buffoonery, coincides with the appearance of degeneracy" (24).

Pour St John Ervine la féminisation du théâtre le met en danger de mort, car ces comédies de salon, pour charmantes qu'elles soient, avec leurs flirts, leurs tasses de thé et leurs jolies robes, n'intéressent véritablement que les femmes, c'est-à-dire la moitié de la population, tandis que la tragédie dite "masculine" atteint davantage des problèmes partagés par toute l'humanité :

> "Two dangers at present threaten the theatre, then. One that it may become womanised; the other that it may become a machine for party propaganda. Are these dangers grave? The first is graver than the second for a nation cannot long live on propaganda, which, indeed, inevitably provokes counter-propaganda...
> The man's theatre became the recreation of the community; the woman's theatre is likely to be the recreation of a single sex, and *that* will kill it" (25).

Sans adopter toutes les vues exagérément sévères de St John Ervine, il faut admettre que les comédies légères n'ont que très rarement su atteindre le permanent, l'essentiel des préoccupations humaines. C'est probablement l'une des raisons pour lesquelles peu d'entre elles ont survécu jusqu'à nos jours. Demeurant trop souvent à la surface des sentiments partagés par un seul sexe, un très grand nombre de comédies n'ont pas su véritablement acquérir cette perennité dont seules jouissent les œuvres qui touchent au caractère fondamental de l'être.

LES FEMMES AUTEURS DE COMÉDIES LÉGERES ENTRE LES DEUX GUERRES MONDIALES

Les femmes entre les deux guerres mondiales ne se contentèrent pas d'être des spectatrices dont le rôle fut de promouvoir le théâtre du bonheur, bonheur assez artificiel d'ailleurs, et de porter un coup, que l'on croyait fatal, au drame de qualité. Beaucoup jouèrent la comédie, entre elles surtout afin d'avoir un divertissement un

peu plus actif. Les sociétés d'actrices amateurs se multiplièrent à l'époque, dans les Women's Institutes notamment. On assiste alors à une véritable floraison de comédies en un seul acte, dont la distribution était presque toujours uniquement féminine. Il faut également mentionner les multiples monologues écrits et dits par des femmes lors de fêtes de charité ou de soirées mondaines. On est obligé de suivre l'opinion de St John Ervine lorsqu'il dit qu'aucun de ces quelques cinquante écrivains ne s'est véritablement distingué par un génie ni même un talent de grande envergure. A part Clemence Dane, qui s'est illustrée dans le genre tragique, toutes ces femmes, plus attirées par la comédie, n'écriront pour la plupart qu'une seule œuvre qui, généralement, ne fut jamais imprimée et dont le souvenir s'est perdu (26).

Curieusement, les quelques pièces qui ont pu être retrouvées si elles suivent de très près les problèmes immédiats de la vie difficile des femmes, ne se manifestent jamais par une prise de position féministe sur des revendications d'intérêt général. Par exemple Muriel Box, qui écrivait en collaboration avec son époux Sydney, précise même dans une de leurs préfaces que, s'ils publient six comédies en un acte ne comportant que des rôles féminins, ce n'est, en aucune manière, par convictions féministes, mais pour répondre à un besoin du théâtre amateur où les acteurs hommes sont rares.

> "We have contrived to limit our characters to the female sex simply because we had been told mournfully by producer after producer of the lack of material available for the all-women society, and not out of any pronounced feminist convictions. Indeed, as the reader will observe, the principal characters in at least three of the plays are men, although they do not appear" (27).

Dans leurs deux recueils de comédies en un acte à l'usage des femmes, publiés en 1934 et 1935, Muriel et Sydney Box présentent, une vision très conventionnelle sinon rétrograde de la femme et de ses aspirations. Ils insistent surtout sur son côté irrationnel, absurde, sur ses engouements ridicules (28) et sur sa malhonnêteté lorsqu'elle est française (29). Son devoir, répètent-ils à plusieurs reprises, est d'épouser, par mesure de sécurité pour elle-même et sa famille, l'homme le plus ennuyeux possible, ce qui est un gage assuré de bonheur. Ils tournent en dérision toutes ses velléités d'indépendance, et vont jusqu'à fustiger son désir immoral de vouloir paraître plus belle qu'elle n'est en réalité.

Exactement les mêmes caractéristiques se retrouvent dans les comédies en un acte écrites à la même époque par Mabel Contanduros en collaboration avec Howard Agg. Eux aussi insistent dans leur introduction sur le besoin des Women's Institutes d'avoir des comédies à distribution exclusivement féminine.

> "The six short plays that follow have not been written to exploit any pet dramatic theories nor to point any morals: they are purely an attempt to provide the many Amateur Societies and Women's Institutes throughout the country, who are now looking for plays with all-women casts, with a good evening's entertainment" (30).

Chez Mabel Constanduros, la morale est la même que chez Muriel Box : les femmes font elles-mêmes leur propre malheur par leur sentimentalité excessive et leur imagination puérile (31) ; leur seul moyen de trouver le bonheur est d'épouser un homme sans séduction. Elles seront assurées qu'il n'enflammera jamais ni leur propre cœur, ni celui des autres femmes (32).

Quant aux innombrables "monologues for ladies", dont les auteurs principaux sont Isabel Fisk, Marianne Stayton, Mabel Constanduros, ils sont, dans leur ensemble, moins légèrement comiques, insistant davantage sur la résignation sentimentale à laquelle les femmes sont souvent condamnées. Ils évoquent également les mille difficultés domestiques de la vie quotidienne, et s'étendent largement sur la perfidie des femmes entre elles. C'est le cas du monologue de Marianne Stayton, *The Bedside Manner* où une atroce "chipie", sous le prétexte de rendre visite à une amie souffrante, se fait une joie sadique de lui annoncer la trahison de son fiancé. La philosophie du théâtre féminin est que le pire ennemi de la femme, c'est la femme, et qu'elle doit autant se méfier de ses congénères que de sa propre inconstance. On ne peut dire que ce soit une attitude typiquement féministe.

De toutes ces femmes auteurs dramatiques, Gertrude E. Jennings est certainement celle qui émerge par l'importance de sa production, et la qualité de ses œuvres comiques. Elle écrivit un nombre considérable de comédies en un acte offrant une grande majorité de rôles féminins :

Acid drops (1 Male, 6 Females)
Allotments
At the Ribbon Counter (3 Females)
The Bathroom Door (3 Males, 2 Females)
Between the Soup and the Savoury (3 Females)
Bobbie Settles down (1 Male, 3 Females)
Elegant Edward (4 Males, 1 Female)
Five Birds in a Cage (3 Males, 2 Females)
Mother of Pearl (1 Male, 2 Females)
Me and my Diary (1 Male, 5 Females)
No Servants (1 Male, 5 Females)
The Pros and Cons
The Rest Cure (1 Male, 4 Females)
The New Poor (1 Male, 4 Females)
Waiting For the Bus (2 Males, 10 Females)
The Bride

Gertrude E. Jennings a également publié des comédies en deux ou trois actes dont les principales sont :

Poached eggs and Pearls (1916)
I'm Sorry, It's Out (1920)
In the Cellar (1920)
The Young Lady in Pink (1921)
Love Among the Paint Pots (1922)
These Pretty Things (1928)

Ces comédies, qu'elles soient en un, deux ou trois actes se laissent encore lire avec un certain plaisir, car elles sont une image vivante de la vie quotidienne de l'époque et de tous ses menus tracas souvent difficiles à imaginer aujourd'hui. Auteur féminin, Gertrude E. Jennings décrit mieux que les hommes l'immédiate réalité. C'est là son mérite essentiel, mais probablement le seul. Son style, cependant, sans être de très grande qualité, est, de manière générale, assez allègre et même cocasse, surtout si on le compare à la navrante platitude des œuvres de ses malheureuses consœurs.

Les comédies de Gertrude E. Jennings sont la représentation la plus significative de ce "flapper theatre", écrit à la demande expresse d'un public majoritairement féminin.

H. CATSIAPIS Université de Lille

NOTES

(1) Frank Vernon, *The XXth Century Theatre,* London : George G. Harrap, 1924.
St John Ervine, *The Theatre in my Time,* London : Rich and Cowan Ltd., 1933.

(2) Frank Vernon, *The Twentieth Century Theatre* (London : George G. Harrap, 1924), pp. 118-19.

(3) Frank Vernon, p. 123.

(4) Frank Vernon, p. 144.

(5) St John Ervine, *The Theatre in my Time* (London : Rich and Cowan Ltd, 1933), p. 171 : "All sorts of excuses have been given for the production of the frighful trash which prevailed in the West End from 1914 to 1918, including the ignoble excuse made by debilitated civilians that "the boys" had to be cheered up when they came home on leave...

The soldiers themselves were in no doubt about the stuff that was supposed to put heart in them, and it was commonly said in the trenches that the War Office was subsidising the performance of appalling twaddle in order to make the soldiers glad to go back to the Front. Ten days of West End plays, the authorities said, and the men will go quietly to the trenches".

(6) St John Ervine, p. 140.

(7) Anthony Curtis, *The Rise and Fall of the Matinée Idol* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1974), article de Philip Hope-Wallace, "A Tea-tray in the Stalls", p. 99.

(8) Anthony Curtis, p. 1.

(9) Anthony Curtis, p. 77.

(10) Anthony Curtis, p. 79.

(11) W. Macqueen-Pope, *Ivor,* a biography of Ivor Novello (London : W.H. Allen, 1951), p. 95.

(12) W. Macqueen-Pope, p. 81.

(13) Anthony Curtis, *The Rise and Fall of the Matinée Idol* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1974), Sheridan Morley, "The Master", p. 89 : "Strictly speaking, Noël Coward was not a matinée idol at all... In the first place, Coward's face was, unlike Ivor Novello's, never his fortune; the early photographs show a less than commanding profile and, in place of the moodly stare then believed to denote romanticism and an artistic temperament, a look of stark ambitious intensity. Sir Noël himself was under no illusions about his photographic image in the Twenties".

(14) Anthony Curtis, p. 90.

(15) Gladys Cooper joua *The Second Mrs. Tangueray* en 1922.

(16) Gladys Cooper interpréta *The Last of Mrs. Cheyney* en 1925.

(17) Gladys Cooper créa *The Sacred Flame* en 1929.

(18) Béatrice Lillie fut l'interprète de *This Year of Grace* (1928), *Tonight* at 8.30 et d'une version musicale de *Blithe Spirit*.

(19) En 1932, Béatrice Lillie joua l'infirmière dans la première à New York de *Too True to be Good.*

(20) Voir Sheridan Morley, *Gertrude Lawrence* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1981).

(21) Sheridan Morley, p. 56.

(22) Frank Vernon, *The Twentieth Century Theatre* (London : George J. Harrap, 1924), p. 121.

(23) St John Ervine, *The Theatre in my Time* (London : Rich and Cowan Ltd, 1933), pp. 127-28.

(24) St John Ervine, pp. 128-29.

(25) St John Ervine, pp. 135-36.

(26) St John Ervine, *The Theatre in my Time* (London : Rich a Cowan Ltd, 1933), pp. 138-39 : "In the second half of the nineteenth century, the number of women dramatists was negligible, but in the twentieth century, women again took to the stage as authors, and at least fifty have had plays performed in London since 1900. The greater part of the work done for the theatre by women has been comic. Only on rare occasions has it been tragic. Miss Clemence Dane is the most distinguished woman dramatist in the history of the theatre, but even she has not produced work equal in merit to that of the great men dramatists".

(27) Muriel et Sydney Box.

(28) Voir *Be Sure Your Sex Will Find You out.*

(29) Voir *Beauty For Sale.*

(30) Mabel Constanduros & Howard Agg, Introduction in *To-Night We Present,* (London : Frederick Muller, 1939), p. VI.

(31) Voir *Sentimental Ladies.*

(32) Voir *And so they were Married.*

LA FEMME ET LE TEMPS, OU MÉMOIRE, MORT, ET SOLITUDE DANS *THE NEW WOMEN'S THEATRE* (1)

"Christina (As her own mother, to Tina) Your father... has disappointed me... very much, Christina.
Tina : How ?
Christina : By dying".
Ruth Wolff, *The Abdication.*

"Admirable vertu de la mort. Seule elle révèle la vie".
Jules Michelet, *Histoire de France,* Livre VIII, Chapitre I.

"Etre adulte, c'est être seul".
Jean Rostand, *Pensées d'un Biologiste.*

Le Nouveau Théâtre Féminin a des résonances tragiques, même si, comme Corinne Jacker, on voit, ou l'on découvre, la vie dans la mort (2). Ce théâtre met en scène ce que le Docteur Jacques Sarano appelle "Les données de l'équation humaine" : "La maladie, le vieillissement, la mort, la solitude" auxquels tôt ou tard il nous faut "appartenir" (3). Ainsi, comme le fait remarquer Honor Moore dans l'introduction, ce n'est pas tant l'amour que ces pièces peignent, que le manque d'amour, que la dualité amour/haine, que le drame intérieur et la souffrance de la conscience . "the genius of these women's plays is that they communicate the inner drama, the process of consciousness" (4). Or les processus de conscience ont pour témoin le temps qui tout mûrit, qui tout fait éclore. L'épopée du mouvement féministe au XXe siècle est contemporaine de celle du théâtre, ou "des" théâtres américains (5). L'éclatement des années soixante et surtout des années soixante-dix, a été vu et vécu comme une exorcisation des tabous, et les dramaturges au féminin se sont du même coup senties "libérées" : la vague de l' "absurde" un peu calmée, les années soixante-dix virent un retour à une sorte de réalisme, et alors les pièces de femmes se multiplièrent, expression authentique de leur propre expérience, et non plus hommage rendu à un genre obligé : "First you had to write an Arthur Miller play", Eve Merriam writes, "then you had to write an absurd play. Now there is a new freedom - you can write empathetic women characters" (6). A l'exception peut-être de *Window Dressing* de Joanna Russ connue pour son féminisme assez féroce, les pièces du nouveau théâtre féminin ne laissent pas un goût amer au spectateur, ou au lecteur qui referme le livre, elles évitent la caricature à la Arthur Kopit qui rend œil pour œil, dent pour dent aux féministes par un "masculinisme" musclé (Cf. *Oh Dad, poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet And I'm Feeling so sad).* La caricature relève d'une forme de violence qui est une réaction impulsive, superficielle, et la passion du théâtre féminin se veut mêlée de compassion ; sa violence est intensité. Sauf exception (pièces nos 2 et 8) il n'y a pas d'actes fous, traumatisants. La mort y est naturelle, ce qui est beaucoup plus dramatique et profond qu'un assassinat : l'acte violent n'attire pas l'attention sur le phénomène qu'il provoque, mais sur l'acte lui-même et sur ses causes. Il détourne donc de la méditation sur la mort, alors que dans *Ten Plays* celle-ci survient au plus fort de la

vie, ou de l'amour, ce qui est tout un. Son poids, son mystère, son décret en acquièrent une dimension tragique, énigmatique, qui ouvre à l'homme les portes de la grande solitude. La solitude qui, selon Elmer Rice, et de l'avis général de la critique, constitue le thème majeur du drame moderne américain (7). Le sentiment de solitude de l'homme moderne est une "spiritual malady of the age" pour Dusenbury dans *The Theme of Loneliness in Modern American Drama* (8). La conscience féminine ressent cette "malady" de façon particulièrement aiguë, ainsi que *Ten Plays* en témoigne.

Le thème de la solitude - isolement qui va de pair avec ceux de la communication, de l'opposition amour/haine, de la mémoire et de la réalité, ce thème a une longue histoire dans le théâtre américain : on le trouve chez des 'classiques' comme O'Neill, Arthur Miller, Steinbeck, chez Tennessee Williams, Carson McCullers, on le retrouve dans Albee *(The Zoo Story)* et bien d'autres, mais dans le nouveau théâtre féminin il prend une résonance particulière. Du point de vue objectif, du regard extérieur qui "chosifie" et crée la vision absurde, on passe à l'expérience vécue de l'intérieur, au point de vue subjectif (9), à l' "emphaty".

Cette vision autre (qui semble peut-être mieux convenir au roman qu'au théâtre) - n'a pas toujours été bien reçue. Il a fallu passer le cap d'une critique hostile ou indifférente (10), mais petit à petit les pièces furent représentées. En 1970 *Mod Donna* de Myrna Lamb fut jouée au Public Theatre de New York. Plusieurs autres de ses pièces furent publiées à la suite. Corinne Jacker reçut le prix Obie pour *Bits and Pieces* montée au Manhattan Theatre, et un autre pour *Harry Outside ;* Alice Childress, auteur connue et appréciée, titulaire également d'un prix Obie a vu sa troisième pièce, *Wine in the Wilderness* montée à la National Educational Television. La liste serait longue qui énumérerait les mérites de ces auteurs dont les pièces - cinq en un acte sur dix - figurent dans l'anthologie. Pièces appartenant à l' "Off-Broadway", ou à l' "Off-off-Broadway", donc pièces originales et novatrices malgré un certain respect des conventions théâtrales dans la plupart des cas.

I - LA FEMME, LE TEMPS ET LA MÉMOIRE

Le théâtre est certes un art de l'espace, mais aussi, dans une large mesure, un art du temps : le temps y est grossi, allongé, ou bien limé, écourté de maintes façons pour faire voir notre univers en trompe-l'œil ; ainsi peut-il faire naître de salutaires réflexions. Dans *Ten Plays* le temps prend une grande importance. Mais celle-ci ne se situe pas tellement dans la forme extérieure, dans la longueur des pièces qui varie (très courte pour *I lost a Pair of Gloves Yesterday* de Myrna Lamb, occupant quatre pages, de longueur moyenne pour *Birth and After Birth* de Tina Howe : 90 pages), ni même dans la division des pièces en parties, en scénettes ou tableaux correspondant à un temps psychologique ou à des événements particuliers *(Window Dressing, Mourning Pictures, Bits and Pieces)* que dans le contenu du temps : les événements, les situations deviennent des expériences vécues, et l'intensité, le sens de l'expérience absorbe en quelque sorte l'événement ou la situation qui n'apparaît plus que comme un révélateur des personnages et de leur état intérieur. Il y a comme une fusion des deux aspects du temps qui divise et "partage" (11) : le temps objectif des pendules, du monde extérieur des objets, ou temps quantitatif, et le temps subjectif de la durée, le temps psychologique, intérieur et qualitatif, le temps vécu. Le temps de la chair, le temps de l'esprit (la lutte entre ces deux temps est particulièrement aiguë dans *The Abdication,* pièce

historique sur la reine Christine de Suède), le temps fermé, fini, ou passé, et le temps ouvert, projeté, ou futur, le temps conquis comme celui d'Iris (= Isis), sur l'obsession de la mort (celle de Philip/Osiris) dans *Bits and Pieces* ("And then... He'll be dead for the rest of our lives', p. 59).

Le présent est considéré comme un aspect du temps. Ne pourrait-on pas dire plutôt qu'il est le non-temps -ou éternité- dans lequel l'Etre prend sa source ? Il est impossible en effet de mesurer ou de diviser une parcelle du présent, car la mesure le fait basculer d'un côté vers le passé, de l'autre dans le futur, lieux du non-être, espaces imaginaires, fictifs, domaine de l'intériorité, de la conscience réflexive, de l'être qui se regarde. Si donc passé et futur sont les jeux de miroirs de l'être, eux seuls offrent une prise à la mémoire d'une part, à l'imagination de l'autre ; eux seuls sont des 'aspects' du temps, prisme au travers duquel est perçu l'être dans l'intemporel présent, milieu favorisant la propagation de la vie, et par conséquent aussi, de la mort. Le temps est maturant, il est la matière de l'Esprit, matrice de l'être, éternité réflétée, appréhendée, rendue visible. Le temps est l'aspect féminin de l'être, son 'Eve', sa 'Maya', ou la corporéité dont la Bible, entre autres, donne maintes versions (12). Le temps ne fait qu'un avec la Création manifestée par le corps en particulier. Or, la femme est en étroite symbiose avec le temps-création qu'elle représente et dont son corps a la parfaite mémoire : la femme-mère porte en elle le mystérieux secret du développement de l'être (cf. le sphinx évoqué dans une pièce). Elle préside à la gestation, à la vie et à la mort, puisque tout ce qui naît doit aussi mourir (ceci est dramatisé dans *Birth and After Birth* lorsque Mia tue par inadvertance le bébé de la femme-des-arbres, lors de ses naissances répétées) ; elle est la mère dont la mort n'est qu'un sommeil (cf. les dernières paroles de Margaret dans *Mourning Pictures :* "She is not cold", p. 253). Elle représente la force invincible et maturante du temps qui est sagesse (mère contre fille dans *Breakfast past Noon).* Comme le monde de la matière, elle peut être dure, implacable (cf. Herman's mother dans *Wedding Band*).

Dans ces pièces les femmes s'interrogent sur elles-mêmes, sur leur nature et sur celle de leur existence de femme, plus que sur leurs origines peut-être. Cela pourrait expliquer que la relation mère-fille soit privilégiée par rapport à celle entre père et fille. Ce type de regard sur soi-même est naturel en pays anglo-saxon, et surtout aux États-Unis. Il s'exprime par la mémoire. Mnémosyne, on s'en souvient, était la mère des neuf Muses, et assurait la victoire de l'esprit sur la matière ; elle rendait possible toute création, toute formation. -Les mots 'Maman', 'mère', 'mémoire', 'matrice', 'mort', 'matière', 'maturité', 'miroir', etc... débutant par une 'm' évoquent la féminité dans son principe maturant, fécond, formateur. Dans les dix pièces on retrouve ce principe de la mémoire qui est à la base de toutes les situations, jusqu'à celle de la petite Anatou qui veut oublier son humanité même, pour ne plus souffrir : "I want to forget everything now. Everything". p. 481). Car la mémoire est souffrance ("pain"), mais elle est aussi connaissance, grâce à son envoyé, le souvenir ("Suddenly the meaning of his words comes through to her", p. 451, *The Abdication*)- L'âge de la maturité pour la femme, âge qui l'effraie car il lui rappelle son assujettissement au temps cyclique, sa limitation en particulier concernant sa fécondité,- cet âge est quarante ans : "I'm always afraid... I am forty years old" confie Helen à sa belle-sœur à la fin de *Bits and Pieces* p. 59). L'obsession de l'enfantement et du temps qui passe, confine à l'hystérie dans *Birth and after Birth.* L'épreuve même que chaque pièce

met en scène correspond à un passage obligé qui débouche sur une nouvelle naissance, de sorte que l'épreuve est matrice qui fait mûrir. Annick de Souzenelle écrit à ce sujet : "Matrice que toute quarantaine, toute épreuve dont nous savons maintenant qu'elle implique une "porte" (Daleth), un col d'utérus, une naissance sur le chemin de la Ressemblance. Et cette dimension est celle de notre Royauté" (13). (La lettre 'Mem' en hébreu, figure un carré et a pour valeur quarante - Cf. 40 ans au désert, 40 jours au Sinaï dans la Bible-). 'Maïm' ou 'Les Eaux Primordiales' sont séparées en 'Eaux d'en-Haut' (Mi) et 'Eaux d'en-Bas' (Ma) au deuxième jour de la Genèse (Cf. le problème de la naissance pour "Mia" dans *Birth and After Birth* de Tina Howe). La femme est ainsi au seuil d'une dualité dont elle doit résoudre la déchirante équation si elle veut retrouver son Père (Cf. le souvenir du père mort dans *I Lost a Pair of Gloves Yesterday :* "Oh, I'm tired of the way I remember things... I lost my father... I wanted to believe he was alive somewhere", pp. 503-504). La sortie hors de la maison du père terrestre pour rentrer au Royaume de l'accomplissement de soi dans *Out of Our Father's House* ne semble pas résoudre l'équation du point de vue théâtral, car la scène est mise au service d'un féminisme trop bavard ; la revendication tapageuse est la pierre d'achoppement majeure dans le problème que pose à la femme sa dualité congénitale. La dualité qui se traduit chez l'homme par une pensée souvent conflictuelle est vécue par la femme dans sa sensibilité. Le miroir est l'instrument de cette dualité lorsqu'il n'en est pas le remède (cf. le miroir dans le décor "a large inherited mirror", p. 103 ; le miroir témoin du vieillissement : "When I looked in the mirror this morning I saw an old lady who could only conceive once", p. 184)- Tout particulièrement assujettie aux rythmes cycliques, la femme l'est aussi à la répétition : répétition des tâches dans un temps émietté, incohérent, qui l'emporte et la transforme en 'machine à répétition' en quelque sorte :(Sandy dans *Birth and After Birth* répète : "My hair is falling out by the roots, and I could only conceive once", p. 184 ; "My front tooth just fell out", p. (168), 186). La répétition ronge la vie de la femme et engloutit sa jeunesse avec elle. Tous les drames de sa vie s'inscrivent dans le temps, et s'impriment dans son corps, atout ou obstacle selon les cas car il doit représenter la perfection de sa fonction propre : la création des formes, la formation. Ce corps, attaqué par le temps, la voue à l'impermanence, alors qu'elle porte en elle un rêve - ou un souvenir..., de permanence (cf. entre autres, Julia, ses craintes, son vieillissement, la durée de la liaison, p. 289, 290). La réminiscence dégénère en rumination obsessionnelle, en radotage, et peut se terminer alors par le conflit sans rémission *(Breakfast past Noon).* La femme est en danger de sombrer dans la "mémoire corporelle, ou habitude" qui "est un pli" alors que "la mémoire intellectuelle *reconnaît* le passé" (14). Le "mannequin" en elle masque la connaissance profonde du passé des êtres qu'elle porte en sa mémoire (p. 72). L'homme revendique pour lui l'imagination (p. 73) sans voir que celle-ci ne saurait exister sans la sensibilité qui est aussi mémoire. Leur divorce est un suicide (*Window Dressing,* p. 74). Mais la femme ne saurait n'être qu'un vide, un réceptacle rempli des souvenirs qui ne sont pas les siens, comme le mannequin Marcia, des vies qui ne sont pas la sienne, comme Christina, sous le regard de l'homme qui ne la voit pas, comme Mia, ou Eliza (pièce nº 10). Si, comme le dit Royer Collard "On ne se souvient que de soi-même", la femme doit se découvrir elle-même, se connaître elle-même, s'aider elle-même (15) pour résoudre le problème de son identité, et comprendre la lumière qui brille dans les ténèbres (Marcia, Christina, Iris).

II - LA FEMME, LA SOLITUDE ET LA MORT : the "solitude of self" (pp. 508, 537)

Cette découverte de soi passe par l'épreuve matricielle du désert : le désert de la solitude, le désert de la mort, qui se rejoignent tous deux.

La femme n'est pas faite pour la solitude. Elle est, avant tout, la compagne de l'homme, - ou du Divin -, qu'elle doit aider. Tant que cette relation n'est pas établie, la femme est vide, attente non comblée. Et pourtant, la vie et les faits prouvent que, bien plus et bien mieux que l'homme, la femme doit, ou devrait pouvoir, affronter la solitude. La pièce n° 10 offre des exemples de femmes remarquables qui ont su faire face, seules, à des situations périlleuses et en ont triomphé (pp. 534-536 : récit du Docteur Anna Howard Shaw, suivi de la récitation de "The Solitude of Self" : "ALL (Alternating) : We must make the voyage of life alone/It matters not whether the solitary voyager be a man or a woman...").

La femme seule est toujours soupçonnée d'on ne sait quelle faute, quel délit (cf. la situation de Julia dans *Wedding Band*). Dans sa solitude il lui faut se mesurer avec l'homme (le colporteur blanc et ses propositions déshonnêtes à Julia, dans *Wed. Band*), à l'enfant (*Ibid.* Teeta, Princess et Julia ; - Nicky questionnant Mia, dans *Birth and A.B.*), à la société (Julia, Anatou, Christina, etc... dans presque toutes les pièces), à son ignorance, à sa haine ; et enfin, il lui faut faire face à elle-même, et Dieu (Christina face à Azzolino voit réunis tous ces affrontements - Iris, Anatou, etc...). Pour un être perdu dans les profondeurs de sa sensibilité, de sa subjectivité comme beaucoup de femmes, et aussi d'hommes ont tendance à l'être ("I write like a woman but I don't write only for women" dit en effet Corinne Jacker, p. 3), ce dernier face à face est une épreuve capitale. Toutes ne le réussissent pas : suicide de la femme abandonnée et malade dans la dernière pièce ; suicide de Marcia).

Cette solitude se traduit par des soliloques *(I lost a Pair of Gloves, Y.)*, des monologues conscients ou inconscients qui traduisent une véritable maladie de la sensibilité tournant à vide et révélant un manque, une passivité que le Docteur Sarano nomme "solitude-objet" ; or "le propre de l'objet c'est d'être seul". Cette solitude n'est que l'autre face du conformisme régnant en maître aux États-Unis (16) ; solitude négative d'êtres "esseulés", qui revient partout, dans toutes les pièces. Cet isolement se transmet à l'enfant : "I am lonely" dit Nicky (pp. 161, 181, 182) ; "alone by myself" se lamente Margaret, p. 197 ; "I am all alone in the world" dit Anatou menacée, p. 480. Cette solitude qui est une forme de mort est liée au froid physique et moral (p. 10 ; p. 52 : "I'm cold"). Celui-ci n'est nulle part aussi tragique que dans *The Ice Wolf :* étendues solitaires, glacées, solitude totale de l'enfant, danger, désespoir.

La solitude-manque, ou isolement, procède du temps (17) où tout se sépare et se différencie. Elle enferme dans l'individualité, dans l'égocentrisme, dans l'égo (18) ; cet enfermement est favorisé par une civilisation technicienne qui fait les hommes à la ressemblance des robots : les dialogues ne sont plus que des dialogues de sourds, d'un comique lugubre. Personne n'entend plus l'autre et chacun continue de monologuer avec lui-même (*B.A.A.B., The Abdication,* presque toutes les pièces). Le comble de cet enfermement qui tient l'autre à distance c'est peut-être celui de *Breakfast Past Noon* où le temps est le passé, dimension de la mémoire et de l'imaginaire, et où seule la troisième personne est utilisée entre les deux femmes : ce qu'un critique disait des

personnages de Joanna Russ pourrait être dit de ceux de Ursule Molinaro : ils sont totalement "lonely and alienated" (19). Le blocage de la communication entre les personnages vient d'une perte de sensibilité à la présence de l'autre, ce qui fait désirer d'autant plus cette présence (pp. 117, 138) (20). On fuit la solitude qu'on craint : "Any kind-o people better than none a-tall" (p. 288), dit Julia à Herman dans *Wed. Band.* A côté de celles qui ne peuvent supporter d'agir seules (p. 291, 427), de boire quelque chose seules (pp. 214, 221), il y a celles qui trouvent leur identité dans le non-temps de l'intériorité, siège de la présence, du "Je Suis", et qui recherchent alors la solitude-sujet, cette solitude féconde, solitude-plénitude qui trouve en elle-même son dépassement (21). Dans la dernière pièce la note de l'auteur précise, au sujet de cette solitude vécue par les femmes pionnières du mouvement de libération : "Both together and alone they make the journey into a world of self-sufficiency and the "solitude of self", et à propos du décor : "This is the secret place where one would run off to think and be alone" (pp. 508-509).

La solitude-plénitude ne connaît plus l'étirement d'un temps vide, du temps mort, elle est la fin de la solitude-souffrance et répond au cri jeté par celle-ci, à la fin de *The Abdication :* "Why ?". Elle est prise de conscience de notre condition humaine qui s'enracine dans la mort même : "... mortality. I finally believed in mortality... Il find that reassuring" déclare Iris (Isis) à la fin de *Bits and Pieces.* La mort-solitude ou solitude-mort une fois regardée en face n'est plus à craindre, elle a perdu son aiguillon. Le moment venu, elle devient simple : "I expected more from dying, and it's so simple..." (Philip is alone... It is the moment of his death)" - *Bits and P.,* p. 51. La mort est un passage solitaire : "I am on a bridge alone", s'écrie Maggie dans *Mourning P.* (p. 245) ; "We come into the world alone... we leave it alone..." (p. 537, "The Solitude of Self") (22).

Dans *Ten Plays* le thème de la mort est omniprésent. Dans six ou sept pièces, il y a une mort généralement vers la fin de la pièce ; et dans les trois autres la mort est présente par le souvenir qui l'évoque ("the memory of loss", p. 387). Dans deux pièces la mort d'un être cher constitue la trame de base. Ainsi le double thème mort-solitude est-il dominant en terre d'Occident dont la mythologie faisait la terre du sommeil, du repos, de la mort : "To die was to "go west" ", nous rappelle en effet Stephen Fender (23). Mais l'amour exorcise la mort et annule le "péché" dont Eve (notre partie émotionnelle) fut l'instigatrice. Philip veut encore aimer avant de mourir, et Herman revient mourir chez celle qu'il aime (pp. 43, 335) (24).

Si *Ten Plays* montre parfois un retour à un certain traditionalisme, voire à un sentimentalisme passés de mode selon l'avis d'un critique (25), si elles abandonnent l'absurde pour explorer plus authentiquement et profondément les constantes de la vie humaine, nul ne s'en étonnera. La vision absurde du monde procède d'un jeu de l'esprit sur lui-même, c'est la vision d'un dieu déchu, l'homme, qui sombre dans le désespoir et passe de la vie à la mort. La caricature, l'outrance constituent son expression privilégiée. Les femmes n'ont pas tant une "vision" du monde, ni de l'existence humaine, qu'une "expérience" de ce monde ; elles vivent ce que l'homme pense, conçoit ; ce que cela fait perdre en mordant, en brio, en panache, se gagne en nuances, en vérité, en simplicité. Si elles ne sont pas des "maîtres à penser", elles sont peut-être autre chose : des "maîtres à vivre" ; ce théâtre marque toute la différence entre la pensée et le vécu, entre le "faire" et l' "être" ; et c'est en cela que le

théâtre féminin au vingtième siècle peut apporter à l'homme contemporain (pris dans la répétition mécanique, et la limitation technocratique entraînant solitude et mort) une solution pour retrouver sa liberté perdue. Si l'homme nous parle d'un dieu déchu, la femme nous montre l'homme qui veut reconquérir son royaume perdu, après l'épreuve de la vie, et par l'épreuve de la vie. Sa mémoire lui fait retrouver la voie du 'Retour' et nous invite à la méditation plus qu'au jugement. Pour elle l'événement est secondaire, ce qui compte c'est l'impact de l'événement sur l'être qui le vit ; la femme vient après l'homme, et ceci a fait dire à A.M. Gérard : "La femme peut désormais, selon la prévision de M.J. Guitton (dans l'*Amour Humain*) "engendrer Adam de son esprit... comme Adam a engendré Eve de son corps. "Et c'est le merveilleux accomplissement de la mission de l'*aide* du Paradis terrestre" (26). Le théâtre féminin n'est pas tant un théâtre de ce qu'on 'voit' que de ce que l'on 'sent', de ce que l'on 'vit' ; son souci est psychologique plus qu'esthétique. C'est un théâtre de l'intériorité qui fait songer au drame rituel. Dans sa conclusion Honor Moore écrit ceci : "One goes to the theatre not only to find out what is real, to see a mirror of the world, but with a need for ritual, a desire to feel nurtured by the artist's vision - to be taken in, included, not pushed away". (Introduction, p. XXXVI).

Que le théâtre féminin se veuille spécifique, cela est inévitable. Souhaitons seulement que cette spécificité féminine ne tourne pas au féminisme, ce qui lui ferait perdre une grande partie de sa valeur.

C. GERBAUD Université de Reims

NOTES

(1) *The New Women's Theatre, Ten Plays by Contemporary American Women,* edited and with an Introduction by Honor Moore, Random House, Vintage Books Edition, May 1977, New-York. Les différents titres sont : *Bits and Pieces* de Corinne Jacker ; *Window Dressing,* de Joanna Russ ; *Breakfast past Noon,* de Ursule Molinaro ; *Birth and After Birth,* de Tina Howe ; *Mourning Pictures* de Honor Moore ; *Wedding Band,* d'Alice Childress ; *The Abdication* de Ruth Wolff ; *The Ice Wolf,* de Joanna Halpert Kraus ; *I lost a Pair of Gloves Yesterday,* de Myrna Lamb ; *Out of Our Father's House,* arranged for the stage by Eve Merriam, Paula Wagner and Jack Hoffsiss.

(2) Condamnée par la médecine, C. Jacker écrivait au sujet de la composition de *Bits and Pieces :* "As I was writing it, it became a play about life, not about death". *Ibid.,* p. 3.

(3) Dr. Jacques Sarano, *La Solitude Humaine,* Paris, Le Centurion, 1968, p. 184.

(4) *Ten Plays, op. cit.,* p. XXXV, Préface.

(5) Voir le numéro de la *Revue Française d'Études Américaines,* Octobre 1980, intitulé "Les Théâtres de l'Amérique" ; guest editor : Marie-Claire Pasquier.

(6) *Ten Plays, op. cit.,* pp. XXIX-XXX.

(7) Winifred L. Dusenbury, *The Theme of Loneliness in Modern American Drama,* Univ. of Florida Press, Gainsville, 1960, p. 7.

(8) *Ibid.,* pp. 4-5.

(9) Myrna Lamb écrit : "Sometimes we lose/The line between our own invention/And what is true/Because we have made things true/So often...", *Ten Plays, op. cit.,* p. 499 ; cf. aussi p. 191.

(10) *Ten Plays*, p. XXX.

(11) Cf. la racine indo-européenne 'DAI', 'partager', 'diviser'.

(12) Voir Épître aux Galates IV : 10-11 ; IV : 4 et Genèse II : 21-23.

(13) Annick de Souzenelle, *La Lettre, Chemin de Vie*, Paris, le Courrier du Livre, 1978, p. 101. Cf. aussi *La Solitude Humaine, op. cit.*, p. 163, "Nos actions publiques se sont formées dans la matrice de nos retraites privées".

(14) Louis Millet, *Perception, Imagination, Mémoire*, Paris, Masson, 1972, p. 108.

(15) *Ten Plays, op. cit.*, p. 280 : "I got to climb my way to glory/Got to climb it by myself...", *Wedding Band*.

(16) *La Solitude Humaine, op. cit.*, pp. 212, 216 (nº 13). Cette étude de la solitude par un médecin vient huit ans après que Dusenbury en eût formulé le souhait dans son étude, p. 2, *op. cit., The Theme of Loneliness ;* voir aussi Robert S. Weiss, *Loneliness, the Experience of social isolation*, p. 231 "It may be that loneliness is intrinsic in the human condition, that there is an irreducible minimum level below which we simply cannot go. Very likely American society as it is now constitued presents more risk than this...".

(17) *La Solitude Humaine, op. cit.*, p. 217. "Le temps, c'est notre solitude...".

(18) *The Theme of Loneliness, op. cit.*, p. 2, explication de Abram Kardine : on "Rugged individualism... etc...". Voir aussi Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1966, p. 23.

(19) Marge Piercy, "From where I work" in *The American Poetry Review*, 1977, vol. 6, nº 3, May-June 1977, pp. 37-39.

(20) *La Solitude Humaine, op. cit.*, p. 47-48.

(21) *Ibidem*, pp. 209 et suivantes.

(22) Stephen Fender, dans *American Literature in Context*, Methuen, London and New York, 1983, p. 3, Introduction du volume I.

(23) Voir G. Gargam, *L'Amour et la Mort*, Paris, Seuil, 1959, p. 328 : "On meurt seul parce que, pour mourir, l'homme s'avance jusqu'à la pointe extrême de l'individualité".

(24) Voir B. Rybak, *Psyché, Soma, Germen*, Paris, Gallimard, 1968, p. 33, sur pôle somatique et pôle sexuel, problème de la vie émotionnelle et problème de la conscience.

(25) Clive Barnes, dans *The New York Times*, October 27 1972, p. 30, à propos de *Wedding Band* d'Alice Childress.

(26) A.M. Gérard, *L'Ere de la Femme, cette Inconnue*, 1964, p. 252.

LA FEMME CREUSE (1), POÉTIQUE DRAMATIQUE DE L'ABSENCE DANS *THE TATTY HOLLOW STORY* (2), DE DOROTHY HEWETT (3)

Dès son titre, *The Tatty Hollow Story* apparaît comme une pièce dont le système référentiel est complexe, présent en tant que signe, lui-même objet de dramatisation. "L'histoire de Tattie Hollow" est un titre à forte résonnance brechtienne, plaçant le personnage dont on va raconter l'histoire dans une situation totalitaire. Le procédé narratif sera utilisé, vraisemblablement manipulé. Et bien sûr le nom de 'Hollow' est une reprise intertextuelle précise du titre du poème de T.S. Eliot *The Hollow Men* (4), avec substitution et inversion : une seule femme remplace tous les hommes. Cette volonté référentielle manifeste, ostentatoire même, comme on le verra, est un signe qui peut prendre une valeur particulière dans la mesure où il s'agit de théâtre australien, souvent accusé d'être platement imitatif, ou au contraire d'un isolationnisme peu exportable (5). Écrire une pièce-citation, une pièce-avatar d'une certaine manière, peut alors relever d'une démarche ironique, s'inscrire dans une symbolique réflexive complexe que l'on tentera d'analyser.

Toute volonté de 'résumer' la pièce se heurte à un premier paradoxe :l'action, la 'fabula' est d'une extrême pauvreté : à l'acte I, Jo, psychiatre, reçoit la visite de Ben Trainor, avocat, puis de Rod Travers, directeur du Zoo, et de Johnny Apple, soudeur, tous trois ayant en commun le fait d'avoir été l'amant ou le mari (Ben) de Tattie Hollow, de ne pouvoir l'oublier, au point d'être hantés par elle, de voir son nom en lettres géantes dans toute la ville ; mais ces quatre personnages se souviennent, évoquent leurs souvenirs, suscitent une série d'autres scènes où l'on voit Tattie les aimer, les quitter, les retrouver. Et dans ce second cercle de la représentation, l'action est au contraire riche, trop riche, les événements sont multiples et contradictoires (ils sont par exemple tous le père de son fils P. Paul Laureate...). A la fin de l'acte I Johnny Apple décide qu'il faut réunir tout le monde, tous les anciens amants de Tattie, pour se libérer d'elle définitivement ("to flush her down", ainsi qu'il le formule aimablement). Il prend le relais de cette quête destructrice de Tattie, et met en scène l'acte II. Où l'on retrouve Jo, Ben et Rod, et aussi Rube Hannah, le 'premier amour' de Tattie, propriétaire de laveries et de clubs de strip-tease, puis Robin Truelove, le professeur, qui tous, de nouveau, évoquent, provoquent par le souvenir des scènes d'amour, de séparation etc... Apparaissent donc deux cercles distincts, qui jusqu'à ce moment ne coïncident jamais, celui des personnages qui se souviennent, et celui des personnages dont ils se souviennent. A ces deux 'cercles' de représentation, il faut en ajouter un troisième, matérialisé par la cabine téléphonique transparente située au centre de la scène du début à la fin de la pièce, baignée d'une lumière dorée, et dans laquelle se trouve le mannequin séduisant, provocateur, de Tattie Hollow. Dorothy Hewett précise (setting, p. 75) : "She is always the focal point of the stage. Even Tattie Hollow herself cannot ever quite compete with her". C'est le premier cercle (cercle I) de la représentation, image d'opacité totale, cercle fermé à tous, -c'est une main de cire qui tient le récepteur du téléphone, toujours décroché-. L'objet d'idolâtrie, de rêve, de fantasme, le cercle I, est entouré du cercle II, celui de

la représentation des souvenirs, où l'on trouve Tatty Hollow et son fils/amant Paul, -qui ne passent jamais dans le cercle III-, ainsi que les personnages du cercle III, celui qui correspond au code normal, primaire, de la représentation théâtrale. Le dénouement, lui, n'est plus du domaine de la 'fabula', puisque Johnny Apple, qui avait disparu du cercle III après en être devenu le metteur en scène, réapparaît dans le cercle II, mais en perturbateur, dans un souvenir où il n'avait pas sa place ; brisant alors tous les cercles, il va extraire le mannequin de sa cabine, et tous les personnages se livrent à un double rituel de destruction physique du mannequin et symbolique du personnage de Tatty. Puis restent seuls en scène Paul et Tatty, mais lesquels ?

On constate qu'il est impossible de 'raconter' la pièce selon une ligne unique, car l'action n'est pas de même nature au début et à la fin, celle-ci étant la résolution réflexive et poétique des contradictions inhérentes à la représentation. Ce que l'on peut tenter de schématiser, c'est la relation entre les trois cercles, et même les quatre cercles, si, afin d'orienter le mécanisme de la frustration qui régit la représentation, on pose un cercle IV qui est le public (v. schéma).

On observe que c'est l'organisation, ou plutôt la désorganisation de la 'fabula' en 'sjuzet' (6), de 'l'histoire' en 'intrigue' (7), qui est particulièrement discontinue et complexe, et donc particulièrement significative. La temporalité du cercle II par exemple résiste à toute reconstruction rationnelle trop précise.

Par ailleurs on peut déjà signaler que chacun des personnages du cercle III présente une version différente de la réalité du cercle II, et que parallèlement aux cercles de la représentation, il y a les 'mondes de la pièce', autant de mondes virtuels que de personnages médiateurs.

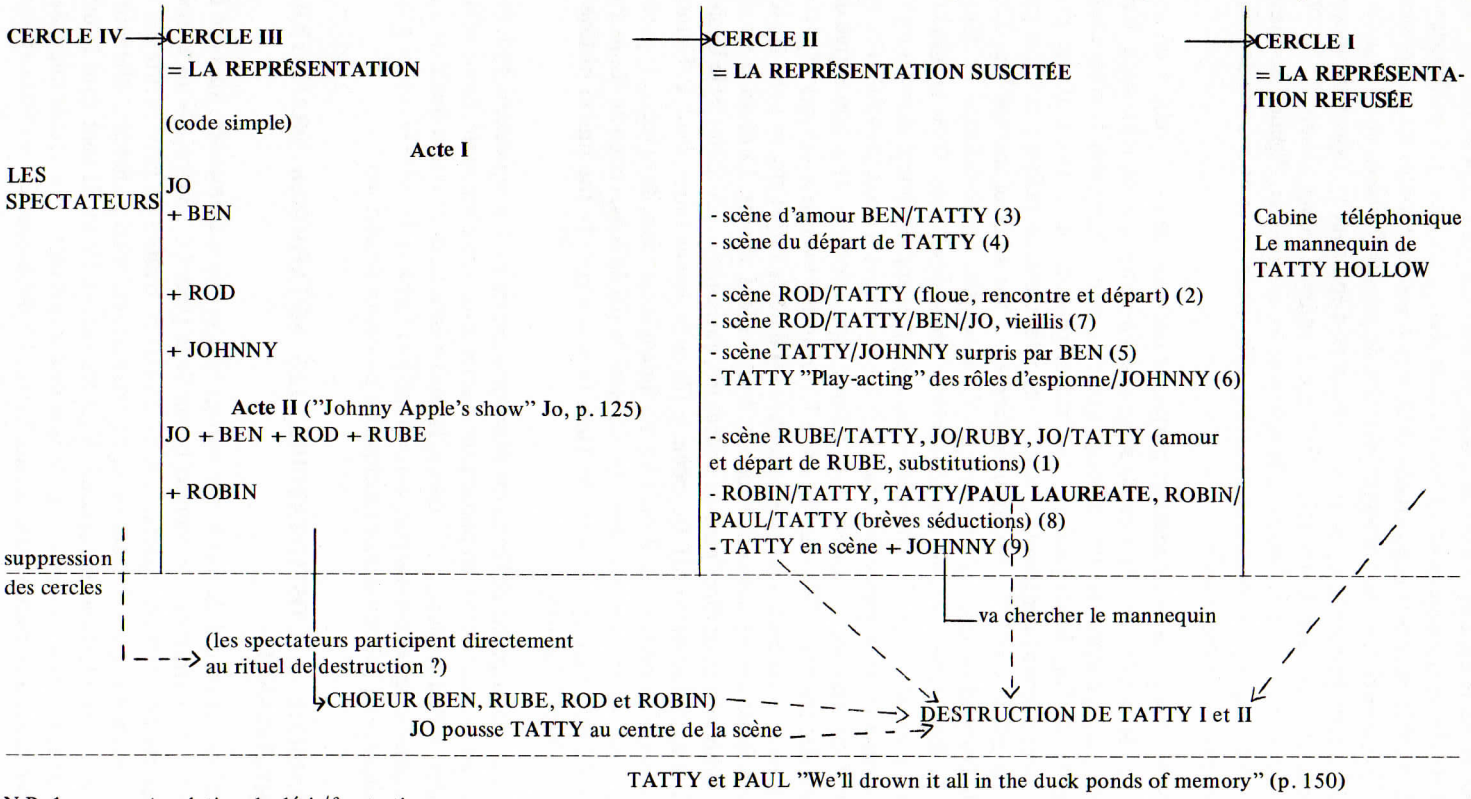
Se trouve donc confirmée l'intuition première d'une utilisation 'extrémiste' des signifiants dramatiques, thématisés et organisés selon une structure de frustration. Le 'monde' virtuel de l'un se dérobe aux autres, la connaissance du cercle I échappe à tous les autres, et celle de tous les autres échappe au cercle IV. Mais la nécessité même de cette structure naît de l'image centrale, l'image-titre, celle de la femme que tous désirent.

AVATARS DE LA FEMME FATALE, TYPE, CLICHÉ ET DÉRISION

Le personnage de Tatty Hollow est en effet l'ultime avatar du 'type' de la femme fatale, ou plutôt elle est l'avatar de tous les types de femme fatale, des mythiques Sirènes aux Vénus de Swinburne ("That obscure Venus of the hollow hill) (8). L'héritage de la mémoire collective est si lourd que le personnage de Tatty n'a plus accès ou n'est plus accessible au niveau primaire de la représentation, au cercle III. Et même dans le second cercle, monde filtré qui appartient déjà à l'ambiguïté et au flou des souvenirs, elle ne peut exister que parce qu'elle est délivrée de son image, qui elle, est figée dans le cercle I, inaccessible, ironique. L'héritage est lourd, tous les mythes et toutes les images sont évoqués, et le surcodage (9) est ici évident.

Ainsi Tatty est "victim and destroyer" (Characters, p. 71), elle est au cœur d'un réseau d'amour destructeur, formes de l'amour de soi -"All I want is to be happy" (p. 81)-, amour-possession, désir mortel -"I see you always coming toward

SCHÉMA DES CERCLES DE LA REPRÉSENTATION (cercles concentriques, linéarisés ici par commodité)



N.B. 1 : ——→ relation de désir/frustration
N.B. 2 : les chiffres entre parenthèses indiquent une réorganisation de cohérence temporelle possible.

me like death" (p. 142)-. Elle est au centre d'une stratégie universelle de la souffrance infligée et subie comme source de plaisir, en tout cas comme nécessité. Le surcodage est d'ailleurs ironiquement admis, puisque Tatty, en tant que personnage du cercle II, semble éprouver une certaine difficulté à assumer toutes les composantes de son rôle culturel : en une arabesque réflexive du jeu sur l'illusion, elle demande de l'aide aux autres personnages, pour se convaincre d'éprouver la 'delectatio morosa' convenable et nécessaire à son rôle -"Tell me I enjoyed being unhappy" (p. 96)-. Elle est aussi l'image de la beauté à la fois pure et corrompue, -"guileless, corrupt eyes" (p. 82)-, elle est innocente et coupable, fille, sœur, mère et amante de tous et de toutes, prostituée universelle.

Mais chacun de ces signes est porteur d'une marque qui le relie à un autre code, celui de la dérision. Et c'est le surcodage lui-même qui est représenté. Car si "guileless, corrupt eyes" est un oxymore que l'on peut à la rigueur trouver chez le poète, ceux de "my bitch-goddess" ou "red crêpe-de-chine in front of the altar" (p. 82), aussi crûment contrastés et saturés de références, ne peuvent être que parodiques. De même que la formulation du sacrilège -"the stink of incense" (p. 126)-. La 'Belle-Dame-sans-Merci' n'est plus que Violetta, puis un personnage de film de série B, la dégradation n'étant pas séquentielle, mais simultanée. C'est le niveau de dérision qui est choisi le plus souvent, et les répliques appartiennent alors au registre du mélodrame et de la presse du cœur, le niveau poétique n'étant présent qu'en contrepoint et en citation, admise ou non. Johnny Apple formule ainsi son entrée dans la légende des amants : "We was the great lovers of the twentieth century" (p. 106). Tatty utilise tous les clichés les plus communs -"I'll never forget any of you" (p. 87)-. La femme fatale envoie des cartes postales à ses anciens amants. La dérision est alors totale, Garbo veut aussi dire "gargage collector", qui ramasse les ordures, et le Désir est réduit à la nymphomanie (10). De même le fils de la femme fatale, Paul, P. Laureate, s'il correspond au mythe, car il est bien sûr amant incestueux de sa mère, appartient aussi au cliché et corrobore le dérisoire en étant le fils de tous, conçu au 'Luna Park' du désir -"Every Sunday we went to Luna Park and rode in the tunnel of love till Tatty had a baby" (p. 105)-.

A ce point précis de l'extrême dévalorisation du mythe représenté, la dérision et son objet se confondent, en participant à cette structure dominante, mode et sujet de la pièce, qu'est le manque, l'absence, la frustration. La destruction finale de Tatty Hollow, personnage et mannequin, correspond à la fois à la dernière phase du processus du cliché, et à l'aboutissement logique du processus de dérision.

DE L'INERTIE A L'OSTENTATOIRE, LES MÉTAPHORES DRAMATIQUES DE L'IMPUISSANCE

L'aliénation qui définit le personnage-titre est ainsi thématisée, mais elle fonde également la structure de représentation de la pièce (v. schéma). Nous avons vu que le cercle IV, celui des spectateurs, est en état de frustration permanente par rapport au cercle III, qui est celui de la représentation, relation banale, inhérente au mode de communication dramatique. Mais les cercles IV et III sont dans le même rapport de frustration au cercle II, dont la réalité-même naît de la double impuissance des personnages à retrouver ou à oublier Tattie. L'impuissance est prétexte et origine

de la double représentation, qui échoue à son tour. La mémoire et son pouvoir, l'évocation, sont incapables de faire revenir Tattie du cercle II au cercle III. Lorsqu'il y a interférence, elle se fait en sens inverse, matérialisant ainsi la relation de désir qui relie et sépare les niveaux d'illusion. Seul le personnage de Johnny Apple, dont tout le monde s'accorde à dire qu'il est devenu fou, peut franchir l'interdit de la frontière de l'illusion, et permettre la destruction finale dans une folie unificatrice. Alors, au-delà de cette destruction symbolique de l'enfermement et de l'impuissance de la représentation, reste une dernière scène, brève et plate, entre Tatty et P. Laureate, arrachés au mystère que leur conférait la quête, privés de réalité dramatique, récitants statiques d'un texte poétique qui n'est pas le leur. La structure dramatique n'existait que par rapport à un mythe qui se dérobait ; elle reste métaphorique du manque, en dépit de cette résolution 'furieuse', poétique, grâce à elle en fait.

La dynamique de l'action est précisément celle d'une inertie, très Prufrockienne. Le mannequin de Tatty, présent dès le début de la pièce, est détruit à la fin, mais Johnny chantonne "I'd like to buy a paper doll" (p. 143). Entre les deux points, les actes de mémoire des personnages du cercle III et les actions-simulacres des personnages du cercle II sont autant de manifestations de l'impuissance sous toutes ses formes. A l'obsession de l'impuissance physique, présente dans le modèle, *The Hollow Men,* présente donc par échos, mais aussi objet de représentation (Ben), de discussion (Rod et Robin), correspond une grammaire de l'impuissance, une modalité dominante en 'cannot'. Dans le cercle III, on ne peut ni oublier, ni se rappeler ; ou alors on se souvient de trop de choses, des morts accidentelles de Tatty et de tous ses suicides par exemple. L'excès d'information correspond à l'incapacité de savoir -"Ben : Where is she? Jo : Dead Ben: You can't prove that" (p. 76)- (11). Dans le cercle II on ne peut pas agir, parce qu'on est 'agis' par le cercle III, par les pulsions variées mais répétitives d'un même désir. Dans le monde de la représentation suscitée, le but et la modalité de l'action sont toujours les mêmes, et les personnages n'en sont pas les agents. Les personnages ont le pouvoir de la parole -"We talk about her" (p. 73)-, mais ils sont impuissants, d'autant plus bavards qu'impuissants, tout comme les fantômes du cercle II s'agitent d'autant plus qu'ils sont paralysés. Dans tous les cas, la forme ostentatoire, dominante de cette pièce, est l'envers et le signe du manque dans un expressionnisme curieusement baroque. Tatty est toutes les femmes -femme-enfant superficielle qui récite des poèmes d'Emily Dickinson-, et elle est absente -"She dropped into limbo as if she had never been" (p. 83)-. Ses amants sont si nombreux que chacun n'est plus que l'absence de l'autre. On peut analyser en détail le personnage de P. (Paul) Laureate, présenté par Dorothy Hewett comme "... avant-garde student poet who becomes a street-singer; long-haired, charismatic, a God's fool in his early twenties" (Characters, p. 71), c'est-à-dire sans relation définie avec Tatty Hollow. Il ne connait pas moins de huit variantes essentielles, lorsqu'il est présenté

- par Ben : il est le fils de Ben et Tatty, "our son"
- par Rod : il est le fils de Rod "Paul Travers", est-il celui de Tatty ? Curieusement Rod parle de "... that old woman and my young son" (p. 89) (12).
- par plusieurs : le fils de sa mère. Il devient alors P. Laureate, nom que Ben qualifie de "stupid title" (p. 80), et Rod de "phoney queer name" (p. 87). Il est poète lauréat, soupçonné d'homosexualité.
- par Jo : étudiant de sa mère.

- par Johnny : fils de Johnny.
- par Robin : fils de Robin.
- par plusieurs : amant de sa mère.
- par lui-même : fils d'un père "female impersonator at 'les Girls' ", et d'une mère "truck driver" (p. 133), c'est-à-dire qu'après avoir été transformé en fils de chacun, et amant universel, homo et hétéro-sexuel, il se déclare fils de deux travestis. La filiation est 'ouverte', son existence théâtrale et précaire. L'excès informe le vide, et lui aussi a besoin pour 'exister' de la protection du cercle II, dont il ne sortira que par artifice.

On voit que l'impuissance à agir est doublée, fondée, d'une impuissance à 'être', fragilité admise par les personnages eux-mêmes -"Ben : Does Tatty exist anywhere except in his mind? Jo : Doesn't that apply to all of us? Ben : But that's your province Jo" (p. 110)-. Mais Jo, psychiatre, ne sait ou ne veut que leur renvoyer un écho de l'éclatement de leur personnalité/personnage, elle-même y participant, amie, sœur et amante de Tatty (car elle était "her bridesmaid"...).

De la même manière, les lieux de l'action racontée sont si variés, de Moscou à la grande muraille de Chine, de Rome à Katmandou, que le lieu de l'action est le monde, ou le vide -"staring into a void" (p. 95)-. L'appel à la mémoire collective, à la compétence de l'auditoire est trop grand. Il y a tout et trop. Le surcodage aboutit à la désorientation. Ceci est vrai du langage où la forme gnomique est sans cesse utilisée, forme collective et ostentatoire de la parole, référence commune trop évidente, impuissance de l'expression. Le symbolisme est tout aussi ostentatoirement impuissant, du mannequin à Tatty Rome -parce que tous les chemins mènent à elle !-. L'illusion, comme toujours, sort renforcée du jeu qui en représente la magique impuissance, seule triomphatrice de cette baroque rhétorique du vertige. En de nombreuses ruptures secondaires de l'illusion mimétique (la rupture primaire étant la séparation en trois cercles étudiée plus haut), les personnages vont se livrer à un "surcodage histrionique" (13), chacun devenant "l'objet et l'auteur de lui-même" (14). Ce sont surtout les personnages de Tatty et de Paul qui se livrent à cette sur-représentation, participant ainsi au terrorisme de l'interprétation -Tatty est dite "acting" à plusieurs reprises, et Paul dit "I'm going to write my very short chapter in the Tatty Hollow Story" (p. 133)-.

Dans cette poétique de la représentation excessive, la structure se complique du fait que chaque élément est l'absence de l'élément suivant dans le processus du souvenir, qui pourrait être l'élément précédent ou suivant dans une réorganisation linéaire de l'intrigue. Or ce chassé-croisé temporel est également référentiel : si *The Tatty Hollow Story* est la pièce inscrite en creux dans *The Hollow Men*, l'histoire de P. (Paul) Laureate est inscrite en creux dans *The Tatty Hollow Story*, il est le prochain homme-femme de paille. Outre les surcodages culturel et mythique, puis formel et histrionique, dont on a parlé, il y a surcodage intertextuel, qui, dans son outrance, est spécifique, et peut-être forme ultime de la frustration dont il est le masque, élément constitutif essentiel de la poétique dramatique de la pièce.

POUR UNE POÉTIQUE (15) DRAMATIQUE DE L'INTERTEXTUALITÉ ?

De l'intertextualité générique de tout texte -"the text is a permutation of texts" (16)-, Dorothy Hewett fait un système, une présence stylistique et dramatique

provocatrice. Il est impossible de mentionner toutes les références intertextuelles, c'est un catalogue des lieux communs et moins communs de la littérature, du folklore et de l'actualité de nombreux pays qu'il faudrait faire. Tatty est de tous les complots et de tous les services secrets (dans les fantasmes de Johnny et de Robin, le fou et le professeur...). Mais c'est dans le domaine littéraire que l'intertextualité atteint une fréquence et une universalité paroxystiques. Les formes et les combinaisons sont variables à l'infini : Tatty est comparée à des héroïnes littéraires nommées -"Innocent ! Innocent as Nana, innocent as Karenina, innocent as Bovary..." (p. 87)-, mais aussi indirectement, par citations intégrées au texte (ainsi des vers de *In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz* (17)-, ou encore par simple sélection du type de la femme fatale, extrait du "théâtre d'ombres littéraires" (18), les Matilda, Velleda, Carmen ou Lamia. C'est aussi l'utilisation comique de titres comme *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (19), pour son système de succession/substitution applicable aux amants de Tattie. C'est encore la référence multiple à Scott Fitzgerald, que ce soit par la dramatisation de la métaphore fitzgéraldienne de la fissure (20). "Somebody put Mendelssohn's Wedding March on the gramophone. There was a crack in it" (p. 82)-, ou par une comparaison inversée des personnages fictifs à des personnages réels du monde littéraire -"Like Zelda and Scott Fitzgerald, we always met in bars" (Robin, p. 126). Mais l'intertextualité est en abîme ici, puisque Fitzgerald a déclaré être le frère cadet de Gatsby. On peut aussi analyser le fait que le professeur Robin Truelove soit appelé "A Man For All Seasons", utilisation du titre de la pièce de Robert Bolt (21), qui est elle-même fondée sur l'intertextualité par l'emprunt de personnages historiques.

Enfin le texte 'transréférentiel', l'auteur 'générique', T.S. Eliot, qui prônait l'utilisation de la tradition comme esthétique créatrice (22), et dont le poème plus particulièrement 'utilisé' ici, *The Hollow Men,* commence par une citation 'dissimulée' de Conrad (23), puis est informé de Dante, entre autres.

Il faut ajouter que peu de mots ne sont pas marqués à plusieurs niveaux. Et que les interactions intertextuelles sont nombreuses : Tatty Hollow récite des vers de Shakespeare, et l'oiseau du poème interpelle "Tatty Hollow !".

C'est cette intertextualité qui, dans son excès apparent, parfois insupportable, est la spécificité de la pièce, sa signature peut-être en tant que jeu réflexif sur l'identité de l'auteur, auto-dérision du professeur de littérature qui a trop de références -serait-ce le "kinky emotional blackmailer" ? (p. 89)-. Elle constitue avant tout la cohérence sémantique et stylistique de cette pièce, les œuvres 'citées' appartenant à l'espace littéraire de la brisure, de la fêlure, ou de la mouvance, de la métamorphose, tandis que l'intertextualité elle-même est métaphore de frustration. Tout texte représentant le désir de tous les autres textes, toute représentation signifiant l'absence de toutes les autres, alors les citations peuvent représenter l'absence de ce texte-ci, tout en le fondant. Le point extrême semble atteint lorsque Robin Truelove, le professeur, dit à Tatty, qui a peut-être été professeur d'art dramatique, "you're good at quotations" (p. 130). Tatty Hollow, personnage emprunté, inversé, opacifié (cercles I et II), personnage fondamentalement théâtral et réflexif, dont la dépendance comme la liberté sont soumises à l'illusion. C'est en ces termes que peut se définir le code de poétique théâtrale spécifique à Dorothy Hewett (24). A l'abri des masques des cercles II et III, comme des masques des innombrables références 'culturelles', pourrait

exister une certaine liberté du texte dramatique. Rube dit de Tatty : "In fact the histrionics and the self-advertisement let her be completely her own person" (p. 125). Et Robert Bolt, justifiant le choix de son sujet, écrivait : "I took a historical setting in the hope that the distance of years would give me Dutch courage, and enable me to treat my characters in a properly heroic, properly theatrical manner" (25). Par contraste, et en abîme, se constituerait ainsi un idiolecte dramatique, et pourrait se définir un espace de liberté créatrice.

On peut enfin se demander si cette volonté de dramatisation du manque sous tous ses aspects ne correspond pas aussi au désir de représenter et de pallier une frustration plus particulièrement australienne, la dépendance d'une intertextualité culturelle paralysante. Le mythe de la femme fatale, dévalorisé comme on l'a vu, est aussi peut-être, par extrapolation, une image de l'Australie prostituée et aliénée culturellement. Dans cette perspective, le "cockatoo" du poème, le cacatoès, le perroquet australien prend toute sa signification. Lui aussi est évoqué, suscité par un poème que prononce Tattie : "... the white cockatoo calls from the bottom of the garden..." (p. 78), et l'image née du poème dit par un personnage fantasmatique, prend une réalité autonome, le perroquet appelle à son tour le personnage, mais son appel, littéralement surréaliste, ne peut être que répétitif -"Cockatoo (off) : Tatty Hollow ! Tattie Hollow !" (p. 79)-. C'est l'appel ironique du dramaturge-poète au poète-dramaturge. Ce sont des appels par-delà le texte et du texte-même, des appels à la mémoire, mais la voix créatrice est prisonnière, stérilement imitatrice. On peut citer le passage où Umberto Eco résume une partie du propos des écrivains d'œuvres consciemment 'ouvertes', de Joyce en particulier : "Nous avons la possibilité de plonger les mains dans ce trésor de notions et de solutions, pour en jouir avec la complaisance de l'homme déchu qui se résigne à célébrer les fastes d'un empire disparu, sans réussir à leur imposer un ordre" (26).

Il y a chez Dorothy Hewett cette complaisance douloureuse sous son masque burlesque, mais il y a aussi instauration d'un ordre propre, référentiel à la structure dramatique, ses mécanismes et ses images, ordre qui, dans la "coincidentia oppositorum" des métamorphoses et de l'inertie, propose une représentation possible du monde australien et du monde. Dans toute l'ambiguité de cet ultime et double parrainage, c'est grâce au "March Hare" que l'Australie peut être une "isle... full of noises". C'est la force poétique surréaliste de l'ostentatoire qui permet la représentation, un instant libérée des fantasmes culturels qui la fondent.

Christine SERNA-SAVINEL Lycée Janson de Sailly - PARIS

NOTES

(1) Nous avons repris la traduction choisie par Pierre Leyris pour *The Hollow Men* : "Les Hommes Creux".

(2) *The Tattie Hollow Story*, Currency-Methuen, Sydney, 1976.

(3) Dorothy Hewett est née en 1923, à Perth, en Australie. Elle a publié un roman, *Bobbin Up* (1959), et plusieurs recueils de poèmes. Elle est l'auteur de plusieurs pièces à succès depuis 1965 : *This Old Man Comes Rolling Home* (1965), *Mrs Porter And The Angel* (1968), *The Chapel Perilous* (1971), *Bons-Bons And Roses For Dolly* (1974), *Catspaw* -opéra-rock- (1974), *The Tattie Hollow Story* (1974), *Joan* -comédie musicale- (1975). Elle a été membre du parti communiste de 1942 à 1968. Elle a été professeur de littérature anglaise à l'Université de Perth ; elle habite actuellement à Sydney.

(4) 1925.

(5) Par exemple dernièrement : *Australian Theatre, the Cinderella of the Arts,* DRAMA, nº 15, 1984.

(6) Distinction établie pour la première fois par les formalistes russes.

(7) Id. repris par Keir Elam : *The Semiotics of Theatre and Drama,* Methuen, London 1980 (p. 119).

(8) *Ave atque Vale,* second series of poems and ballads.

(9) Umberto Eco : *A Theory of Semiotics,* Macmillan, London 1976.

(10) A propos de la crudité et de la 'vulgarité' du dialogue, on peut remarquer qu'elles s'inscrivent dans la tradition populaire du Théâtre de l'Absurde où le très vulgaire côtoie la fantaisie et l'onirique (v. Martin Esslin : *Théâtre de l'Absurde,* Buchet-Chastel, Paris, 1977, Ch. 6).

(11) Il y a chez Dorothy Hewett une influence évidente de la dialectique de l'ambiguité du théâtre de l'absurde, en particulier de la dialectique Pinterienne de l'incertitude. Dans la mesure où cette utilisation ne nous semble pas personnalisée (sauf dans sa dramatisation), et ce contrairement à l'originalité de la structure dramatique et métaphorique, vu l'ampleur nécessairement limitée de cet article, l'aspect linguistique et stylistique n'est pas analysé en détail ici.

(12) On retrouve ici la mécanique Pintérienne de désorientation de l'identité.

(13) Eco, *op. cit.*

(14) Rotrou : *Saint-Genest,* 1647 (Acte IV, scène 7, v. 1327).

(15) Acception 'large' du terme, donnée par Umberto Eco : *L'Oeuvre Ouverte,* Seuil, Paris, 1965.

(16) Julia Kristeva : *Le Texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle.* Mouton, The Hague, 1970.

(17) W.B. Yeats, 1933.

(18) Elam, *op. cit.*

(19) John Le Carré, 1974.

(20) *The Crack-up,* 1945.

(21) *A Man for All Seasons,* Robert Bolt. Heinemann, Londres, 1960.

(22) T.S. Eliot : *The Sacred Wood (Tradition and Individual Talent).* Methuen, Londres, 1920.

(23) "Mistah Kurz - he dead", citation de *The Heart of Darkness,* de Joseph Conrad, 1902.

(24) Que l'on retrouve en particulier dans *Bons-Bons and Roses for Dolly.*

(25) *Op. cit.* Préface.

(26) Eco : *L'Oeuvre Ouverte, op. cit.*

LE THÉATRE AU CANADA

I - REGARD SUR L'HISTOIRE DES STRUCTURES

Le Canada est à l'évidence un pays immense dont les 25 millions d'habitants aujourd'hui sont en majorité des anglophones et des citadins. Le Canada est, deuxième évidence, un État Fédéral où chacune des dix provinces jouit d'une grande autonomie à l'égard d'Ottawa, siège du gouvernement fédéral. Il serait vain de vouloir réduire le Canada à une opposition francophone/anglophone alors que le concept de mosaïque culturelle et ethnique, fruit de cent années d'apports migratoires est sans doute aussi opérationnel. Comme le déclare Paul Thompson (dans un entretien qu'il a accordé à l'une de nos étudiantes préparant une thèse sur le théâtre en Grande-Bretagne et au Canada, Nadine Feuillard, Université de Bordeaux III, mémoire pour le D.E.A. sept. 1984)

> "On est un pays de l'alternative ; alors le théâtre national d'un pays alternatif, qu'est-ce qu'il est ? On a décidé de ne pas être américain, ni britannique, ni européen ; alors le théâtre alternatif pour nous est peut être le seul...
> Nous sommes dans un pays où le pouvoir n'est pas au pouvoir. Toutes les grandes décisions se prennent ailleurs, pas par les artistes ou les bureaucrates d'Ottawa. Les décisions se prennent en fonction de l'économie et l'économie dépend des États-Unis".

Bien entendu les deux langues officielles du Canada sont le français québécois (avec ses variétés) et l'anglais mais on parle beaucoup italien à Toronto, chinois à Vancouver et ukrainien dans le Manitoba. Il est impossible de séparer, quand on parle du théâtre canadien aujourd'hui, les productions québécoises des productions anglophones, ne serait-ce que par le grand nombre des traductions et adaptations pour l'espace anglophone des grandes réussites du théâtre québécois (l'œuvre jouée de Michel Tremblay en particulier).

Pour des raisons qui tiennent aussi bien à la géographie qu'à l'histoire et à la société canadiennes, il faut dire que l'histoire du théâtre traditionnel de répertoire, du théâtre commercial et du théâtre d'avant-garde ou de l'Alternative, ne se succèdent pas nécessairement dans le temps et qu'une tentative de périodisation est difficile car le théâtre canadien est jeune. Nous avons essayé de brosser ici un panorama de la production théâtrale telle qu'elle se présente aujourd'hui avec quelques regards jetés sur ce que nous appelons l'archéologie du théâtre canadien. Chaque fois que cela était possible nous avons tenté de donner la parole aux hommes et aux femmes de terrain à travers les entretiens qu'ils ont accordé (cf. source signalée plus haut).

Dans un article de *CTR (Canadian Theatre Review)* (34, Spring 82) consacré au théâtre canadien aujourd'hui, Jean-Claude GERMAIN, un des plus prolifiques et des plus turbulents auteurs/directeurs/agitateurs de théâtre québécois déclare qu' "autrefois, les gens de théâtre au Canada comme au Québec étaient les enfants de Shakespeare ou les enfants de Molière ; quand ils se rencontraient, ils parlaient de

Shakespeare ou de Molière, mais ils ne parlaient jamais d'eux-mêmes. Aujourd'hui, le dialogue entre les gens de théâtre du Québec et du Canada est possible car ils peuvent parler d'eux-mêmes et de leur théâtre". Il conclut : "Il faut que les gouvernements Canadien et Québécois changent d'attitude vis-à-vis de la culture. Il faut qu'ils commencent à comprendre que nous possédons une culture et que nous ne sommes plus en train de chercher à en construire une".

George Luscombe, fondateur du Toronto Workshop Productions tient à peu près le même langage que J.C. Germain : "A l'époque, avant 1963, il fallait faire ses preuves sur une longue période et les critères n'étaient pas bien définis ; on donnait de l'argent pour monter des œuvres étrangères. Je ne suis pas partisan du nationalisme mais nous étions arrivés à un point où il fallait préserver notre culture de l'influence du géant américain et de nos origines européennes".

Il est incontestable qu'aujourd'hui, d'Est en Ouest, dans les grandes métropoles comme dans les villes plus modestes, on peut voir au Canada des pièces écrites par des auteurs canadiens anglophones et québécois, jouées par des actrices et des acteurs formés au Canada avec l'appui de metteurs en scène canadiens et québécois.

*
* *

Il n'en est pas moins vrai que longtemps, le théâtre et les auteurs de théâtre du Canada ont cherché et cherchent parfois encore la consécration à Londres ou à Paris, mais plus encore à New-York ou San Francisco.

Ann Billings, directrice de la Toronto Theatre Alliance déclarait récemment : "Toronto est avant tout le centre du théâtre au Canada, son champ d'activité est tellement vaste qu'il englobe à la fois le théâtre classique, expérimental et la danse".

D'autre part si on jette un rapide regard sur la période de l'archéologie du théâtre canadien et qu'on essaie de remonter aux origines (voir à ce sujet les introductions aux 4 volumes *Canada's Lost Plays*) comme le fait méticuleusement, depuis sa création en 1980, la revue *Theatre History in Canada,* on ne sait s'il faut faire dater la naissance du théâtre canadien avant 1867 (le célèbre *Théâtre de Neptune* de Marc Lescarbot en Nouvelle France en 1606) ou à partir de 1931 -avec la mise en place des Dominion Drama Festivals- ou encore à partir de 1951 après la parution du *Rapport Massey-Lévesque* qui conduisit à la création du Conseil des Arts du Canada en 1957. Si on parle du Canada en termes géographiques et coloniaux, le théâtre joué existe depuis quatre cents ans au moins. Mais si on évoque l'aspect culturel et écrit, c'est-à-dire la naissance progressive d'une identité culturelle authentique, qu'elle se nomme "Canadianité" ou "Québécitude", il suffirait certainement de remonter à l'année du Centenaire (1967), des festivités qui l'accompagnèrent et qui marquent le véritable point de départ de l'histoire des théâtres canadien et québécois. 1967 suit d'ailleurs de très peu la création en 1965, au sein du Conseil des Arts du Canada, d'un poste de responsable du théâtre à la tête d'une section théâtre. L'activité théâtrale s'est développée si vite depuis et de manière si dialectique, dans et entre les espaces anglophone et québécois, qu'on songea vite à une responsabilité bicéphale et bilingue (cas de Claude des Landes 1978-82 et W. Learning 1978-81) soutenue par une commission consultative sur le théâtre créée en 1978.

Les origines diverses du théâtre au Canada aujourd'hui et la volonté affirmée, souvent naïvement, de vouloir faire du théâtre exclusivement canadien ou québécois peuvent s'expliquer d'un autre point de vue. Au XIXe siècle, il existe dans l'espace canadien un théâtre populaire qui s'exprime sur la scène plus que par le texte et dont l'histoire s'apparente par le contenu au théâtre populaire de tréteaux, de foire, de mélodrame, que connaissaient la Grande-Bretagne, la France et les U.S.A. Ce théâtre joué est importé, et personne ne songe à demander que les spectacles aient un contenu canadien (est-on canadien à cette période ?). Or, il existe des dramaturges canadiens et québécois qui écrivent des pièces en vers, faites pour être lues plutôt que jouées, et dont les modèles sont élitistes et ont nom Shakespeare ou Sheridan, Molière ou Voltaire. Il n'empêche qu'en même temps, une solide tradition de poésie populaire, s'allie à la pratique du théâtre amateur encore plus forte au Québec par ses liens étroits avec l'Église catholique et qui trouve son expression dans l'aventure des Compagnons du Saint Laurent et du Père Émile Legault. Aujourd'hui encore les meilleures pièces du répertoire national canadien et québécois mêlent intimement le sens littéraire élevé, la joie du vers populaire rythmé, le plaisir de l'action scènique et la passion de l'identité toujours remise en question.

Michael Tait (*Literary History of Canada,* 1976, vol. 2, p. 159, "Drama & Theatre") a l'impression "qu'entre les années 1920 et les années 60, il y a, au Canada, un groupe de dramaturges, dont certains sont très doués, séparés non par l'espace et le temps, mais par l'absence d'une tradition théâtrale commune, acceptée ou mise en cause et dans laquelle toute action provoque une réaction. Un dramaturge dans ce pays n'a ni à suivre ni à refuser un modèle. Il doit chaque fois construire à partir de rien et dans ce cas il lui faut une énergie et un savoir faire formidables pour pouvoir bâtir haut".

Comme pour d'autres arts d'interprétation où le contact physique avec un public compte et où l'incitation à le faire venir fait partie de l'acte générateur de culture, le théâtre canadien a pris son essor et s'est affirmé peu à peu à partir d'une décision politique et économique : la création du Conseil des Arts en 1957, précédée par la naissance en 1953 du Festival de Stratford, Ontario consacré comme son homologue britannique à William Shakespeare. L'immensité canadienne a été un obstacle à la création d'un théâtre canadien, mais l'apparition des moyens modernes de diffusion et notamment de la mode à partir de 1945 de la radio puis dans une moindre mesure de la TV, a fortement contribué, comme le montrent les travaux de Howard Fink et du Concordia Broadcasting Archives, à la naissance et à l'affirmation d'un théâtre canadien autonome.

*
* *

S'appuyant sur les réalités physiques et humaines du Canada, le gouvernement fédéral, en créant le Conseil des Arts du Canada en 1957, souhaitait dans un contexte économique d'euphorie doter chaque province d'une vie culturelle riche et largement aidée qui respecterait le mieux possible la diversité et le multiculturalisme qui sont la marque distinctive de l'identité canadienne. Les tensions nées de l'histoire lointaine et immédiate ont souvent réduit le multiculturalisme au biculturalisme linguistique. Sur le plan théâtral, l'État fédéral par sa politique volontaire de subventions importantes,

a rendu possible l'avènement d'un théâtre anglophone mais n'a pas permis à ce théâtre d'affirmer aussi nettement et aussi rapidement sa voix originale qu'ont su le faire la dramaturgie et le théâtre québécois en face du géant américain. A cet égard, les déclarations récentes du directeur du Citadel à Edmonton, Joe Shocton (*Globe and Mail* du 28 Nov. 1983) montrent que la partie n'est pas gagnée, du moins dans l'Alberta, province riche qui est aussi le "Far West" : "Theatre is international ... Broadway is the best there is. Well, may be the West End (London) these days. Why shouldn't we expose ourselves to that".

Le pari de l'État Fédéral canadien était donc que pour construire et développer un répertoire national qui saurait respecter les différences, il fallait définir et mettre en place des outils administratifs et bâtir un réseau de salles. Avant l'ouverture du Manitoba Theatre Centre, en 1958, le Canada ne manquait pas de salles mais elles étaient peu nombreuses, surtout concentrées à Montréal, Toronto et Vancouver, et consacrées à l'opérette et au théâtre commercial nord-américain : Royal Alexandra Theatre, Toronto (1907), Théâtre du Rideau Vert, Montréal (1948), Frédéric Wood Theatre, Vancouver (1953). Entre 1958 et 1983, avec l'aide des provinces, l'ouverture du Vancouver Play House (1962), du Neptune Theatre à Halifax (1963), du Complexe de la Place des Arts, Montréal (1963), du Citadel, Edmonton (1965 : Le bâtiment actuel ouvert en 1976 a coûté près de 6,3 M de dollars), du Globe à Régina (1966), du Theatre New Brunswick, Fredericton (1968), du Theatre Calgary, Calgary (1967), de l'Arts & Culture Centre, St John's (1967), du St Lawrence Centre, Toronto (1970), du Trident, Québec (1975), du Northern Arts & Cultural Center, Yellowknife (1983) aboutit à un véritable réseau.

Il ne faudrait surtout pas oublier l'ouverture du National Arts Center (N.A.C.) à Ottawa, en 1969 ; trois salles, deux troupes permanentes, une anglophone, une francophone. Il symbolisait, dans le béton, l'avènement de l'identité culturelle fédérale ; il avait coûté $ 46 M de dollars. Pour bien montrer que ce bâtiment représentait l'État Canadien, le gouvernement décida de le subventionner hors budget du Conseil des Arts (dépenses 1983 de l'ordre de 15 M de $). Conçu en des temps d'euphorie économique, il n'a jamais réussi, pas plus que les deux troupes permanentes mises en place en 1976 (disparition de la troupe francophone en 1980), à présenter des spectacles d'une qualité telle qu'elle pourrait s'imposer comme modèle aux circuits régionaux et tourner dans tout le Canada. L'inverse s'est produit peu à peu et le *Rapport Applebaum Hébert* recommande aujourd'hui que le N.A.C. serve à présenter ce qui s'écrit et se joue de meilleur au Canada et s'engage dans la voie des coproductions avec d'autres théâtres régionaux et avec leurs équipes professionnelles. L'aide accordée par le Conseil des Arts s'appliquait également à des structures de festivals (Shaw Festival Niagara-on-The Lake (1962), Charlottetown Festival, Prince Edward's Island (1964), Lennoxville (1972), Blyth (1975). Depuis 1975, on a pu assister à une véritable explosion de festivals de théâtre de tous ordres : sens de la fête, bonheur de l'été dans un pays rude, opération commerciale et présence d'un public avide, toutes les hypothèses se renforcent. Cet ensemble de raisons avait présidé d'ailleurs à la création du Festival de Stratford en 1953.

La liste des salles qui se sont ouvertes, à côté des grandes structures, dans les capitales provinciales ou dans des villes d'importance moindre serait trop longue. On peut dire que la possibilité de jouer dans de bonnes conditions générales a accéléré la

naissance de troupes que le Conseil des Arts a peu à peu aidées, d'abord à se produire, et ensuite à développer leur propre lieu. Avec l'injustice que représente toute sélection, il faut tout de même citer des dates de création, des noms de lieux ou de troupes et de responsables qui ont joué et jouent toujours un rôle considérable dans le développement d'un répertoire canadien, à la fois national et général, de très grande qualité textuelle et scénique où la distinction entre expérimental et grand publics, populaire et alternatif, ne s'applique pas : Arts Club Theatre à Vancouver (1963), Bastion à Victoria (1964), Vancouver East Cultural Center (1973), Northern Lights Theatre, Edmonton (1975), Savage God (John Juliani) Edmonton (1966), 25th Street House Theatre (Andy Tahn) Saskatoon (1975), Factory Theatre Lab, Toronto (1970), Tarragon Theatre (Toronto) dirigé de 1971 à 1982 par Bill Glassco qui a révélé au monde le talent de nombreux dramaturges canadiens anglophones et québécois ; Théâtre Passe Muraille, Toronto (1971), avec Paul Thompson, Theatre Plus, Toronto (1971) (Marion André), Toronto Free Theatre (1972) (Martin Kinch, Tom Hendry), Toronto Workshop Productions (1958), George Luscombe), Theatre Centre (1979) avec Autumn Angel dirigé par Richard Rose (*Tamara,* 1981), Centaur Theatre à Montréal (Maurice Podbrey 1969), Compagnie de Quat' Sous et Théâtre de 4'sous (Paul Buissonneau), Montréal (1965) (souvent associé à la Compagnie des Deux Chaises (1971), Le Grand Cirque Ordinaire (1969-1972) Montréal, La Marmaille, Longueuil créé en 1973 avec Monique Rioux, Le Théâtre Parminou (J.L. Rondeau) à Victoriaville (1973), Théâtre d'Aujourd'hui (J.C. Germain, Linda Gaboriau) à Montréal (1969), Les Gens d'en Bas à Rimouski (1973), Théâtre de la Bordée, St Vallier (1976) et St Jean (1979), L'Atelier (P. Gobeil) à Sherbrooke (1960 !), La Poursuite (Denis Gagné) à Sherbrooke 1979, Les Ateliers N.C.T. (salle F. Barry) J.L. Bastien (1971), Les Enfants du Paradis (Gilles Maheu), 1975, Montréal, Nouveau Théâtre Expérimental (J.P. Ronfard) à Montréal (1979), Les Pichous à Montréal (1973) (E. Bourget, G. Lepage), Théâtre Expérimental des Femmes (Pol. Pelletier), Montréal (1979). Sur 151 lieux et structures de création recensés par nous en 1979, 124 étaient postérieurs à 1964.

Si on regarde la situation aujourd'hui dans les provinces comme le British Columbia, l'Ontario, le Manitoba, les Maritimes (*Canadian Theatre Checklist* 1983) et surtout au Québec (*Répertoire Théâtral du Québec,* 1982, publié par la revue *Jeu*) où il y a plus de 300 lieux structures dont beaucoup dans la région de Montréal, on peut dire que la politique du Conseil des Arts menée depuis 1957 et appuyée par les provinces, ou au Québec par le gouvernement québécois, a permis au théâtre de s'affirmer comme art du spectacle, avec un succès très remarquable. En effet, plus de 50 % en moyenne des budgets des équipes subventionnées provenait en 1982 des recettes ("Box-office") et 27 % des Canadiens interrogés sur leurs loisirs répondaient en 1979 être allés au moins une fois dans l'année au théâtre.

La politique des lieux a mené en même temps à la naissance des troupes. En 1957, environ 12 structures ou troupes étaient subventionnées par le Conseil des Arts, en 1970, 40 et en 1983, plus de 300, la progression la plus nette se situant entre 1972 et 1978 (de 49 à 150 environ). Le seul Québec comptait en 1978 plus de deux cents troupes professionnelles.

*
* *

A partir du moment où le *Rapport Massey-Levesque* fut publié, le principe d'une aide de l'État aux arts et au théâtre était acquis. En premier lieu, l'activité théâtrale ne pouvait, dans un pays aussi vaste, aussi peu peuplé et surtout si proche du grand voisin américain, se satisfaire des règles du marché car seul le théâtre commercial aurait continué à avoir droit de cité. En l'absence d'une tradition acceptée et partagée par tous, il fallait aider au développement de produits culturels qui méritaient de l'être. On retrouve là une idée courante dans l'espace libéral -celle des "merits goods"- ; idée d'autant plus importante à défendre qu'en matière de théâtre, plus encore que de cinéma, de musique et de danse, l'opposition est forte entre le marché de masse qui fournit au public ce dont il pense consciemment avoir besoin et les exigences culturelles d'une minorité qui vise à développer de nouvelles attentes auprès d'un public inconsciemment peu réceptif.

Il faudrait sans doute tempérer cette affirmation car l'enseignement supérieur au Canada, et plus encore au Québec avec les CEGEP, a fait beaucoup pour développer la connaissance et la pratique professionnelle des arts du spectacle et du théâtre à un niveau très élevé (voir l'impressionnant *Directory of Canadian Theatre Schools,* CTR Publications, 1979, régulièrement mis à jour) et d'avoir permis très vite à la minorité de s'élargir que ce soit en Alberta, au British Columbia, dans l'Ontario, au Manitoba ou au Québec. L'État se devait d'être un catalyseur, par une politique progressive d'allègements fiscaux pour tous ceux qui aideraient les arts, incitatif pour que les autres échelons institutionnels, villes et provinces, apportent leur aide ; car les investissements nécessaires à la création d'un réseau de lieux étaient lourds, peut-être trop ; il devait jouer le rôle de mécène qui ne mesurait pas l'aide aux résultats financiers et au seul nombre des spectateurs ; il était même propriétaire dans le cas du N.A.C. qui devait couronner l'œuvre entreprise en 1957 ; il était enfin régulateur en définissant à tous les niveaux des critères de choix, de qualité et de contenu canadien qui auraient dû rester des objectifs à atteindre et non des résultats à exiger. L'aide au théâtre en période faste paraissait extensible indéfiniment. A partir de 1973, l'incitation et le mécénat avaient provoqué une explosion de l'offre théâtrale que la demande ne pouvait pas satisfaire. Cette situation s'est développée dans un contexte de crise économique et malgré l'augmentation objective des subventions au théâtre (1,3 $ M en 1966, 2,3 M en 1967 -l'année du Centenaire du British North America Act-, 3,4 en 1971, 4 M en 1972, 9,5 M en 1977-78, 13,3 M en 1981-82), (plus l'intervention très importante au Québec du gouvernement Levesque), il était impossible de satisfaire à la fois la réalisation d'objectifs prestigieux (comme le N.A.C. qui coûtait au budget de l'État sur ligne spécifique $ 10,9 ml en 1981) et l'aide à un nombre de plus en plus considérable de troupes et des structures qui répondaient à une demande croissante que la politique d'incitation avait provoquée : cercle vicieux que tous les pays possédant une politique de développement culturel connaissent bien. Il n'est pas étonnant dans ce cas que le *Rapport Applebaum-Hébert* (1982) insiste sur le critère de la qualité pour essayer de départager les demandeurs et en même temps souhaite encourager l'implantation et le maintien dans les petites villes de troupes professionnelles pour développer à la fois la création canadienne et le public. Ceci va d'une certaine manière à l'encontre du travail de l'Office des Tournées créé en 1973 au sein du Conseil des Arts et dont le budget atteignit vite un poids considérable (plus de 3 millions de dollars en 1981). En un peu plus de vingt-cinq ans, une politique audacieuse et noble de développement théâtral et culturel aboutit

presque à une impasse. La volonté délibérée de créer un théâtre canadien à la fois de très haut niveau et de très grande diffusion pour une population limitée, à la fois très concentrée sur quelques grands centres urbains mais aussi disséminée sur un espace immense, avec l'aide du mécenat privé (2,5 % des subventions dont bénéficie le théâtre) se retourne contre ses promoteurs. Le Conseil des Arts aidait au départ puis les collectivités locales prenaient le relais ; le public suivait ; rappelons que les recettes propres des troupes de théâtre couvrent en moyenne 50 % de leur budget ; mais les grosses structures accumulaient les déficits ; l'État devait l'éponger et ne pouvait en même temps répondre aux demandes d'aides des collectivités locales qui voyaient se créer de nouvelles équipes. Si on ajoute que cette situation s'est développée dans un contexte de surenchère politique (combat autour du fédéralisme), on comprendra mieux l'inquiétude que manifestent, pour la forme, les rédacteurs du *Rapport Applebaum-Hébert* et la peur des gens de théâtre à leurs propositions qui visent à définir plus strictement la qualité. Or, les propositions des rapporteurs (pp. 185-6) sont en fait extrêmement vagues, peu constructives et provoquent partout au Canada des réactions assez sévères. Les rapporteurs se contentent de tirer un coup de chapeau à tous ceux qui ont contribué à créer une véritable dramaturgie canadienne et québécoise avec des auteurs en grand nombre. Nous aborderons ce point en deuxième partie.

Il est vrai que, parallèlement à l'aide, considérable mais destructrice à terme, fournie pour tous les subventionneurs publics et privés, de nombreux outils de très grande valeur pour l'avenir ont été mis en place. On citera : L'École Nationale du Théâtre à Montréal ouverte en 1960 ; elle comporte deux sections (francophone et anglophone) et contribue, en collaboration avec les départements de théâtre des Universités (notamment celui de l'UQUAM à Montréal et de York à Toronto) à doter la collectivité de professionnels canadiens de très haut niveau ; le Play Centre ouvert à Vancouver en 1970 dirigé par Pamela Hawthorne a permis à de nombreux auteurs nouveaux d'être joués puis édités et donc d'affirmer leur stature internationale. Le groupe de dramaturges qui créa en 1971 l'association Playwrights'Circle devint vite, grâce à d'autres programmes d'aide gouvernementaux (LIP - "Local initiative programmes") la Playwrights' Coop (1972). Son but : publier sous forme ronéotée les textes de jeunes auteurs de théâtre et encourager leur production. En 1976, cette coopérative avait 102 membres et son catalogue comptait 277 pièces. Devenue Playwrights Canada depuis 1979, elle compte aujourd'hui plus de 155 membres et le catalogue publié par son 10e anniversaire comporte plus de 500 titres. Une initiative semblable s'était développée plus tôt au Québec et à Montréal avec la mise en place du Centre d'essai des auteurs dramatiques (C.e.a.d.) en 1965. Le C.e.a.d. a plus de 250 titres en catalogue aujourd'hui et a permis à des auteurs ou à des collectifs de création d'avoir accès à l'imprimé, que même des éditeurs québécois courageux comme LEMEAC ou VLB n'auraient pas pu encourager. La naissance (en 1962) de l'A.C.T.A. (Association Canadienne pour le Théâtre Amateur) à Montréal permit aux jeunes troupes québécoises de créer un peu plus tard une structure qui regroupait la quasi totalité des troupes ou théâtres non institutionnels ; l'AQJT -Association Québécoise pour le Jeune Théâtre- a fait un travail considérable pour la promotion et la défense du jeune théâtre d'expression québécoise, expérimental, politique, avant-gardiste, populaire pour adultes et aussi pour enfants.

On devrait citer encore la création de la Guilde des Dramaturges Canadiens fondée en 1977, et de l'Association des Directeurs de Théâtre (Montréal, 1977). Il faudrait aussi signaler l'importance historique qu'ont eu des rencontres comme la Conférence Canadienne des Arts à Niagara-on-the-Lake en 1973, la publication du Manifeste de Gaspé en 1973. On ne doit pas oublier la fondation Floyd. S. Chalmers (Toronto) qui décerne régulièrement des prix, ainsi que les Dora Mavor Moore Awards mises en place depuis 1981 à Toronto. Enfin la création des revues consacrées au théâtre, pour la plupart d'origine universitaire ou à forte participation d'universitaires (*Canadian Theatre Review, Jeu, Canadian Drama, Theatre History in Canada,* toutes citées dans notre bibliographie) ont permis au public averti, sinon au grand public qui les lit peu (cf. enquête sur "Information théâtrale au Canada" mentionnée en bibliographie) et à la profession théâtrale au sens large de nouer et de poursuivre un dialogue fructueux. Les grands journaux aussi bien au Québec qu'en Ontario ou en British Columbia ont eux aussi accordé une place de plus en plus grande au théâtre et contribuent au développement de cet art difficile. Il eut été impensable il y a dix ans qu'un grand journal national comme le *Globe and Mail,* consacre, comme il l'a fait le 28 novembre 1983, un supplément spécial de 26 pages au théâtre ("Stage Canada") qui fait un point intéressant sur 25 ans d'histoire de la production théâtrale "from coast to coast with a thrust to the North". Le *Globe and Mail* a d'ailleurs fait don au Northern Arts Cultural Centre des $ 120.000 qu'a rapporté la publicité de ce supplément. Le coût de construction de ce nouveau centre est estimé à 1,2 M de dollars.

Il serait injuste de conclure ce survol historique et institutionnel du théâtre sans donner quelques chiffres concernant l'aide apportée depuis 1957 par le Conseil des Arts. Le budget global de 50 M de dollars en 1957 affectait 25 M aux constructions et 25 M aux subventions (dont 150.000 dollars pour le théâtre et la danse) ; en 1958, 80.000 dollars allèrent au seul festival de Stratford. Le pourcentage du théâtre dans le budget global s'est vite hissé à 20/25 % et s'y est maintenu. Nous nous contenterons de quelques exemples : 1,3 M en 1966 ; 2,1 M en 1967 ; 3 M en 1971 ; 4 M en 1972 ; 9,5 M en 1977-78 ; 13,3 M en 1981-82. La part des autres institutions municipales (Montréal, Toronto) ou provinciales pouvait être évaluée globalement sur la période 1970-1982 à deux fois le volume des sommes allouées par le Conseil des Arts. Malgré les difficultés économiques et politiques, le Conseil des Arts, les institutions territoriales (chaque province possède son propre Conseil des Arts) et le mécénat privé ont réussi à maintenir le dialogue avec les créateurs de théâtre. Pourtant, les relations ont souvent été très tendues au point de rompre comme ce fut le cas à Halifax au Neptune, lorsque John Neville partit en claquant la porte en 1982, après avoir en quatre ans brillamment rétabli la situation et permis à deux authentiques dramaturges canadiens, Rick Salutin et John Gray de s'affirmer. On peut dire que la bonne volonté existe de part et d'autre et tout le monde s'accorde à dire qu'il existe aujourd'hui un authentique théâtre canadien, qu'il soit encore tributaire de l'espace nord américain comme le théâtre d'expression anglophone ou tout à fait adulte et autonome comme le théâtre québécois. Les transfuges anglais notamment sont nombreux au Canada (John Neville venu du Nottingham Playhouse au Citadel d'Edmonton puis au Neptune à Halifax et qu'il a quitté récemment Guy Sprung venu du Half-Moon (Londres) à Saskatoon puis aujourd'hui au Toronto Free à Toronto ou encore Robin Phillips qui dirigea le Festival de Stratford, Ontario. Cependant, le nombre des troupes de création et d'auteurs permettrait presque

aujourd'hui au théâtre canadien de fonctionner en circuit fermé. Personne ne le souhaite mais c'est bien la preuve, qu'en 25 ans, beaucoup de chemin a été parcouru.

II - LA DRAMATURGIE CANADIENNE ET QUÉBÉCOISE

Pour présenter à la fois l'histoire, les dramaturges et les thèmes du théâtre canadien alors que le champ de l'activité dramaturgique et scènique est si vaste, il est difficile de proposer autre chose que des pistes, des titres et une liste chronologique d'auteurs avant la bibliographie. Nous sommes donc amenés à ne retenir que ce qui nous paraît important et significatif à la fois rétrospectivement et pour l'avenir. Le théâtre pour le jeune public sera le grand absent et mériterait à lui seul une étude. Les livres de J. Doolittle et de H. Beauchamp cités dans notre bibliographie permettront aux lecteurs de mesurer la vitalité et la richesse de ce secteur important pour les années à venir.

Le plus grand des critiques de théâtre canadiens, Nathan Cohen, qui sut donner à la presse l'importance qu'elle mérite dans le jeu complexe de l'information théâtrale et de la définition du goût collectif, écrivait en 1964 : "Whatever the size of your community, you cannot advance too far beyond its tastes. You must give the people what they think they want as well as what you think will appeal to them". R. Wallace dans l'introduction à *The Work* (1982) expose le même dilemme : "That we have been so careless of our dramatic past is only one of the reasons we have become increasingly concerned with our theatrical future".

La double volonté politique, décrite au début de cet article, de développer un réseau de lieux pour jouer des pièces et de susciter un public pour les apprécier, a conduit à la création d'une véritable industrie théâtrale de type commercial qui fleurit à côté du théâtre subventionné. Or le théâtre c'est ce que va voir le public, entité vague aux contours difficiles à cerner (voir Perrot et Rouyer, "L'information théâtrale", 1983), qui croit qu'il sait ce qu'il veut ; il trouve son bonheur dans le circuit commercial, les 'dinner-theatres', les cafés-théâtres et les cabarets. Les dramaturges pour qui le théâtre est une aventure spirituelle, littéraire, une recherche sur l'écriture, sont bien obligés, pour vivre, de se plier aux lois du marché et de sacrifier au besoin d'adaptation dramatique qu'exigent aussi bien le cinéma, la T.V. ou la radio. Dans cette optique une bonne pièce canadienne et par conséquent un bon auteur, c'est une pièce qui a fait recette.

Parler de la dramaturgie canadienne revient donc à poser le problème des rapports entre théâtre joué, texte écrit et/ou publié, public et écriture dramatique. Même si le théâtre radiophonique (Len Peterson, P. Joudry, Y. Thériault, Andrew Allan), que nous ne pouvons aborder ici, la pratique des dramatiques télévisées et l'écriture de scénarios pour le cinéma ont eu un impact considérable sur la création du répertoire et du public de théâtre canadiens, ils n'ont pu empêcher l'existence d'une génération perdue d'authentiques écrivains de théâtre (H. Voaden, B. Simons, L. Russell, H. Hardin) et de tout un ensemble de dramaturges qui ont eu le plus grand mal à se faire reconnaître des grandes structures régionales (J. Herbert, J.C. Germain, G. Ryga, G.F. Walker). C'est probablement là que le théâtre en marge -"alternative"- dans les années 1960, a joué son rôle le plus riche, même si au départ il s'appuyait sur la création collective et refusait des textes d'auteurs. Il faut dire cependant que quelques théâtres régionaux ont su, là où la conscience régionale est forte -au Saskatchewan

(pour Rex Deverell et Ken Mitchell), en Alberta et en Colombie britannique (pour George Ryga, Sharon Pollock et John Murrell)- jouer le rôle de découvreurs de talents dramatiques dont les vérités n'étaient pas toujours agréables à recevoir. Le cas du Québec est particulier puisque l'écriture théâtrale et dramaturgique y est inséparable de la prise de conscience culturelle et politique collective.

Parce que le théâtre était une aventure dont le point final est toujours la représentation, on s'est moins préoccupé, au Canada comme au Québec, de savoir si les pièces jouées répondaient à des critères de qualité et d'excellence au sens où la critique universitaire l'entend. Même au niveau de l'écriture, le théâtre était davantage ressenti comme un processus que comme un produit. Comme de surcroît de nombreux écrivains de théâtre sont passés par les universités et enseignent souvent encore à temps plein ou partiel ("creative writing" et départements de théâtre à Victoria, Vancouver, Toronto (York), Calgary, Montréal) on saisira mieux pourquoi il est délicat d'établir une hiérarchie fondée sur le mérite littéraire ou sur le succès théâtral.

Le problème se complique encore si aux différences dramaturgiques on superpose les oppositions culturelles et géographiques dans un théâtre qui cherche sa voie et sa voix. Ce dilemme apparaîtra clairement, nous l'espérons, lorsque nous aborderons les thèmes de la dramaturgie canadienne et québécoise. Un succès à Regina, à Vancouver ou à Winnipeg n'a jamais eu le même poids qu'une réussite à Montréal ou à Toronto. Pour qu'un triomphe à Toronto soit un triomphe tout court il fallait la consécration de New York et la réciproque était encore plus vraie : ce sont les exemples de John Herbert ou récemment de G.F. Walker. *Fortune and Men's Eyes* écrite par J. Herbert en 1963, jouée en atelier à Stratford, Ontario en 1965, triomphalement accueillie à New York en 1967 (Actors' Playhouse) a été reprise au Phoenix Theatre, Toronto en 1975 seulement, et a obtenu à cette occasion le prix de la Fondation Chalmers pour la meilleure pièce. Cela venait bien tard et on comprend que beaucoup de grands dramaturges en puissance soient devenus une génération perdue pour le Canada anglophone et pour l'art dramatique (Beverley Simons et Herschel Hardin par exemple) ou qu'ils aient décidé de faire une carrière américaine (cas de G.F. Walker).

De plus les auteurs reconnus ici et là, au moins jusqu'en 1960 et même après 1967, écrivaient plutôt dans la veine communément appelée naturaliste : ils parlaient de leur région de leur communauté et de ses problèmes, dans des dispositifs dramaturgiques et scèniques traditionnels mais sans insistance sur les aspects sordides de la vie ; on ne parle pas de bon pain cuit au bois comme on décrirait une décharge publique en milieu urbain. C'est sans doute l'extraordinaire mérite du théâtre québécois à partir des années 1960 que d'avoir réussi la synthèse des divers éléments qui concourent à faire d'un texte un succès populaire. On peut dire que Michel Tremblay serait devenu un grand dramaturge ; mais c'est parce que la communauté dans laquelle il a puisé son inspiration et son langage était une vraie expression de la collectivité culturelle, politique et sociale qu'un théâtre de répertoire, traditionnel mais ouvert, comme le Théâtre du Rideau Vert à Montréal a pu monter *Les Belles Sœurs* en 1968 (mise en scène d'André Brassard). Le théâtre québécois qui avait vécu jusqu'ici dans la tradition de Gratien Gélinas (né à Saint-Tite, Québec en 1909) et de Marcel Dubé (né à Montréal en 1930) devenait en un jour culturel, populaire, littéraire, original et autonome. Même si *The Ecstasy of Rita Joe* de George Ryga a été jouée à

Vancouver en 1967 puis montée au National Arts Centre (Ottawa) en 1969, c'est le Québec, à travers Michel Tremblay, qui donne au Canada sa voix sur la scène internationale.

Il est difficile de fixer une date marquant la naissance du théâtre et de la dramaturgie canadiennes. Telle Minerve, la dramaturgie serait sortie toute armée un beau matin. Cela n'est pas le cas dans ce pays, immense mosaïque, en quête de lui-même encore au moment des célébrations du Centenaire en 1967. Nous pouvons donc essayer de proposer des repères historiques qui s'appliquent à la fois aux auteurs et aux événements dont traitent leurs œuvres. C'est dire que nous parlerons de l'histoire canadienne comme thème plus tard. Il y aurait la période coloniale qui va jusqu'en 1867 ; de nombreux auteurs d'aujourd'hui s'en sont beaucoup inspirés. La période de la Confédération lui ferait suite et irait jusqu'en 1945. Il faudrait faire une place toute particulière au théâtre d'agitation et de propagande des années 1930 qui anime beaucoup la vie du Canada d'est en ouest avec notamment la présentation de *Eight Men Speak* (oct. 1933) et l'activité de groupes comme le Progressive Arts Club parti de Vancouver comptant de nombreux relais notamment à Montréal, ou le Theatre of Action (voir bibliographie, R. Wright et T.G. Ryan). Nous arriverions ainsi à l'histoire immédiate de 1945 à 1967 et depuis 1967. Cette chronologie doit être nuancée en ce qui concerne le Québec. La dramaturgie québécoise s'appuie sur 325 ans d'imitation (depuis Marc Lescarbot) et sur 45 années de lente maturation jusqu'en 1967. C'est un théâtre d'exercices spirituels et littéraires sous le contrôle des évêques de Québec et de Montréal jusqu'à la révolte de 1837 (et même après), marquant néanmoins un tournant jusqu'en 1918. Après cette date et surtout entre 1933 et 1960, la naissance de la radio contribue à la création d'un véritable théâtre national des ondes jouissant d'une grande liberté critique. A partir de 1960 se définit peu à peu l'expression dramatique et théâtrale d'une conscience nationale québécoise à la fois collective et individuelle.

Depuis 1968 c'est l'explosion des talents. Montréal a, il est vrai, joué beaucoup plus que Vancouver ou Toronto le rôle de grand centre artistique depuis longtemps, où deux courants se sont développés, depuis 1900, en gros jusqu'en 1960, en s'ignorant. Les spectacles populaires de variétés où des monologuistes maniaient la satire sociale sans effet sur les structures politiques ou la culture cultivée (*Fridolinades* et *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, devenu directeur de la Comédie Canadienne de sa création en 1958 jusqu'en 1969) ; cette tradition du monologue reste encore très vivante (Yvon Deschamps, Clémence Desrochers, Marc Favreau alias Sol). On trouvait également un théâtre de tradition littéraire européenne et francophone. Marcel Dubé né en 1930 est le plus grand parmi les auteurs québécois contemporains mais la majeure partie de son œuvre a été écrite avant 1960 et ne s'inscrivait pas dans la prise de conscience nationale et littéraire de la "québécitude". La tradition du 'Grand Théâtre' fondée sur le répertoire international et universel avec de 'Grands Comédiens' (souvenir des grands succès canadiens de Sarah Bernhardt) était plus ancrée que dans l'espace anglophone. Cela a peut-être facilité la rupture avec cette tradition et la réaction sur le plan formel. *T'es pas tannée Jeanne d'Arc* (Grand Cirque Ordinaire) (novembre 1969) écrite et jouée par la troupe du Grand Cirque Ordinaire de R. Cloutier, créée en 1969 et dissoute en 1972, est le meilleur exemple de ce rejet de la tradition ; il exploite le cadre et la technique du cirque poussés à leurs limites. L'entreprise

dramaturgique et théâtrale de Jean-Claude Germain (né à Montréal en 1939) est l'expression la plus complète d'une volonté de récupération et de subversion de toutes les formes d'expression théâtrale ayant marqué la vie culturelle du Québec ; nous pensons en particulier à *Les enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu* joué au TMN (Théâtre du Même Nom par dérision du TNM, Théâtre du Nouveau Monde). L'opposition au Québec aujourd'hui entre dramatiques (Radio ou TV), texte théâtral d'auteur ou d'un collectif et pratique théâtrale et scénique, est presque effacée alors que cela n'est pas aussi vrai pour la dramaturgie anglophone, sauf dans le cas de Michael Hollingsworth ou de John Gray, et dans une certaine mesure de George Ryga.

A travers ces quelques repères chronologiques, on voit pointer un phénomène intéressant : le nombre de femmes dramaturges augmente régulièrement. Sans remonter à Eliza Cushing (1794-1886) ou à Sarah Anne Curzon (1833-1898) dont la *Laura Secord* (1876) est une œuvre connue, ou à Elizabeth Jane Thompson (1858-1927), il suffirait de commencer à Gwen Pharis Ringwood ; née dans l'État de Washington en 1910, venue avec sa famille dès 1913 vivre en Alberta, elle donnait comme date de naissance 1910 B. CBC, c'est-à-dire avant la création de la Canadian Broadcasting Corporation en 1932 pour laquelle elle a beaucoup écrit. Très active à l'Université de Calgary et à l'École de Théâtre de Banff, elle a donné au théâtre canadien ses premiers classiques. Patricia Joudry, née à Spirit River dans l'Alberta en 1921 a beaucoup vécu à Montréal (1925-40) puis à Toronto. Son œuvre importante se confond avec l'histoire du théâtre radiophonique de 1939 à 1960. Françoise Loranger née en 1913 au Québec après avoir pratiqué l'observation psychologique dans le roman traditionnel a bifurqué avec *Une maison ... un jour* (1965) et surtout avec *Médium saignant* (1970) vers l'écriture dramatique qui privilégie les références historiques, politiques et la participation des spectateurs. Antonine Maillet, née en 1929 à Bouctouche en Acadie, Marie-Claire Blais née en 1939 sont trop connues pour qu'on les oublie. Denise Boucher, née en 1935, 'l'auteure' des *Fées ont soif* (TNM, Montréal, 1978), Sharon Pollock (née en 1936 à Fredericton, Nouveau Brunswick qui habite Calgary depuis 1971), Beverley Simons (née en 1938 à Flin Flon dans le Manitoba et qui n'écrit plus pour le théâtre depuis dix ans), Carol Bolt (née à Winnipeg en 1941), Jovette Marchessault dont *La saga des poules mouillées* est écrite à la gloire des "écrivaines" québécoises (TNM, 1981), Marie Laberge (née au Québec en 1951) ou encore Elisabeth Bourget (née à Montréal en 1953), Erika Ritter (née à Toronto en 1948) sont toutes des dramaturges qui ont apporté et apporteront à la création dramatique canadienne et québécoise une force et une richesse considérables.

Que la préoccupation soit directement affirmée ou non, dans l'intrigue, les thèmes et les personnages, toute la dramaturgie canadienne depuis plus de vingt ans s'organise autour d'un grand thème articulé en deux volets. Il s'agit de fêter, de célébrer le pays ou la province dans laquelle l'auteur a vécu ou s'est installé sans pour cela s'enfermer dans les limites étroites du localisme et de la canadianité ; il s'agit en même temps comme le dit très fermement Sharon Pollock de devenir soi-même : "We, Canadian playwrights are only going to remain immigrants playwrights until we form an organic and passionate relationship with ourselves and where we live. We must stop looking for acceptance outside. When is a Canadian play going to make it big in New York ? Who cares. When we know where we are, we'll know where we're going. Until then, all we must do, is keep writing" (*CTR*, 34, Spring 1982, p. 38). Ce

thème cher à Margaret Atwood ("We're all immigrants in this country") dénote le souci d'apprendre à se connaître et à se reconnaître à travers un pays qu'on habite depuis peu, de comprendre sans les critiquer les gens qu'on côtoie. Il en induit un autre ; quand on ne se connait pas bien soi-même il est bien difficile de porter sur le monde et sur soi un regard critique, de prendre ses distances avec un monde dont on n'est encore pas assuré. La plupart des dramaturges canadiens dans leur œuvre expriment bien cette absence de recul ; et le théâtre sérieux n'ose pas encore manier l'ironie. Seul le théâtre commercial et de divertissement peut s'offrir ce luxe car on sait que ce n'est pas sérieux. Lorsque Michael Hollingsworth présenta *Clear Light* au Toronto Free Theatre et *Strawberry Fields* au Factory Lab Theatre en 1973 à Toronto, les thèmes de la violence sociale, des perversions sexuelles et des phénomènes de drogue qu'elle entrainait, mettaient l'édifice social en péril et le "Vice Squad" intervint pour interdire les représentations. Et pourtant dans les "dinner-theatres", on pouvait, comme dans les cabarets, aborder les mêmes sujets. Dans un cas le corps social pouvait, dans l'autre il ne pouvait pas, accepter de se regarder avec le recul de toute création littéraire. Par contre la dramaturgie québécoise et son public, en partie seulement, est tout à fait capable de prendre ce recul nécessaire sans céder pour autant au masochisme.

Il faut déjà jouir d'un statut reconnu dans la structure sociale comme Robertson Davies (né en 1913 à Thamesville, Ontario) et posséder le détachement de l'universitaire, homme de lettres, pour être à la fois accepté et savoir rester critique. *Fortune My foe* (1949) analyse à travers les procédés du théâtre au théâtre le défi que représente l'installation d'un intellectuel dans un Canada entièrement aux mains des Philistins de la culture. Il est vrai que Robertson Davies écrit des comédies pour un théâtre qui est le temple des émotions où rêves et souhaits comptent par dessus tout. Il sait manier l'humour et l'ironie pour pouvoir assumer et faire partager à la fois une culture traditionnelle (il est passé par Upper Canada College), une grande méfiance à l'égard de la classe moyenne sans culture (*At my heart's core,* 1950 dont l'action se situe en 1837 pour permettre l'ironie) et une perception des problèmes qui se posent à la conscience canadienne. Il est d'ailleurs aussi connu sous son pseudonyme d'humoriste patenté Samuel Marchbanks que pour son théâtre et n'est certainement pas le Bernard Shaw canadien qu'on a voulu souvent faire de lui.

En réalité le thème de la mosaïque ethnique offre aux dramaturges leurs meilleurs sujets, la très grande force de pièces comme *Crabdance* de Beverley Simons ou *Leaving Home* de David French mais surtout *The Ecstasy of Rita Joe* de George Ryga qui analyse le sort tragique des Indiens déracinés -l'extase ironique du titre est un viol collectif- ou *Esker Mike and his Wife Agaluk* de Herschel Hardin, sont de remarquables études sur l'ethnicité, le localisme et la société canadienne en même temps que des pièces de théâtre très fortes. Le thème de l'ethnicité abordé au plus près des conditions de vie recoupe celui du localisme de la couleur locale et donc du naturalisme tranche de vie mais sans pessimisme. Beaucoup de pièces québécoises en sont le reflet attendrissant sans mièvrerie et profondément juste et bouleversant. *Le temps d'une vie* de Roland Lepage, *C'était avant la guerre à l'anse à Gilles* et bien évidemment tout le théâtre de Michel Tremblay nous renvoient grâce à la force dramatique et à la qualité de la langue une image fascinante, riche et sans concession de la vie québécoise et de l'imagination de ses dramaturges. Cela s'applique au théâtre de

Rex Deverell *(The Sherbone General Store Caper, The Underground Lake, The Uphill Revival)* et de Ken Mitchell *(Cruel Tears)*, de Carol Bolt *(Shelter)* ou de la création collective du 25th Street House Theatre de Saskatoon, *Paper Wheat* pour la Prairie du Manitoba au Saskatchewan ou à *The Farmshow* (Paul Thompson et le Théâtre Passe Muraille de Toronto) pour l'Ontario agricole. Toutes ces pièces adoptent la technique naturaliste et documentaire trouvant par là un écho immédiat auprès d'un public toujours prêt à un peu de nostalgie. Comme le dit Martin Kinch ce n'est pas "the edgy urban naturalism of a lot of current German naturalism, it is a kind of homespun, soft-focus, mythological nostalgia (The Work, p. 347). "Le Canada est un pays immense, la télévision et la vidéo vont être un moyen efficace et économique d'élargir notre public aussi bien sur le plan national qu'international. Avec des vidéos on peut s'introduire sur les marchés américain et britannique" dit aujourd'hui Clarke Rogers qui a pris la relève de Paul Thompson au Théâtre Passe Muraille.

L'image que les canadiens cherchent d'eux-mêmes et veulent donner aux autres fait donc partie de la dramaturgie des meilleurs auteurs et passe non seulement par la référence à l'ethnicité et au localisme mais encore plus par le recours aux thèmes historiques, que ce soit l'histoire presque mythique et lointaine mais toujours actuelle du XIXème siècle ou l'histoire plus immédiate qui se constitue sous nos yeux en nouveau mythe. The *Gayden Chronicles* de Michael Cook, *Hope deferred* de Robertson Davies, *Les Canadiens* de Rick Salutin, *The Doukhobors* (Création collective du Théâtre Passe Muraille), *The Red Revolutionary* de Ken Gass, *Walsh* de Sharon Pollock, *1837 : The Farmer's Revolt*, de Rick Salutin, *Riel* de John Coulter, *La trilogie des Donnellys* de James Reaney, *Buffalo Jump* et *Red Emma* de Carol Bolt, *Billy Bishop goes to War* de John Gray, *Waiting for the Parade* de John Murrell, *Ten Lost Years* de Jack Winter et Cedric Smith, *Gravediggers of'42* de Tom Hendry, de très nombreuses créations collectives québécoises utilisent les grands moments de l'histoire s'appuyant sur la technique du théâtre documentaire et sur l'écriture littéraire pour interroger et forger en même temps le passé canadien et québécois, découvrir des racines et mieux peut-être, affronter le présent et l'avenir.

Un texte théâtral tisse des situations des portraits et des thèmes avec du langage. Lorsque ce langage est de plus un moyen de créer une identité, il devient un véritable thème. C'est là que la dramaturgie québécoise est indéniablement plus riche que ses sœurs anglophones. Il faudrait parler d'Antonine Maillet *(La Sagouine)* mais surtout de l'influence considérable de l'œuvre de Michel Tremblay. Le joual qu'il utilise en authentique créateur et non en ethnologue, dit et stigmatise avec une extraordinaire richesse, le cul de sac économique et culturel qui le produit et dans lequel ses personnages aboutissent. Il démystifie et en même temps exprime les thèmes majeurs de son théâtre, la frustration, la famille et l'incommunicabilité. Cette langue populaire immédiatement accessible au public devient sous la plume inspirée de Michel Tremblay, un outil poétique et musical incomparable et sans exotisme. Célébration rituelle, fête de la libération, conscience de l'enfermement dans le carcan sociopolitique, la dramaturgie de Michel Tremblay a libéré d'autres énergies créatrices (Roland Lepage, Jean Barbeau, Michel Garneau, Jean-Claude Germain) de forger une authentique expression littéraire de l'autonomie québécoise. David Fennario *(Balconville)* réussit le même exploit littéraire dans une pièce de bout en bout bilingue et d'une rare force dramatique.

Nous avons laissé entendre que la dramaturgie canadienne s'appuyait beaucoup sur une variante de l'esthétique naturaliste. Il serait faux d'en conclure que tous les auteurs canadiens sont naturalistes. Notre espace de communication est devenu multi-média ; la dramaturgie canadienne, même avant Marshall McLuhan, a su utiliser les ressources des nouvelles techniques ou du moins faire entrer au théâtre des arts qui jusque là faisaient figure d'exclus. *Wilderness* de Herman Voaden fut jouée en 1931 et rebaptisée *Rocks* reprise à Toronto en 1932 ; elle combinait la musique symphonique, des effets de lumière, un décor très futuriste, des gestes et des mouvements très stylisés pour les acteurs et un texte d'un lyrisme extrême. Herman Voaden s'en prenait au littéralisme triste du théâtre canadien de l'entre-deux-guerres et se proposait de créer une dramaturgie nationale originale. Il inventa le vocable d' "expressionnisme symphonique". *Wilderness* avait pour cadre un petit village des rives nord du Lac Supérieur ; elle prenait appui sur le terroir. Il a fallu attendre longtemps et trouver des conditions socio-économiques et politiques différentes pour que certaines des intuitions de Voaden se réalisent. La vogue des années 1968-1978 pour la création collective, les lieux désaffectés (espaces vides chers à Peter Brook), l'utilisation de la musique expérimentale ou de rock ont permis la mise en scène de très bons textes. Nous serions tentés de dire que l'élargissement des techniques d'écriture dramatique et scènique est un thème à part entière du théâtre canadien contemporain. *Zastrozzi* de G.F. Walker, *Doukhobors* et *Farmshow* par le Théâtre Passe Muraille, les créations entre 1969 et 1973 du Grand Cirque Ordinaire à Montréal, la forme même de *The Ecstasy of Rita Joe,* les pièces de John Gray *(18 wheels, Rock and Roll) Riel* de John Coulter, *The Donnellys* de James Reaney mêlent tous les thèmes et toutes les techniques qui nous paraissent aujourd'hui constituer une dramaturgie canadienne et québécoise adultes. Le mélange des formes, la variété des langages, la diversité des personnalités et de leurs expériences font du théâtre canadien aujourd'hui une illustration positive de cette mosaïque dans laquelle les différents éléments semblent se stabiliser artistiquement dans leurs différences. Cela ne veut en aucune manière dire immobilisme. Un pays qui compte des dramaturges comme Michel Tremblay, Michael Cook, George Ryga, B. Simons, G.F. Walker, Jovette Marchessault ou Marie Laberge peut envisager l'avenir même si les conditions socio-économiques actuelles ne sont guère propices à la rencontre riche de possibilités entre une dramaturgie, un réseau théâtral, des acteurs, des metteurs en scène, des politiques culturelles et surtout des publics.

On trouvera maintenant en guise de conclusion une chronologie des principaux dramaturges canadiens et québécois et une sélection de quelques unes de leurs pièces depuis 60 ans :

Merill DENISON (né en 1893, Détroit) :
Marsh Hay, 1923.

John COULTER (né à Belfast en 1888, canadien depuis 1936) :
Family Portrait, BBC Radio and CBC 1937
Riel and The Trial of Louis Riel, Regina 1967, NAC 1975.

Herman VOADEN (né à London, Ontario, 1903) :
Earth Song, 1932
Wilderness, 1931 puis *Rocks*, 1932, Toronto.

Gratien GÉLINAS (né en 1909, Saint-Tite, Québec) :
Les Fridolinades, 1943-46

Tit-Coq, 1950
Bousille et les Justes, 1960.

Gwen Pharis RINGWOOD (né à Anatone, Washington en 1910, au Canada depuis 1913) :
Eye opener
The Rainmaker, 1935
Stampede, 1937
Still stands the House, 1938
Pasque Flower, 1939
The Play of the Canadian Prairie, 1939.

Robertson DAVIES (né en 1913, Thamesville, Ontario) :
Eros at Breakfast, 1949
Hope deferred, 1949
Fortune, my Foe, 1949
Question Time, St Lawrence centre, Toronto.

Françoise LORANGER (née en 1913) :
Une maison ... un jour, 1965
Médium saignant, 1970.

Len PETERSON (né en 1917 à Regina, Saskatchewan) :
Burlap Bags, CBC Radio, 1946
Plus de 1200 scripts, Concordia Archives.

John HERBERT (né à Toronto, 1926) :
Fortune and Men's eyes, 1965.

Roland LEPAGE (né à Québec, 1928) :
Le temps d'une vie, 1974.

James REANEY (né en 1926 à Stratford, Ontario) :
The Killdeer, 1960
Listen to the Wind, 1966
The Donnellys (1965-67) première au Tarragon, Toronto, 1973-74
Colours in the Dark, 1970.

Tom HENDRY (né en 1929 à Winnipeg, Manitoba) :
Fifteen miles of broken Glass, TV, 1965, Toronto, 1969
Gravediggers of 1942, 1973, Toronto Free Theatre.

Marcel DUBÉ (né à Montréal, 1930) :
Zone, 1955
Le Temps des Lilas, 1958
Les Beaux Dimanches, 1968.

Michael COOK (né à Londres 1933 ; installé à Terre Neuve depuis 1966) :
Jacob's Wake, 1976
The Gayden Chronicles, 1976.

George RYGA (né à Deep Creek, Alberta, 1932) :
The Ecstasy of Rita Joe, 1967, Vancouver Playhouse
Grass and Wild strawberries, 1969, Vancouver Playhouse
Ploughman of the Glacier, Spratt's Ark Theatre, Vancouver, 1976
Captives of the Faceless Drummer, Festival Lennoxville, 1972.

Denise BOUCHER (née en 1935) :
Les Fées ont soif, 1978, TNM, Montréal.

Herschel HARDIN (né à Vegreville, Alberta en 1936) :
The Great Wave of Civilisation, Festival Lennoxville, 1976
Esker Mike and his wife Agiluk, Factory Lab Theatre, 1971.

Sharon POLLOCK (née à Fredericton, N.B. en 1936, habite Calgary depuis 1971) :
Walsh, 1973, Theatre Calgary.
The Komagata Maru Incident, 1976 Vancouver East Cultural Centre.
Blood Relations, Edmonton, Theatre Three, 1980.

Antonine MAILLET (née à Bouctouche, Acadie en 1929) :
Les Crasseux, Compagnie Jean Duceppe, Montréal, 1974
La Sagouine, feuilleton radio 1970-71 en 16 parties, Radio-Canada ; puis Théâtre du Rideau Vert, 1972
Emmanuel-à-Joseph-à-Davit, Rideau Vert, 1978.

Jack WINTER (né à Moose Jaw, Sask., en 1936) :
Before Compiegne, Toronto Workshop Productions, 1963
Hey Rube, Toronto Workshop Productions, 1963 et 1966
Ten Lost Years, Toronto Workshop Productions, 1974
Très nombreuses dramatiques entre 1967 et 1976 pour CBC.

Beverley SIMONS (née à Flin Flon, Manitoba en 1938) :
Crabdance, Seattle, 1969 ; Playhouse theatre, Vancouver, 1972
Preparing, 1972
Leela means to play, 1976.

David FRENCH (né à Coley's Point, Terre Neuve en 1939) :
Leaving Home, Tarragon Theatre, 1972
Of the Fields lately, Tarragon, 1973
Jitters, Tarragon, 1978.

Michel GARNEAU (né à Montréal, 1939) :
Quatre à Quatre, Théâtre Quat'Sous, Montréal, 1974
Abriés et Désabriés, Théâtre de la Manufacture, Montréal, 1977.

Jean-Claude GERMAIN (né à Montréal en 1939) :
Diguidi, diguidi, Ha ! Ha ! Ha ! TMN, Montréal, 1969
Les enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu, TMN, 1969
Un pays dont la devise est je m'oublie, Théâtre d'aujourd'hui, 1976
Mamours et conjugat, Théâtre d'Aujourd'hui, 1978.

Paul THOMPSON (né dans l'Ile du Prince Édouard en 1940) :
Doukhobors, 1977, Théâtre Passe Muraille
I love you Baby Blue, 1975, *The Farmshow*, 1976
Les Maudits Anglais, 1978 (mise en scène seulement).

Ken MITCHELL (né à Moose Jaw, Sask, 1940) :
The Medecine Line, Moose Jaw, 1976
The Shipbuilder, Regina Drama Department, 1978
Nombreuses pièces radiophoniques pour CBC, Regina.

John PALMER (né à Sidney, Nouvelle Écosse, 1940) :
Memories for my Brother, 1969
Memories for my Brother, part II, St Lawrence Center, Toronto, 1972.

Lawrence RUSSELL (né en 1941 en Irlande du Nord ; à Victoria Colombie Britannique depuis 1971) :
Nombreux programmes de radio et de vidéo.

Rex DEVERELL (né à Toronto en 1941) :
Boiler room suite, Globe Theatre, Regina, 1977
Depuis 1971 nombreuses pièces pour CBC, Regina.

Carol BOLT (née à Winnipeg, 1941) :
Buffalo Jump (sous le titre *Next Year Country*, Globe, Regina, 1971 puis sous le titre original au Théâtre Passe Muraille, 1972
Red Emma, Queen of the Anarchists, Toronto Free Theatre, 1974
Shelter, Theatre London, Ontario, 1975 ; St Lawrence Centre 1975
One Night Stand, Tarragon Theatre, 1977.

Rick SALUTIN (né à Toronto, 1942) :
1837 : The Farmer's Revolt, Théâtre Passe Muraille, 1973
Les Canadiens, Centaur Theatre, Montréal 1977 ; jouée pratiquement partout au Canada.
Joey, 1982, NWDT, Terre Neuve.
Nathan Cohen : A Review, 1981, Théâtre Passe Muraille.

Michel TREMBLAY (né à Montréal, 1942) :
Les Belles Sœurs, 1968, Théâtre du Rideau Vert, Montréal.
A toi pour toujours, ta Marie Lou, Théâtre Quat'Sous, Montréal, 1971
Forever Yours, Marie-Lou, Tarragon, 1972
Bonjour là, Bonjour, 1974, Montréal, Place des Arts
Sainte Carmen de la Main, Montréal, Place des Arts, 1976
Les anciennes Odeurs, 1981, Montréal.

Jean BARBEAU (né à Saint Romuald, Québec en 1945) :
Goglu, 1970 Théâtre Quotidien, Montréal
Une Brosse, 1975, Théâtre du Trident, Québec.

Martin KINCH (né en 1943 en Grande-Bretagne et Université du Western Ontario) :
Me ? Toronto Free Theatre, 1974.

Larry FINEBERG (né à Montréal en 1945) :
Hope, Toronto Free Theatre, 1972
Eve, Stratford Festival, 1976
Life on Mars, Toronto Free Theatre, 1979.

David FREEMAN (né à Toronto en 1945) :
Battering Ram, Factory Theatre Lab, 1972
Creeps, Factory Theatre Lab, 1971
You're gonna be alright Jamie-Boy, Tarragon, 1974.

Ken GASS (né à Abbotsford, Colombie Britannique, 1945) :
Red Revolutionary, Factory Theatre Lab, 1971
Winter Offensive, Factory Theatre Lab, 1977
A fait de très nombreuses mises en scène essentiellement au Factory Theatre Lab.

John MURRELL (né aux États-Unis, 1945, vit à Calgary depuis) :
Power in the Blood, Persephone Theatre, Saskatoon, 1977
Waiting for the Parade, ATP, Calgary, 1977
Memoir, Guelph, 1977 ; National Arts Centre, 1978.

John GRAY (né en 1946 à Ottawa et élevé en Nouvelle Écosse) :
Billy Bishop goes to War, Tahmanous Theatre, Vancouver ; Vancouver East Cultural Centre ; Théâtre Passe Muraille, 1978
18-Wheels, 1978, Théâtre Passe Muraille.
Rock and Roll, 1981, Vancouver East Cultural Centre au National Arts Centre, Ottawa.

George F. WALKER (né en 1947 à Toronto) :
Zastrozzi, 1977, Toronto Free Theatre
Filthy Rich, 1978, Toronto Free Theatre
Theatre of the Film Noir, 1981, Factory Theatre Lab.

David FENNARIO (né à Pointe Saint Charles, Montréal en 1947) :
On the Job, 1975 Centaur Theatre, Montréal
Nothing to lose, 1976, Centaur Theatre
Balconville, Centaur Theatre, 1979.

Erika RITTER (née à Toronto, 1948) :
Winter 1671, 1979, Toronto Arts Productions
Automatic Pilot, New Theatre, Toronto, 1980
The Passing Scene, Tarragon Theatre, 1982.

Michael HOLLINGSWORTH (né en 1950 à Swansea, GB ; vit à Toronto depuis 1956) :
Strawberry Fields, 1973, Factory Lab Theatre
Clear Light, 1973, Toronto Free Theatre
Electric Eye (one act video drama), Video-Cabaret, Toronto, 1978
1984 (video-cabaret, adaptation), Video-Cabaret at the Music Hall Theatre, Toronto, 1981.

Marie LABERGE (née en 1951, Québec) :
C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, 1981, Montréal et Toronto.

Elisabeth BOURGET (née en 1953 au Québec) :
Bernadette et Juliette ou la vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 1979.

Allan STRATTON (né en 1951 à Stratford, Ontario) :
Rexy, 1981, Phoenix Theatre, Toronto
Nurse Jane goes to Hawaï, Phoenix Theatre, 1981.

BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE

Sources bibliographiques :

BALL J. et PLANT R., *A Bibliography of Canadian Theatre History,* Toronto : Playwrights'Coop, 1978.

WAGNER A., Ed., *The Brock Bibliography of Published Canadian Plays in English:1766-1978,* Toronto : Playwrights Canada, 1980.

PLAYWRIGHTS CANADA, *Directory of Canadian Plays and Playwrights,* Toronto : Playwrights Canada, 1981 (édition du 10ème anniversaire).

O'NEILL P.R., "A Checklist of Canadian Dramatic Materials to 1967:Part I A-K", *Canadian Drama,* 8, 2, 1982, 173-303.

O'NEILL P.R., "A Checklist of Canadian Dramatic Materials to 1967:Part II L-Z", *Canadian Drama,* 9, 2, 369-506.

GAUVIN L. et MAILHOT L., eds., *Guide culturel du Québec,* Montréal : Boréal Express, 1982.

RUBIN D., et CRANMER-BYNG A., *Canada's Playwrights:a Biographical Guide,* Downsview : CTR Publications, 1980 (concerne essentiellement les auteurs anglophones contemporains).

LAQUERRE M. et LAVOIE P., *Répertoire analytique de l'activité théâtrale au Québec : 1978-79,* Montréal : Théâtrothèque de l'Université de Montréal/Leméac, 1981, 3 vols. (Un modèle dans le genre).

Répertoire Théâtral du Québec, Revue *Jeu :* Montréal, 1983.
Répertoire très complet publié chaque année depuis 1981.

Canadian Theatre Checklist, Downsview : CTR Publications, 1983 : liste des théâtres et troupes région par région publiée depuis 1975 et tenue à jour.

RUBIN D., Ed., *Canada on Stage:Canadian Theatre Review Yearbook,* Downsview : CTR Publications, 1975. Concerne la saison 1974, a publié chaque année depuis : source remarquable par la qualité des indications factuelles et photographiques.

FINK H. et MORISSON B., *Canadian National Theatre on the Air:CBC, CABC, CNR Radio Drama 1925-1961;a descriptive Bibliography,* Toronto : University of Toronto Press, 1982.

C.e.a.d., Répertoire des Textes du Centre d'essai des auteurs dramatiques, Montréal : C.e.a.d., 1982.

Revues :

CTR (Canadian Theatre Review), 37 numéros parus depuis 1974 ; chaque numéro contient le texte d'une pièce. La revue indispensable. Publication interrompue depuis 1 an ; devrait reparaître bientôt (CTR Publications, Downsview, Ontario).

Jeu, Revue du Théâtre québécois publiée depuis 1976 à Montréal tout aussi indispensable que CTR (Case P. 1600 Suc. E, Montréal, H2T 3B1).

Canadian Drama/L'Art Dramatique Canadien
Créée en 1975, semestrielle, publiée par l'Université de Waterloo, et l'Université de Guelph (Guelph, NIG 2W1).

Theatre History in Canada/Histoire du Théâtre au Canada, créée en 1980, publiée par l'Université de Toronto et l'Université de Queen's, Kingston (Association d'Histoire du Théâtre au Canada, Toronto, M5S 1A1).

Anthologies :

WAGNER A., ed., *Canada's Lost Plays*, Toronto : CTR Publications, 4 vols.
Vol. I, *The nineteenth Century*, 1978 ; Vol. II, *Women Pioneers*, 1979 ; Vol. III, *The Developing Mosaic*, 1980 ; Vol. IV, *Colonial Quebec, French Canadian Drama:1606-1966*, 1982.

WRIGHT R. et ENDRES R., eds, *Eight Men Speak and Other Plays from the Canadian Worker's Theatre*, Toronto New Hog Town Press, 1976.

Ouvrages et revues :

OSTRY B., *The Cultural Connection:an Essay on Culture and Government Policy in Canada*, Toronto : McClelland & Stewart, 1978.

MASSEY V. et LEVESQUE Father, *Report of the Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences*, Ottawa, 1951 (plus connu sous le nom de Rapport Massey).

APPLEBAUM L. et HÉBERT J., *Report of the Federal Cultural Policy Review Committee*, Ottawa : Information Services, Department of Communications, nov. 1982. 31 ans plus tard, se veut l'équivalent du Rapport Massey dans un contexte économique et politique hostile.

Report of the Federal Cultural Policy Review Committee:Summary of Brief and Hearings, jan. 1982. Ce volume très intéressant prépare le rapport Applebaum-Hébert (consulter en part. les chap. 5 et 8).

La Politique québécoise de développement culturel, Québec : Éditeur Officiel, 1978, 2 vols.

BRISSENDEN C., *Spotlight on Drama:a Teaching and Resource Guide to Canadian Plays*, Toronto : The Writers'Development Trust, 1981 (Avec un excellent article d'A. Wagner sur les lignes de force du théâtre canadien de 1600 à 1969).

WALLACE R. et ZIMMERMAN C., *The Work:Conversations with English Canadian Playwrights*, Toronto : The Coach House Press, 1982 (Entretiens avec 26 dramaturges anglophones).

ANTHONY G., *Stage Voices:Twelve Canadian Playwrights talk about their lives and work*, Toronto : Doubleday, 1978.

"The Canada Council and the Theatre:The Past Twenty Five Years and Tomorrow", *Theatre History in Canada*, 3, 2, Fall 1982, 165-92.

"Canadian Theatre Today", *CTR*, 34, Spring 1982, Special Issue.

RYAN, TOBY, GORDON, *Stage Left:Canadian Theatre in the Thirties*, Toronto : CTR Publications, 1981.

LEWIS P., Ed., *Radio Drama*, London/New York : The Longman Group, 1981 (Le chapitre 11 rédigé par H. Fink fait le point sur le théâtre radiophonique en Amérique du Nord. Indispensable).

WALLACE R., Ed., "Radio:Canada's Dramatic Voice" *CTR*, 36, Fall 1982, Special Issue (Le théâtre radiophonique au Canada).

GRUSLIN A., *Le théâtre et l'État au Québec*, Montréal:VLB, 1981.

CARON A., *Le Père Émile Legault et le Théâtre au Québec*, Montréal : FIDES, 1978.

RINFRET G.E., *Le Théâtre canadien d'expression française : répertoire analytique des origines à nos jours*, Montréal : Meméac, 1975-77, 3 vols.

Archives des Lettres Canadiennes, Volume V, *Le Théâtre Canadien Français*, Montréal : FIDES, 1976 (1005 pages : l'ouvrage de base).

BELAIR M., *Le Nouveau Théâtre Québécois*, Montréal : Leméac, 1973.

DASSYLVA M., *Un Théâtre en Effervescence*, Montréal : La Presse, 1975 (les critiques au jour le jour de 1965 à 1972 par un journaliste qui a fait beaucoup pour le théâtre québécois).

GODIN J., CLÉO et MAILHOT L., *Le Théâtre Québécois*, Montréal : HMH, 1973.

GODIN J., CLÉO et MAILHOT L., *Le Théâtre Québécois : II*, Montréal : HMH, 1980 (Ces deux ouvrages couvrent l'étude de dix dramaturges québécois et la situation théâtrale de 1970 à 1980).

The Globe and Mail, "Stage Canada : Theatre from Coast to Coast with a thrust to the North", Toronto, Monday, Nov. 28, 1983 (Supplément de 26 pages à l'édition du journal le plus lu dans tout le Canada).

PERROT M. et ROUYER Ph., "L'information théâtrale au Canada", *Études Canadiennes*, 15, 1983, 101-28 (Ce numéro spécial rassemble les principaux articles d'un colloque organisé à Bordeaux sur la sociologie du théâtre en mai 1983).

ROUYER Ph. "Théâtres au Canada", *Cahiers CERT-CIRCE*, 7, juillet 1980, 7-86 (MSHA, Domaine Universitaire, 33405 Talence Cédex).

BEAUCHAMP H., *Le Théâtre à la P'tite École*, Ministère des Affaires Culturelles, Québec, Août 1978 (Préparé par le groupe de recherches du Théâtre pour Enfants et avec l'aide du Service du Théâtre au Ministère. La rédaction finale de ce rapport est de Hélène Beauchamp.

DOOLITTLE J. et BARNIEV Z., *A Mirror of Our Dreams : Children and Theatre in Canada, with a chapter on Theatre in Quebec by Helene Beauchamp*, Vancouver : Talonbooks, 1979.

USMIANI R., Second Stage : the Alternative Theatre Movement in Canada, Vancouver : U.B.C., Press, 1983.

Philippe ROUYER

Bordeaux III
Centre d'Études et de Recherches Théâtrales

BEVERLEY SIMONS ET LA DANSE DU CRABE

Beverley Simons est née le 31 mars 1938 à Flin-Flon, Manitoba (Canada). Elle a fait ses études (littérature anglaise et théâtre) à l'Université McGill (Montréal) (1956-58) et à l'Université de Colombie britannique (Vancouver) (1958-59). Elle vit à Vancouver ; elle est mariée et a trois enfants.

Elle a beaucoup écrit pour le théâtre, le cinéma, la télévision et la radio canadiennes qui ont programmé plusieurs adaptations de ses pièces : *Encounter* (rencontre) 45 mn CBC, 1965 ; *If I turn around quick* (Si je me retourne vite) scénario de film 60 mn, CBC, 1966 ; *The Canary* (le canari) film de 60 mn, réalisateur Don Eccleston, CBC, 1967 ; *Is anybody out there* (Qui vit là-bas ?) commande du Centre national du Cinéma, 1969 ; *A question of symmetry* (affaire de symétrie), commande du Centre national du Cinéma, 1970 ; adaptation pour la Télévision de *The Elephant and the Jewish Question* en 1963 ; radiodiffusion de *Crabdance* (La danse du crabe) en 1976 sur tout le réseau canadien, d'après une adaptation présentée en 1973.

Le théâtre de Beverley Simons se compose de 6 pièces écrites entre 1954 et 1975 (1) ; il est assez marqué par la culture juive et extrême-orientale de l'auteur qui a fait plusieurs séjours au Japon et en Inde. Actuellement Beverley Simons prépare un roman et s'est écarté volontairement de la scène. Les théâtres canadiens n'ont pas su retenir au bon moment l'une de leurs meilleurs talents. Et pourtant *Crabdance* (La danse du crabe dont nous présentons ici la première traduction française est une pièce célèbre dans tout le Canada et au-delà) (2).

La danse du crabe est la plus connue et la plus jouée des pièces de B. Simons ; la première représentation date de 1969 au Contemporary Theater de Seattle dans une mise en scène de Malcom Black. Reprise en 1972 par le Playhouse Theater Company de Vancouver, mise en scène de Frances Hyland (Jennifer Phipps une très grande actrice canadienne, était Sadie), par le Neptune Theatre à Halifax (Nouvelle Écosse) (mise en scène de Michael Mawson) en 1972 également, par le Manitoba Theatre Centre Warehouse en 1975 (mise en scène de Jeremy Gibson), par le Citadel Theatre (Edmonton, Alberta) en 1977 dans une nouvelle mise en scène de Malcom Black, adaptée pour la radio (programme CBC 'Mardi Soir' à Vancouver 1973 et réseau national 1976), elle a été montée par un grand nombre de troupes amateur et universitaires (en particulier par le University Alumnae Dramatic Club de Toronto en 1975). La production du Citadel a fait l'objet d'un enregistrement vidéo de 1 heure 54', projeté pour la première fois en juillet 1977 à l'Université d'Alberta (Calgary). Cet enregistrement vidéo est disponible auprès de Kali Entreprises, 5202 Marine Drive, West Vancouver, V7W 2P8, B.C., Canada.

Lors de sa première représentation *La danse du crabe* a provoqué des réactions contradictoires et passionnées : pièce obscure, pièce obscène, ordurière... mais tous les critiques s'accordaient pour dire la puissance, l'imagination de l'écriture et la maîtrise de la structure et du langage théâtraux. Même si le rôle de Sadie exige une

force physique et psychique considérable de la part de l'actrice qui incarne le personnage, *La danse du crabe* n'est pas une pièce où les autres personnages ne seraient que des faire valoir ou des repoussoirs. En d'autres termes *La danse du crabe* n'est pas un monologue mais une véritable pièce en trois actes solidement charpentés par le jeu scénique, dans un décor unique et assez fantasmagorique bien que réaliste en partie.

La danse du crabe peut se voir et se lire à plusieurs niveaux ; elle est à la fois anecdotique -elle raconte une histoire très claire-, autobiographique, transposition d'événements vécus par l'auteur-, allégorique et surtout symbolique. Elle examine, en termes de théâtre, les réactions et les retours sur elle-même d'une femme à la fin de sa vie qui a imaginé une apothéose ironique à une existence vécue dans l'abnégation et l'effacement. Tout au long de sa vie, Sadie a été comme la baie vitrée qui laisse entrer la lumière dans sa maison dotée de tout le confort moderne de la vie nord-américaine ; cette baie vitrée a subi jour après jour les assauts des rayons du soleil qui la transpercent sans lui demander son avis comme les regards poignardent. *La danse du crabe* dénonce à la fois la difficile condition des femmes dans une société où la communication authentique est réduite à l'échange marchand et au courrier publicitaire qui étouffe tout, où le savoir (encyclopédies de Mowchuk) et l'expérience (les fioles de Dickens) sont des biens de consommation futiles et frelatés. Sadie est le Canada d'aujourd'hui aux prises avec son passé anglophone (Dickens) et confronté par son grand voisin américain (Highrise). Elle est aussi la mère d'étrangers qui naissent difficilement et maladroitement à l'identité canadienne (Mowchuk). Avec une force verbale et scènique qui rappelle à la fois Michel de Ghelderode et Samuel Beckett, *La danse du crabe* dramatise la femme et l'homme d'aujourd'hui, leurs relations jamais dénuées d'ambiguité mercantile (la séduction est un commerce), la solitude des êtres aux prises avec un monde d'où la nature et la spiritualité ont disparus. Que penser de cette apocalypse (le grand éclair de trois heures de l'après-midi) qui rythme le déroulement de la pièce et la clôt non sans effet mélodramatique ? Les défauts de cette pièce sont les qualités propres au théâtre théâtral plus que littéraire : jeu de rôles qui s'opposent et changent sans cesse sur un rythme très fort, série de scènes fortement charpentées et très visuelles où les objets prennent une importance considérable (les meubles, le chat-tirelire). Si la pièce n'avait pas eu des qualités d'écriture, elle n'aurait pas connu le succès qu'elle a rencontré sur les ondes. Les professionnels du théâtre, responsables de centres dramatiques en particulier, ont moins cru à l'avenir de *La danse du crabe* que des acteurs, des metteurs en scène ou le public. Beverley Simons a abandonné le théâtre qu'elle juge sévèrement aujourd'hui, "en équilibre instable entre la superficialité d'un Tom Stoppard et la banalité d'un Sam Shepard" comme elle nous l'écrivait récemment. Au jeu du "Je t'aime, moi non plus", le théâtre canadien anglophone a perdu une forte personnalité pour n'avoir pas voulu voir qu'il ne fallait pas explicitement parler du Canada, écrire une pièce à contenu canadien exclusif pour être un auteur dramatique canadien et un auteur dramatique de grand talent tout court.

Philippe ROUYER (octobre 1984)

"Au printemps, les crabes géants d'Alaska s'accrochent les uns aux autres par leurs pinces et se traînent sur le fond de l'océan. Les femelles perdent leur carapace et c'est l'instant de l'accouplement. Le mâle monte la garde auprès de la femelle jusqu'à ce que la carapace de celle-ci ait repoussé".

Épigraphe à *La danse du crabe*

Le texte suivi pour cette traduction est celui de la 5ème édition (décembre 1976) aux Éditions Talonbooks à Vancouver. Pour tous problèmes de droits d'adaptation et de représentation, écrire à l'auteur 5202 Marine Drive, West Vancouver, B.C. V7W 2P8 Canada.

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

NOTE DU TRADUCTEUR

Tous les noms des personnages de cette pièce ont un sens plus ou moins emblématique ou symbolique. Nous avons néanmoins conservé les appellations d'origine. Il vaudra mieux signaler leurs significations dans le programme d'une représentation ou au bas de la page de distribution.

Sadie Golden : le prénom est juif et très courant en Amérique du Nord ; Golden mot à mot veut dire en or (Delor).

Léonard Mowchuk : c'est un nom à consonnance ukrainienne ; il existe un fort peuplement ukrainien au Canada, notamment dans le Saskatchewan.

Dickens : écho du nom du grand romancier anglais ; Dickens est l'emblème du Canada anglophone dans *La danse du crabe.*

Highrise : mot à mot tour, gratte-ciel ; c'est le grand voisin yankee.

Le Révérend Cavil : on pourrait le surnommer Tatillon.

M. Underhill : mot à mot Soulacolline ; on pourrait l'appeler Soulaterre (idéal pour un entrepreneur de pompes funèbres !).

M. Schwarz : serait parfait en M. Lenoir.

Le Rabbin Grubber : mot à mot le Rabbin Picsou.

M. Applebaum : un émigré d'origine germanique : M. Pommier.

Le Professeur Wiseman : Professeur Lesage.

ACTE I

Une salle de séjour, avec coin salle à manger, entrée et porte vers la cuisine. Un escalier monte et s'arrête dans le vide au-dessus du décor. La partie supérieure de l'escalier qui conduit au vide, peut être cachée au début de la pièce par un mur et révélée seulement au moment de la lumière aveuglante de 3 heures. L'avant-scène représente une grande baie vitrée.

Le décor doit suggérer plus que décrire en détail. Le mobilier est réel, mais il doit provoquer une impression de malaise curieux. Les meubles sont recouverts de draps qui ressemblent à des cagoules blanches. Chaque meuble a un caractère propre à la fonction qu'il remplit et au personnage auquel il appartiendra.

Éparpillées sur le drap qui recouvre la table de salle à manger, des piles de papier à lettres, des enveloppes, des lettres, des listes, des coupures de journaux, une paire de ciseaux. Un téléphone mural est accroché entre l'espace salle à manger et la cuisine. A côté du téléphone, retenu par une punaise, un rouleau de papier exagérément long couvert de noms et d'encarts publicitaires de grand format.

Un gros chat de porcelaine bleue, au ventre énorme, bourré des économies de Sadie, trône au beau milieu du plancher ; à côté une boîte remplie d'annonces publicitaires.

Sadie, la cinquantaine, mince, voûtée, très nerveuse. A intervalles irréguliers, elle sourit involontairement. Elle fait de petits bruits sans s'en rendre compte. Le mot "han" qui apparaît dans le texte indique les moments où elle fait ces petits bruits. Il émane de Sadie à la fois un mélange de faiblesse et de force menaçante, de naïveté et de rouerie.

Au début de la pièce, Sadie est très affairée par ses préparatifs.

SADIE : Vous ne ferez plus croire que la femme est née de la côte de l'homme. Vous ne changeriez pas d'avis comme çà, sur un coup de tête. Dieu ne commet pas d'erreurs. Du premier coup, bing. Il atteint sa cible. Alors pourquoi d'abord une côte puis une matrice ? L'homme est né de la femme, c'est dans notre livre.
Allons, avouez, personne n'écoute ; cette histoire de côte, c'est un subterfuge ! Vous ne voulez pas avouer que vous avez eu du plaisir avec la première femme. Pourquoi avoir honte ? L'immaculée conception ! pfft vous avez dû vous battre avec elle pour la coucher ; *elle fait une mimique appréciative.* Vous ne voulez peut-être pas le dire parce que vous ne voulez pas que les autres femmes et moi regardions bien en face ce qui nous reste... des amants mortels.

Elle crache, puis chante la chanson qui suit sur un air à 3 notes qui sera utilisé pendant toute la pièce.

Elle l'aimait tant son bien aimé
Elle lui passait les bras autour du cou
Mais au réveil
Disparu le bien aimé
Un bébé l'avait remplacé.

Le dernier vers est dit et non chanté ; après une pause, elle reprend ses activités.

Ils vont bientôt arriver : il faut que je me dépêche : que penseront-ils de moi si tout n'est pas prêt ? Ils vont dire que nous sommes toutes des souillons, c'est çà, han ; Ils ne reviendront pas. Si. Ils reviendront... han... han... GOLDEN serait bien jaloux s'il savait. Je n'y peux rien si j'attire l'amitié. C'est un don de Dieu. Sauf si on me coupait les bras, je lui ai souvent dit ; je me demande s'il m'entend.

SADIE lève les yeux vers l'endroit où elle imagine le ciel vers le haut de l'escalier du 2ème étage et au-delà. Elle s'écrie à l'adresse du "vieux" GOLDEN

Tu m'entends ; c'est comme Jehovah, il m'entend. Tous les deux là-haut font les imbéciles ; les voisins seraient bien surpris s'ils répondaient, l'un ou l'autre...

Le minuteur de la cuisinière dans la cuisine retentit

Mes tartes !

Elle se précipite dans la cuisine. On l'entend sortir des moules du four. Elle revient dans la salle de séjour.

Tarte à la citrouille pour M. DICKENS, tarte aux fraises pour M. WILKINS, boudin pour M. HIGHRISE, petits biscuits au chocolat, aux dattes, boulettes de viande, boulettes de riz, potage au poulet, consommé de canard, oh là là ! ... oh là là ! Ça recommence, mes seins, je sens leurs muscles qui se tendent, bing-bing... Mes deux petites poches blanches, mappemondes renversées, cartes sillonnées de veines bleues et de lignes blanches, inutiles sauf lorsqu'elles se gonflent, enflent, se remplissent ... prêtes à éclater ; on peut alors y découvrir des continents entiers. Les mamelons sont des bouchons de feu, ils brûlent, j'ai envie de faire mal et la douleur me fait plaisir. Le lait ! *SADIE trébuche sur le chat bleu ; les pièces de monnaie tintent à l'intérieur.* Pourquoi es-tu toujours dans mes jambes ? hein ! reste donc à ta place... Je t'ai fait mal ? Minette...

Minette, tu n'as rien perdu ?

SADIE berce le chat et fredonne pour le réconforter. Le ronronnement du chat et de SADIE se mêlent peu à peu au roulement sourd d'un tramway qui approche.

Écoute, le tramway d'une heure. Le voilà, gerbe d'étincelles sur les fils, un vrai feu d'artifice, le trolley a sauté ; le receveur va descendre et frapper à la porte "Pourrais-je avoir un verre d'eau ?", comme l'année dernière. Tu te souviens, le beau blond, l'année dernière, *tout à coup préoccupée.* Nous n'avons pas de place pour lui cette fois, *elle regarde par la baie vitrée.* Non, *triste.* Il est parti, *elle cesse de remuer le chat de porcelaine.* Tu mens, vieille femme ; tu es toute sèche, tu t'affaisses, pourquoi ne jettes-tu pas ces deux vieilles poches SADIE, avec les vieux sacs pour l'aspirateur ?

Le téléphone sonne : SADIE va répondre.

Allo, ici SADIE GOLDEN : je ne suis jamais absente. *Sèchement.* Bien sûr, je vous reconnais Monsieur ... *Elle parcourt d'un doigt la longue liste affichée au mur* ... SCHWARZ, cet après-midi ? *Elle arrange ses cheveux machinalement.* Alors, il faut que je me dépêche ; que je me refasse une beauté, mais ... Disons 3 heures ? C'est ce que je mettais dans la lettre ? ... Alors, je vous attends. Allo ... M. SCHWARZ, ... cette fois-ci, nous utiliserons le service à thé en argent.

Elle raccroche.

SCHWARZ ... présent.

Elle fait une croix sur la liste devant le nom de SCHWARZ, puis elle touche une pile d'invitations sur la table de salle à manger.

Trop tard pour envoyer celles là.

Elle les jette dans la corbeille à papier ; elle se ravise et en retire une.

J'envoie celle-là. M. UNDERHILL. La réception ne serait pas réussie sans lui ; je la sors de la poubelle. Çà lui plairait. *Elle écrit rapidement* - par porteur spécial R.S.V.P. *elle lèche l'enveloppe.*

Le téléphone sonne.

Allo, oui, trois heures, pas plus tard, au plaisir de vous voir M. GOODMAN.

Elle raccroche et fait une autre croix sur la liste.

Ouf, je ne tiens plus sur mes jambes, mais je ne dois pas les décevoir. Tu es trop bonne, SADIE GOLDEN, voilà la vérité. Tu n'as jamais su dire non. Regarde tes mains, pas très belles ; et ces veines, çà serait gênant si elles éclataient et éclaboussaient les tasses à thé. Je vais mettre des gants. Je ne veux pas qu'ils sachent combien j'ai travaillé dur pour eux. *Elle réfléchit.* Un seul gant ? On ne sert pas le thé avec des gants ... Et s'ils ne venaient pas ... Si personne ne venait ...

Un instant de panique ; puis SADIE se précipite vers sa source de réconfort, la baie vitrée qui donne sur une des artères de la ville. Elle regarde au dehors et essaie d'aspirer en elle la vie qui passe. Puis elle s'occupe de son corps. Tout en parlant, elle utilise une bombe de laque, du désodorisant ; elle se fait les ongles.

Les vitres, quelle belle invention ! Nous avons de la chance de vivre ici, toi et moi, Minette. Au centre de tout. Le monde entier passe devant nous. Plus de surprises. Ni pour toi, ni pour moi, Nous sommes là depuis trop longtemps. Même si nous le voulions, nous ne pourrions pas être seules

SADIE se met à chanter.

Adieu, beaux langes.
Maman part à la chasse.
La Terre est ronde,
Tu auras beau courir
Ta course finira où le soleil se couche
Mon enfant ...

Elle cesse de chanter.

Tiens, le vieux GERD. Il fait semblant de ne pas nous voir. Je sais d'où vient le soleil ; il ne tape sur la vitre qu'à 3 heures ; *elle esquisse du pouce le geste approprié.*

Je t'emmerde GERD.

MOWCHUK entre.

Il a regardé. Il nous a vues, Minette, il nous a vues !

En se retournant, SADIE découvre un inconnu indescriptible debout dans l'embrasure de la porte d'entrée de la salle de séjour. C'est MOWCHUK, le lapin, le fils-à-venir. Plus de la trentaine, pas très grand, il surarticule pour cacher un accent étranger. Il tient une valise pleine de livres.

Je ne vous ai pas entendu rentrer.

MOWCHUK : Je ... j'ai frappé, la porte s'est ouverte toute seule, elle ne devait pas être fermée à clé, le verrou n'était pas tiré ...

SADIE s'approche de MOWCHUK pendant qu'il parle, elle l'examine, tourne autour de lui, le touche avec de petits gestes hésitants. Elle tâte d'abord l'étoffe du veston, puis ses mains, son visage ; elle le renifle aussi comme si elle était aveugle et ne pouvait le découvrir qu'au toucher et à l'odorat. Pourtant, elle le touche aussi des yeux, en fait, elle le dissèque.

SADIE *elle renifle le veston :* Pas mal ... pas mal.

MOWCHUK *pendant qu'elle le renifle :* Vous voulez que je m'en aille : je peux revenir plus tard ... une autre fois. *Plein d'espoir* Demain peut-être ?

SADIE : Ces mains ...

MOWCHUK : *essaie de reprendre sa valise.* Ma valise.

SADIE : Toutes petites. Il a, han, tout ce qu'il faut, en tout cas au premier coup d'œil.

MOWCHUK, instinctivement, cache son sexe avec sa valise.

Qu'en penses-tu, Minette. Eh ? Tu crois qu'il fera l'affaire ; nous n'imaginions pas notre premier né sous cet aspect, non ? Mais une femme n'a guère le choix ...

MOWCHUK : Je ... je ...

SADIE *s'adresse toujours au chat* : Il bégaie. C'est un lourd handicap dans une réception.

elle se retourne vers lui, brutalement.

Tu arrives bien tôt ; je ne t'en veux pas ; n'aies pas peur ; je suis très flattée ; il te tardait d'arriver. *Au chat :* Il était pressé de nous rejoindre, tu vois Minette ; impatient comme tous les hommes. Il pourra servir. Tu pourras m'aider à mettre de l'ordre. Une réception c'est une affaire délicate, Monsieur ...

MOWCHUK *réfléchit désespérément* : Mmmm ... Mmmm ...

SADIE : Oui ?

MOWCHUK : Mmmmaa

SADIE : *elle l'encourage* C'est ça.

MOWCHUK : Ma ... Ma ...

SADIE : C'est bien ... bravo ...

MOWCHUK : Mmmowchuk. Leonard Mowchuk. Leonard Mowchuk.

SADIE : Ravie de vous connaître, M. MOWCHUK. Je m'appelle SADIE GOLDEN.

Elle lui tend la main avec élégance. Comme il hésite à la lui prendre, elle change d'attitude et de la main lui fait signe de prendre une chaise.

Asseyons-nous ...

Hypnotisé, MOWCHUK se dirige vers une grande chaise couverte d'un drap.

J'ai dit asseyez-vous.

MOWCHUK se met en devoir d'obéir.

Pas là ... Ici ... elle le conduit.

La chaise perçée lui convient à merveille, tu ne trouves pas Minette ? Tant que nous ne le connaissons pas bien. Personne n'entend plus rien à ces choses là aujourd'hui, M. MOWCHUK. Une réception, çà s'organise.

MOWCHUK s'apprête à s'asseoir sur la chaise indiquée

Attendez !

Il se relève, cérémonieusement, religieusement, SADIE enlève le drap et on découvre une chaise avec un petit pot de bébé.

Notre premier invité.

Elle met la main sur l'épaule de MOWCHUK et l'oblige doucement à s'asseoir. MOWCHUK ouvre la bouche pour parler. SADIE lui fait signe de se taire.

Chut ! Je veux me souvenir.

MOWCHUK prend la pose comme chez le photographe. Il esquisse un maigre sourire. Puis SADIE vient poser à côté de lui : photo de famille type : la mère fière de son fils.

MOWCHUK *laisse échapper un :* Je ne suis pas invité.

SADIE *Brutalement et très vite* : Alors, tu es un voleur.

MOWCHUK : Non. Je ne pense pas. Mon défaut ce serait plutôt l'honnêteté !

SADIE : Tu es entré chez moi.

MOWCHUK : Je vous l'ai dit ... la porte ... on aurait dit que quelqu'un tirait de l'autre côté.

SADIE : Tu veux dire que ...

MOWCHUK : Non, rien ; je ne suis pas n'importe quoi.

SADIE : Je n'ai pas besoin d'attirer les gens chez moi. Le téléphone n'arrête pas. La sonnette non plus, jour et nuit. Des télégrammes du genre "au secours Sadie". Qu'est-ce que je dois faire. Tout le monde dérange Sadie ; elle peut être fatiguée non ? Mes os sont de verre. Ils ont suçé toute ma moëlle. Je ne me plains pas. Il y a des gens qui ... il existe des centrales, tu sais bien ; on les voit sur les collines, sous les lacs, où tous les câbles, toutes les batteries, tous les fils se rejoignent et ils vibrent, vibrent ...

Pendant un bref instant, elle montre sa vraie force : puis brutalement, elle redevient dure et machinale, elle s'adresse à MOWCHUK

Tu ne t'es pas essuyé les pieds.

MOWCHUK *penaud, regarde ses chaussures :* Je peux repartir.

SADIE : Un voleur se serait essuyé les pieds pour ne pas laisser de traces ; La vérité M. MOUFFLET ...

MOWCHUK *il se lève pompeusement et récite son nom :* MOWCHUK. Leonard MOWCHUK.

SADIE : Je n'y peux rien ; vous êtes mon invité ; conduisez-vous comme il convient. *Elle change de ton.* Voulez-vous du thé ? Nous devrions attendre les autres, mais ce n'est pas grave.

Sans attendre la réponse, SADIE va dans la cuisine chercher le thé.

MOWCHUK *mal assuré, à lui-même :* Disons que je suis en visite.

SADIE *depuis la cuisine :* Ne vous laissez pas prendre aux apparences, M MOWCHUK.

MOWCHUK *à lui-même :* On ne m'avait pas préparé à çà. Ce n'est pas juste.

SADIE : Pour vous, cette pièce doit ressembler à une chambre mortuaire. *On entend le bruit amplifié de l'eau versée dans la bouilloire.* Vous n'aviez pas besoin de le dire. Çà se lisait sur votre visage.

MOWCHUK *toujours à lui-même :* Dans aucun de mes cours ... dans aucune brochure.

On entend le sifflement de l'eau qui bout dans la bouilloire. MOWCHUK sursaute. Un livre, faut que je prenne ... *il ouvre sa valise, cherche dedans et sort un gros volume* un gros ... un gros livre. Dieu soit loué. Non, contrôle tes réflexes Mowchuk. Raisonnons ; des faits ; il fouille dans ses poches et en sort un mètre de couturière. C'est çà : des faits.

Il se concentre désespérément et mesure le livre. Il se met à genoux et pose le livre sur la chaise.

28 cm par 24 ; 8 cm d'épaisseur. Contenu 5 000 ans ... Impossible. Çà ne se mesure pas.

Pendant qu'il parlait chiffres, SADIE s'est approchée de lui avec le thé.

SADIE : Vous partez ? Vous êtes libre.

Elle enlève le drap qui cachait la table à thé et pose le plateau. MOWCHUK, embarrassé d'avoir été surpris, essaie de tourner le dos à SADIE et remet précipitamment le livre et le mètre dans la valise.

Si vous vous ennuyez ...

MOWCHUK : Pas du tout.

SADIE tend un côté du drap à MOWCHUK.

SADIE : Vous ne me vexerez pas.

MOWCHUK : Au contraire, je ...

Ensemble, ils plient le drap.

SADIE : Ne vous croyez pas obligé. Ici, c'est la première règle. Vous êtes entré chez moi parce que vous le vouliez, du moins je le crois. Vous êtes donc le bienvenu. Mais vous pouvez repartir, vous êtes libre. *Elle commence à verser le thé.*

MOWCHUK : Je suis un homme bien élevé, Madame, et je ne saurais ...

SADIE : Ne venez pas ensuite me dire que je ne vous ai pas donné votre chance. SADIE GOLDEN ne s'accroche à personne ... Mais ... si vous tenez à rester ...

MOWCHUK : Oui, oui ...

SADIE : Il est alors plus difficile de partir.

MOWCHUK : Pourquoi ?

Le téléphone sonne.

SADIE : Vous comprenez. Çà n'arrête pas. Oh ! je ne me plains pas.

Elle décroche le téléphone.

Allo. Pasteur TATILLON. *Elle regarde sur sa liste avec un crayon.* Vous ne pouvez pas venir ? *Elle fait une croix devant son nom.* Pourquoi serais-je fâchée ? *Elle tire le fil du téléphone et se dirige vers la cuisine.* Venez me voir quand vous voudrez. Vous êtes libre. Je suis surprise que vous souhaitiez parler à une vieille dame stupide. Bien sûr, je ne serais peut-être pas chez moi, quand vous vous déciderez à venir, mais comme vous devez faire tant de visites, vous ne vous en rendrez pas compte. Oui ... un petit quelque chose ; oui. M. GOLDEN m'a laissé quelque chose. Merci de vos condoléances. Votre attention me touche. Demain ? Non je ne serai pas là, ni le reste de la semaine. Je vieillis, Pasteur. Je ne contrôle plus mes décisions ni ma vessie.

MOWCHUK tousse. Je vous ai dit que le Rabbin GRUBBER serait là non ? Surtout ne changez pas vos plans pour moi.

Quoiqu'il écoute, MOWCHUK ne peut résister à l'envie de regarder sous les autres draps.

Je n'oserais jamais intervenir dans une affaire de famille. *Pause.* Si vous insistez ...

MOWCHUK est horrifié à ce qu'il voit sous un des draps : un cercueil - que les spectateurs ne peuvent pas voir.

A 3 heures donc. Au revoir.

SADIE revient vers le téléphone et supprime la croix de sa liste, elle aperçoit MOWCHUK qui laisse retomber un coin du drap qui couvre le cercueil.

Ah. Ah. Ah, Pas de précipitation, Mowchuk, je vous montrerai tout quand il faudra.

SADIE passe la main avec affection sur un meuble recouvert.

Ce sont des chrysalides ; elles attendent de sortir, vous avez délivré votre chaise, M. MOWCHUK. Prenez votre responsabilité. Elle sera complète si Leonard MOUFFLET...

MOWCHUK : MOWCHUK, Madame.

SADIE : *s'asseoit sur sa chaise.* L'un après l'autre, mes amis vont briser leur chrysalide. Cette pièce sera aussi gaie qu'un jardin. N'est-ce pas Minette ? Mais je ne vous ai pas présenté ...

SADIE s'aperçoit que MOWCHUK la regarde hébété.

Votre visage ... *elle rit, d'un grand rire chaleureux qui surprend.* Vous avez dû croire que je parlais à ... je suis bien mal élevée ...

Elle ramasse le gros chat bleu et le porte à MOWCHUK.

Minette, je voudrais te présenter à M. MOWCHUK. Leonard MOWCHUK ; Leonard MOWCHUK, Minette.

MOWCHUK *faiblement :* Enchanté.

SADIE : Allons, caressez-le, si vous voulez. Non ? peut-être plus tard. *Au chat :* tu vaux mieux qu'un vrai chat n'est-ce pas Minette ? Tu ne fais pas tes griffes sur mes fauteuils, tu ne laisses pas de poil sur mes coussins. Et puis le plus souvent, tu restes à la place où je t'ai mise.

à MOWCHUK : Pourquoi ne buvez-vous pas votre thé ?

Machinalement, MOWCHUK avale une gorgée.

J'ai eu un vrai matou, autrefois, tigré, marron et blanc.

MOWCHUK remarque soudain un bouquet de fleurs sur une table, cela provoque en lui une peur inexplicable.

MOWCHUK *inconsciemment* : Elles sont artificielles.

SADIE : J'étais esclave des saisons ... Ah l'odeur et les cris. Vous ne me croirez pas ! Il a été tué par ... *elle regarde dehors et se précipite à la fenêtre.* Ce sale teckel. Pssh ... va-t-en. Il s'en prend encore à ma sapinette. La voisine l'a lâché, elle est si jalouse. Cette sapinette a les plus belles pommes du voisinage. Vous avez remarqué en entrant. Mâles et femelles sur le même arbre. Les grosses pommes du haut sont femelles.

SADIE est debout le dos à la baie vitrée. Son corps paraît plus grand et semble arrêter toute la lumière.

Je lui avais fait arracher ses griffes, celles des pattes de devant, à cause des meubles. C'est une opération indolore, c'est ce que m'a dit le vétérinaire. Du sucre ? *MOWCHUK fait non de la tête.* Il a ajouté qu'il pourrait toujours monter aux arbres. Ce vétérinaire ne devait pas aimer les chats. C'était affreux. Le chat grimpait à l'arbre et puis il glissait, il remontait et il glissait encore pendant que "l'animal", le nez en l'air, attendait. Çà manquait de dignité. Si encore le teckel avait été un berger allemand ou un Labrador noir. Le spectacle aurait été plus beau. Vous devriez, vous savez ?

MOWCHUK : Je devrais quoi ?

SADIE : Prendre du sucre ; c'est plein d'énergie. Vous me rappelez mon fils. Je vous l'ai dit non ? Même teint, même silhouette. *Elle touche le menton de MOWCHUK, puis le front près des tempes.* Une ou deux cuillères ?

MOWCHUK *hypnotisé* : Deux.

SADIE : Trois ?

MOWCHUK : Trois.

SADIE *la main toujours sur le visage de MOWCHUK :* Quand le temps est venu, quand ils ont été majeurs, mon fils et ma fille, je leur ai dit : "Partez, allez vous en". Pour leur bien, quand ils ont pu être indépendants bien sûr. *Elle met 3 cuillères de sucre dans la tasse de MOWCHUK et elle remue.* Parlez moi de vous. Vous aviez bien une raison de pousser ma porte ?

MOWCHUK *il ne croit pas qu'il doit saisir l'occasion :* Ou ... Ou ... Oui. Oui !

SADIE frappe une tasse avec une cuillère et fait signe à MOWCHUK de se taire jusqu'à ce que le bruit s'éteigne.

SADIE : C'est sa chanson. Leonard MOWCHUK. Quelle est la vôtre ?

MOWCHUK : Je suis ... Je suis ...

SADIE garde le silence.

Je suis représentant.

SADIE ne réagit pas. MOWCHUK debout, pousse un cri prolongé.

Ree..préé..sen..tant...

SADIE : Nous le sommes tous.

MOWCHUK : Non, pas tous.

SADIE *sa patience est infinie :* Représentant en quoi ?

MOWCHUK : L... L... L... Livres ; je vends des livres. Voilà, c'est dit. Je représente... Je... *il l'implore du regard. Elle ne dit rien.* Je représente... Madame GOLDEN, je me présente : mon nom est Léonard MOWCHUK et je représente La Librairie du Savoir Universel.

SADIE : Whaoh ! Quel nom. Vous représentez beaucoup de choses.

MOWCHUK : Dans l'absolu, moi je ne compte pas. C'est le contenu de cette valise qui compte, Madame GOLDEN. *Il tapote sa valise.* Entre les couvertures de ces livres, dans cette valise, se cache la puissance. *Il se prend au jeu.* Faire reculer l'obscurantisme par la connaissance, l'é-du-cation. *Il prononce le mot de façon très affectée.* Voilà la réponse ; accumuler les faits, rassembler des données qui arrivent sans arrêt. Savez-vous, qu'à l'instant où je vous parle, des centaines, des milliers, des millions de livres sortent des presses dans le monde entier. Au Canada, en Russie, en

Amérique, en Sierra Leone. *Il pleure presque de joie.* Des faits, des faits ; chaque fait nous rapproche un peu plus de l'Ultime Vérité. En ce moment, nous errons dans une caverne avec une faible bougie, des milliers de faibles bougies, mais nous allons bientôt découvrir la lézarde ; nous pourrons faire tomber ce plafond de rochers et laisser entrer la grande lumière blanche de la connaissance.

SADIE *elle se cache le visage dans son châle :* Non.

MOWCHUK : Plus de secrets, rendez-vous compte ; déjà nous savons prendre des photos de la face cachée de la lune.

SADIE : Non.

MOWCHUK : Les ombres s'évanouissent.

SADIE : Non.

MOWCHUK : Plus de coins noirs.

SADIE : Non.

MOWCHUK : Plus de sous-sols obscurs.

SADIE : Non.

MOWCHUK : Plus de cavernes.

SADIE : Non.

MOWCHUK : Plus de jungles.

SADIE : Non.

MOWCHUK : Plus de croquemitaine qui descende du grenier pour manger les enfants pas sages. *Il se reprend.* C'est ce que j'essaye d'expliquer à mes élèves.

SADIE *découvre son visage :* Vous êtes professeur. Qu'enseignez-vous MOWCHUK ? Je vous le demande ! Qu'enseignez-vous ?

MOWCHUK : Je ne comprends pas.

SADIE : Vous a-t-on mis à la porte ?

MOWCHUK : Non.

SADIE : Alors, vous faites ce métier en supplément ?

MOWCHUK *Il prend à nouveau un accent affecté :* C'est une vocation.

SADIE : Vous enseignez quoi alors ?

MOWCHUK : Le violon.

SADIE : J'aurais dû y penser. Vous avez les doigts longs, sensibles.

MOWCHUK : Ce n'est pas çà. Comme la logique, la musique est plus proche des mathématiques que tous les arts. L'homme qui vit de ses émotions n'est qu'un animal. L'intelligence fait de lui un dieu mais pas au sens ordinaire. J'étais catholique, mais je suis heureux de dire que j'ai dépassé ce stade primitif. Frotter des amulettes, boire du sang, manger de la chair ... C'est répugnant même symboliquement. Et dire que ces gens là veulent vous convertir ! Alors que ce sont les gens comme moi qui frappent à des portes comme la vôtre ...

SADIE : Vous croyez que j'ai besoin de me convertir ? pourquoi moi, MOWCHUK ? Pourquoi ma maison ?

MOWCHUK *surexcité :* J'avais une liste d'adresses.

SADIE : Vous croyez être entré ici par hasard ? Parlez, je vous ordonne de parler ; mais parlez-moi de Léonard MOWCHUK, ne me dites pas ce qu'il représente !

MOWCHUK : Il ne s'agit pas de çà. On ne m'a pas envoyé pour ...

SADIE : Je suis sûre que si.

MOWCHUK : Je ne peux pas, je ne veux pas, je ne veux pas me ... me découvrir ... non je ne veux pas.

SADIE : Vous m'obligez à être brutale, M. MOUFFLET.

MOWCHUK : Non, MOWCHUK, Léonard MOWCHUK.

SADIE : Les femmes n'aiment pas la brutalité. Je ne sais pas si je pourrai vous pardonner. Vous êtes représentant et je suis cliente. C'est une forme de rapport. Il en reste bien peu. Mère et

enfant ? Mari et femme ? Amants ? *Elle rejette chaque rapport.* Han... Qui s'intéresse à moi ? eh ? Vous. Parce que nous sommes peut-être les deux dernières personnes à pouvoir engager une véritable discussion ? *Elle soulève un coin du drap, prête à séduire.*

MOWCHUK : Vous ne voulez pas dire que ... Non je ne veux pas.

SADIE : Tout finit par fleurir en ce monde, MOWCHUK, même ce que nous croyons mort. Peut-être est-ce une danse, une lueur, une chanson comme la mienne : quand elle est finie, on se demande même si on l'a entendue. Mais dans cette maison, nous avons tout le temps pour écouter ...

MOWCHUK : Que ... voulez vous de moi ?

SADIE : Que nous prenions le thé, bien sûr, ensemble, avec mes amis.

MOWCHUK : Laissez-moi seulement un instant ... le temps de ... ma tête ...

SADIE *elle comprend tout à coup :* Bien sûr, Léonard MOWCHUK, c'est ... votre première fois. C'est çà, non ? avouez-le. Inutile d'avoir honte. Nous avons tous notre première fois.
MOWCHUK hoche la tête, tout penaud , il n'ose pas la regarder.
Pas étonnant qu'il soit venu si tôt, Minette , ce pauvre MOUFFLET est inquiet et incompétent. Tu l'étais aussi. Quelle honte Sadie GOLDEN ! *Elle s'adresse à MOWCHUK.* Tout sera plus facile, vous verrez.

MOWCHUK : Ma tête ... Je ... je ne peux pas me concentrer.

SADIE : Vous avez mal ... à la tête ?

Il fait signe que oui. Les bruits incontrôlés qu'il fait, font un contrepoint aux paroles de Sadie. Elle s'approche de sa chaise par derrière. Ferme les yeux ; il vaut mieux que ce soit moi qui t'apprennes ...

MOWCHUK *Intrigué, il se parle à lui même :* En pleine forme, physique et intellectuelle ...

SADIE : Une femme plus âgée, plus mûre, avec plus d'expérience peut faciliter les choses ... par son tact.

SADIE commence à masser le crâne de MOWCHUK. Il se redresse.

Ne te dérobe pas. *Il retombe.* Je faisais cela à mon fils. *Elle continue à le masser.* Une femme douce, qui parle franchement s'il le faut. Détends-toi, là. Je ne sais plus combien d'hommes j'ai initié à l'art de nos ... rapports.

Elle commence à lui masser les épaules. Il se redresse encore puis se laisse aller.

Çà ne te fera pas mal , je ne suis pas exigeante ... tu verras. Si seulement j'avais su, j'aurais été plus présentable. Qu'ai-je exigé de mon fils ? J'ai eu ce que je demandais. Mais tu me donneras davantage, n'est-ce pas Léonard ?

MOWCHUK *presque inconscient :* Mon nom ... je ne sais plus ...

SADIE *elle continue à le masser :* Tu as bien quelques petits aveux à faire, quelques petits secrets à révéler ?

MOWCHUK paraît somnoler. Les sons qu'il émet sont des grognements de soumission et de plaisir qui peu à peu deviennent un léger ronflement. Furieuse, SADIE le secoue.

SADIE : Allez debout ! Tu es ici pour m'aider.

MOWCHUK *à peine éveillé :* Vous voulez que ... *il trébuche sur la caisse. En la poussant, il s'aperçoit de ce qu'elle contient.*

SADIE : Ah ! cette caisse, mets la dans le placard. J'ai besoin de ... publicités. *Elle lui montre un tiroir en haut du placard.* Tu es plus grand que moi.

MOWCHUK monte sur la caisse. Tâche d'atteindre le fond.

MOWCHUK *Il retire sa main, effrayé :* Mon Dieu, c'était chaud.

SADIE : C'était mon manteau de fourrure, nigaud. Plus au fond.

MOWCHUK : J'ai blasphémé. Pardonnez-moi Madame GOLDEN.

SADIE : J'ai entendu pire.

MOWCHUK : Ce n'est pas ce que j'ai voulu dire. Je ne souhaite pas trop protéger le sexe féminin. Mais invoquer le nom de Dieu ... c'est ... c'est inquiétant ... Vous savez, j'ai été élevé dans la religion catholique mais ... je vous l'ai dit, non ?

SADIE *Sèchement* : Au fond du tiroir, Monsieur MOWCHUK.

MOWCHUK y met la main et la retire vivement.

MOWCHUK : Est-ce bien nécessaire ? J'ai l'impression d'être indiscret ... de fouiller dans vos endroits secrets ... Je préfère voir ce que je touche.

SADIE : Tout à fait nécessaire. C'est dans un étui.

MOWCHUK : Je disais ... que je suis athée aujourd'hui. C'est la seule issue logique pour un homme doué de raison. Vous avez un chiffon ? Je ne veux pas dire que ... *la saleté et les toiles d'araignée inquiètent MOWCHUK. Il sort son mouchoir, s'essuie la main avant de la replonger. Son visage et ses vêtements finissent par être tout noirs.*

MOWCHUK : Je ne supporte pas les individus qui prétendent ne pas pouvoir prendre parti. C'est impossible, vous savez. Il faut toujours choisir ... Tous des lâches. Sainte Mère de Dieu. Quelque chose a bougé. *Il a failli perdre l'équilibre.*

SADIE : Tu te sens bien ?

MOWCHUK : Vous avez entendu ce que j'ai dit. Ces mots après tant d'années, je régresse. C'est la maison.

SADIE. *Sèchement :* Des souris ou des chauve-souris peut-être. Pas le Saint Esprit. Elles aiment bien le noir. Tu préfères que je ...

MOWCHUK : Non non, je peux très bien ...

Il se remet sur la pointe des pieds, ferme les yeux et plonge le bras. Le téléphone sonne : tandis que SADIE sort, il tire un étui.

SADIE : Allo.

MOWCHUK ne peut pas résister au désir d'ouvrir l'étui. Il contient un violon. En coulisse : C'est çà M. APPLEBAUM ; 3 heures et n'oubliez pas les fleurs.

MOWCHUK : C'est une sorcière.

SADIE. *Elle revient :* Alors ? tu ne joues pas.

MOWCHUK ne répond pas.

Sadie GOLDEN ne force jamais personne. J'ai fait un mauvais rêve. Avec de la musique pendant la réception, ma maison serait un vrai salon. C'est bien comme çà qu'on les appelle ? Bienvenue au salon de Sadie. Je l'ai acheté pour mon fils. Il n'a jamais voulu y toucher. Pourtant, il est doué pour la musique. Il en a joué quelques fois quand il était petit et tout le monde l'écoutait en silence ... Maintenant ... il aime le rock & roll.

MOWCHUK *Il touche le violon malgré lui :* Comment ?

SADIE : Le rock & roll. Pour me faire enrager, il a acheté un radio-réveil. Il le règle pour qu'il se déclenche n'importe quand, en pleine nuit, à 4 heures du matin, à trois heures de l'après-midi. Et çà hurle. Je ne sais jamais si c'est lui qui est dans sa chambre ou si c'est le réveil.

Elle se dirige vers l'escalier : ils écoutent ; rien.

Il n'est pas là. Peut-être que si. Je lui ai dit qu'il pouvait ; *elle crie ;* quand il voulait. Il est peut-être parti. Joue Léonard MOWCHUK. *Sa voix se fait impérative.* J'ai dit joue.

MOWCHUK essuie le violon avec son mouchoir, puis le cale sous son menton et commence à jouer maladroitement "Adieu beaux langes".

C'est ça. C'est beau. Accepterez-vous de donner un récital pour mes invités ?

Il joue, SADIE se dirige en souriant vers la cuisine. MOWCHUK se rend compte qu'il est seul.

MOWCHUK . Où suis-je ? Voyons. Debout sur un plancher, entre 4, non 3 murs et une baie vitrée. Je suis dans une maison. Il s'est passé quelque chose ... oui ... c'est un rêve ... comment vérifier ? la douleur, une épingle. Il sort son épingle de cravate et se l'enfonce dans le bras. Ne jamais lâcher. Il y a des règles ... où est le code ? ... ne pas tricher. Réciter de mémoire. On ne m'avait pas bien préparé ... table des matières, table des matières dans le manuel, c'est çà. *Il sort un livre de sa valise, il tourne fébrilement les pages.* Surmonter les problèmes. Elle est sans doute dans ce livre. Nouveau né ... non chiens ... non mari ... non. Grossesse ... non. *Il referme le livre.* Je perds mon temps ... Recommencer ... Répéter.

Il reprend le violon qui va servir de contrepoint humoristique et dramatique ; il se met à jouer -sons très longs et grinçants tandis qu'il arpente la pièce et récite. Si cela est trop difficile, il peut simplement pincer les cordes, s'arrêter et recommencer au rythme de son argumentation.

Répéter tant qu'elle n'est pas là. Répéter quoi ? Les règles. Quelles règles ? Elle n'obéit pas aux règles. C'est elle qui devrait les apprendre, pas moi ! Elle ne se conduit pas comme un vrai client. Ce n'est pas ma faute. J'ai fait ce que j'ai pu ! Pas sûr.

Premièrement : un représentant s'approche de la porte, les épaules bien en arrière, le menton bien droit si possible ; il frappe à la porte ... et même là ; tant pis, pas de sentimentalisme ;
Deuxièmement : saluer le client comme une vieille connaissance, mais avec respect. Elle ne m'a pas laissé le temps. Je devrais déjà passer à la partie illustrée.
Troisièmement : faire glisser négligemment la conversation vers un sujet d'intérêt commun ... Pas de sentimentalisme MOWCHUK ! Ne pas montrer au client qu'il ne sait rien, lui suggérer avec tact qu'il peut accroître ses connaissances grâce ... à la Librairie du Savoir Universel.
Quatrièmement : quatre ... j'ai oublié. *Il marmonne, répète sa leçon, c'est de plus en plus incohérent ; le rythme s'accélère quand il arrive à quatre !* Un, je m'approche de la porte ... Confiance MOWCHUK. Deux, sujet d'intérêt ... Trois, proposer des livres. Quatre, je ne sais plus. Stupide. Impossible. Excuse inacceptable. Tu ne l'accepterais pas d'un étudiant ... alors pourquoi de toi ? C'est évident, le cerveau est une machine reliée par le système nerveux à des centres de perception sensorielle. *Comme s'il faisait un cours.* Notre expérience est programmée par ces centres, toucher, vue, ouïe, odorat, elle se dirige vers le cerveau où la connaissance s'imprime dans la matière grise comme des empreintes dans de la cire ... Elle ne peut pas ... disparaître. *Il recommence à jouer et à marcher frénétiquement.* Un ... deux ... trois ... quatre. *Il pousse un cri affreux.* quaaa...ttre. *Tristement, c'est la minute de vérité.* Cette pauvre femme n'est pour rien dans ton échec. Si tu croyais à ta mission, elle ne résisterait pas ... mais la triste vérité ... n'est pas affaire de mémoire : pas du tout. Question : crois-tu à ce que tu vends ? Réponse : je ne sais pas. Question : Madame GOLDEN saura-t-elle profiter des ouvrages du Savoir Universel ? les lira-t-elle ? En a-t-elle besoin ? Réponse : je ne sais pas. Question : As-tu le droit d'entrer ici, de prétendre qu'un être humain comparé à toi, ne sait rien ? Réponse : Je ne sais pas. Léonard MOUFFLET, tu ne vaux rien ... Je te donne zéro.

MOWCHUK ramasse ses affaires pour partir mais dans sa précipitation, il oublie le manuel.

SADIE. *Elle revient :* M. MOWCHUK.

MOWCHUK : Madame GOLDEN ?

SADIE : La Librairie du Savoir Universel, c'est vous ?

MOWCHUK. *Il reprend espoir :* Oui, oui, c'est çà.

SADIE : Au coin de Main Street et de Hastings Street.

MOWCHUK : C'est exact...

Sadie compose un numéro de téléphone.

SADIE : Allo. Professeur WISEMAN, s'il vous plait, responsable local de la Librairie du Savoir Universel. C'est çà. Sadie GOLDEN à l'appareil. J'apprends que vous êtes souffrant, professeur ... Non ? Alors qu'est ce qui se passe. Je ne vous intéresse plus ? Vous m'envoyez quelqu'un d'autre ? Je ne me plains pas. J'ai un de vos représentants à côté de moi. Très bien ce jeune homme, M. MOUFFLET.

MOWCHUK *retrouve son ardeur :* MOWCHUK, Madame.

SADIE : Pour l'instant ! J'ai bien envie d'écrire à la Maison Mère. Vous devriez vous inquiéter. Il pourrait bien prendre votre place. Non, non, je ne compare pas. Mais surveillez-le. Je vous rappelle plus tard ? Vous préférez venir prendre le thé ? ... Trois heures ?

Elle a raccroché. Elle coche le nom de WISEMAN sur sa liste.

Joue encore. Si mon fils pouvait t'entendre. Il aurait beaucoup appris. Malheureusement, il tenait de son père. Un porc, pas un mauvais homme. Il est mort. Ne te méprends pas. Correct, respectable, digne de confiance. Il m'adorait. Il fallait toujours qu'il me touche ...

On entend tout à coup de la musique de rock. SADIE court vers l'escalier, mais le téléphone sonne. Elle redescend ; décroche le téléphone. Elle crie.

Allo ? Oui. Trois heures.

Elle remonte l'escalier ; la porte d'entrée s'ouvre. On jette un énorme sac de courrier qui atteint presque MOWCHUK. MOWCHUK est affolé, prend son manteau, sa valise et court vers la porte. Il trébuche sur le sac. La musique cesse. SADIE redescend. Elle s'aperçoit que MOWCHUK part.

J'aurais dû m'en douter. J'ai bien fait de n'avoir confiance en personne. J'ai été trop bonne. N'importe quel imbécile pouvait abuser de Sadie GOLDEN. Ma famille m'a appris à me méfier. J'ai deviné tout de suite qui vous étiez ... pressé de partir hein. Vous allez voir. Pas facile maintenant. C'est vous qui avez poussé ma porte !

MOWCHUK : Elle s'est ouverte toute seule.

SADIE : Sous la pression de vos doigts. Vous êtes dedans maintenant. Il se passe quelque chose, Léonard MOWCHUK,entre vous, votre chaise, Minette, le violon ... et moi.

MOWCHUK à demi-hypnotisé, écoute ; une plainte s'élève de la chaise, le violon joue. Il se précipite vers la porte ; dès qu'il bouge, les bruits cessent.

Alors ? Vous ne partez pas ? Ne vous sentez pas coupable ! Vous êtes entré,whissh ; vous ressortez. Pas si simple. Vous laissera-t-elle faire ? peut-être ! J'ai un fils M. MOWCHUK qui a peur de moi quand je veux l'embrasser, que représentez-vous ? Vous partez ? On me dit toujours : "mêlez vous de vos affaires ? De quoi s'occupe une mère ? Je vais bientôt mourir. Je ne compte plus. J'ai été belle. J'ai vu les veines gonfler comme des graines de raisin sur mes hanches et mes seins quand j'étais enceinte. Ils ne partagent plus rien avec moi, pas même leurs soucis ! Mes mains sont abîmées, j'ai lavé trop de couches. Ma peau a l'odeur de tous les repas que j'ai préparés, hareng, soupe au choux, beignets. Quand je suis couchée la nuit, je vois monter les odeurs de ma peau comme la brume, ou comme les éclaboussures de graisse dans la poêle. Çà vous est bien égal. Vous me parlez de logique, mais vous vous sauvez.

MOWCHUK *touché :* Vous ... vous êtes désemparée. *Il essaie de la prendre par l'épaule.*

SADIE : Ne me touchez pas ; c'est inutile car vous m'avez blessée, ne me touchez pas.

A nouveau, tonnerre de musique Rock, SADIE court vers l'escalier. La musique cesse. Elle redescend, puis s'arrête et dévisage MOWCHUK. Puis soudain, elle le frappe très fort. Son besoin d'amour éclate. Mon propre fils, pourquoi te détournes-tu de moi ? Je t'ai blessé ? Excuse-moi. J'ai trop parlé. Excuse-moi. Je te le demande humblement. Laisse moi toucher ... elle tend la main vers lui.

MOWCHUK : Je veux bien ... rester un peu plus.

SADIE *joue les mères courageuses :* Pourquoi ? Je veux que tu partes. Tu as d'autres rendez-vous. Je ne veux pas t'obliger à faire ce que tu ne souhaites pas.

MOWCHUK : Je veux rester, je le veux vraiment.

SADIE : Tu es bien sûr ? Minette ne te croit pas.

Elle ramasse le chat et le tend à MOWCHUK. MOWCHUK le caresse. SADIE sourit sûre d'elle. Sa voix est caressante.

Oui, tu es gentil.

*
* *

ACTE II

DICKENS sonne à la porte. SADIE sursaute comme prise en faute.

SADIE : Han ! M. DICKENS. Déjà ! vite ... va dans la cuisine.

SADIE jette un drap sur le service à thé et sur la table. MOWCHUK, affolé, obéit à chaque injonction, s'arrête et attend qu'on lui en donne une autre.

Non. Derrière le canapé. Non, sous la table. Pourquoi cours-tu comme un imbécile ? Reste sur ta chaise. Tu as des tics, voilà tout. Tu es un toquard. M. DICKENS, lui, n'hésite jamais ...

SADIE sort son tablier. Elle s'arrange les cheveux nerveusement. DICKENS frappe. SADIE se précipite vers l'entrée, puis se ravise. Elle retire le drap qui recouvre le Récamier. Elle le roule et le jette derrière le canapé, se ravise, le reprend et tend une extrémié

Dépêche toi ; il attend.

MOWCHUK *l'aide à plier le drap.*

Mets-le dans le placard. Non. Derrière le canapé. Mon Dieu, que va-t-il dire ? Remettons-le sur le Récamier.

MOWCHUK obéit. DICKENS frappe à nouveau, puis il sonne.

Pourquoi as-tu si peur ? Comment les autres peuvent-ils avoir confiance en toi ?

Elle le repousse vers sa chaise, tire le sac de courrier, se précipite vers la porte qu'elle ouvre ; DICKENS apparaît, cinquante ans, de la bedaine, une voix de stentor, très pompeuse, avec un accent très affecté (NdT : le texte dit "un accent britannique très marqué"). SADIE essaie de retrouver son calme.

Monsieur DICKENS ! Quelle surprise !

DICKENS : A ma montre, il est exactement 13 h 30 et nous sommes le premier lundi du mois. Me serais-je trompé ?

SADIE : Si vous êtes là, c'est bien lundi.

DICKENS entre et tend son chapeau à SADIE. Elle l'accroche au porte-manteau. La scène qui précède et celle qui suit se répètent tous les mois depuis 15 ans.

DICKENS : Je me trouvais dans le voisinage et je me suis dit, je vais m'arrêter pour prendre le thé.

SADIE : M. DICKENS, ce n'est pas le hasard ! ...

DICKENS : Ma chère, le temps m'a paru interminable entre le moment où j'ai sonné, puis frappé ...

SADIE : Je me préparais à vous accueillir.

DICKENS : *jette un coup d'œil soupçonneux vers l'entrée.* J'ai dû l'imaginer ; une chimère échappée de mon imagination.

SADIE : Vous êtes coutumier du fait.

DICKENS : Comme je montais péniblement votre allée, j'ai bien cru que ...

SADIE se baisse pour l'aider à délacer ses chaussures. Son pantalon fait des poches aux genoux ; il porte un maillot de corps sous son veston.

Je me tais ... Je pourrais briser quelque chose qui m'est tellement plus précieux que ...

SADIE : Continuez, je vous prie. Vous finissez toujours votre phrases d'habitude ... sinon cela va me donner des idées bizarres ...

DICKENS *brutalement* : Une voix d'homme. C'est impossible, mais je sens des ondes dont la résonnance particulière émane de votre domicile.

SADIE : Vous avez le teint bien jaune, M. DICKENS. Vous êtes souffrant ?

DICKENS : Vous cherchez à me désarmer.

SADIE : Vous n'avez pas pris la magnésie que je vous ai donnée. J'ai raison, non ? Je vous l'ai dit et répété. Mais où est votre ...

DICKENS : Ne vous faites pas de souci. Comment pourrais-je oublier ?

D'un geste théâtral, il sort de dessous son imperméable, un étui, très long, très étroit. C'est une valise d'échantillons.

SADIE : Ooh ! Ooh ! il est plus long que je ne le pensais.

DICKENS : Je le protège contre la pluie. Je ne pourrais jamais le remplacer, vous savez bien.

SADIE s'approche pour l'en débarrasser ; choqué, DICKENS recule.

Pas encore !

SADIE. *Elle présente ses excuses* : Je ne sais pas ce qui m'a pris.

DICKENS : D'habitude, c'est vous qui me réprimandez.

SADIE : Pour votre impatience, c'est vrai. Tout le plaisir vient du rythme, nous en avons souvent parlé.

DICKENS : Non, pas souvent, nous nous comprenons très bien sans ...

SADIE prend l'imperméable de DICKENS et va le suspendre.

SADIE : Vous avez maigri.

DICKENS. *Toujours soupçonneux, il regarde vers l'entrée :* Je me réserve ; entre nos rencontres, je me prive.

SADIE : Alors, vous devriez venir plus souvent.

DICKENS : Tout homme doit savoir se retenir, surtout quand il s'agit de plaisir.

Ils se dirigent vers la salle de séjour. SADIE est de plus en plus agitée ; la tête lui tourne.

SADIE : Vous êtes bien pâle. Mon thé à la menthe vous fera du bien.

DICKENS : Sûrement, à vous aussi ; rien de nouveau, j'espère ?

SADIE : M. GOLDEN est de plus en plus exigeant ; *à demi-voix.* Vous n'allez pas me croire.

MOWCHUK fait du bruit. DICKENS l'aperçoit et s'arrête, abasourdi. SADIE, ravie de la situation, fait la coquette.

Vous ne vous connaissez pas je pense. M. MOWCHUK, je vous présente mon vieil ami M. DICKENS, M. DICKENS, M. MOWCHUK.

MOWCHUK. *Il s'approche la main tendue :* Enchanté de vous connaître.

SADIE *à DICKENS :* Serrez-vous la main ... Pourquoi vous regardez-vous ainsi ? Ce n'était pas prévu. Je ne savais pas qu'il ... lorsque vous êtes ... Pas en même temps.

DICKENS : Femme adultère !

MOWCHUK *il a la même voix bizarre qu'au début de la pièce :* Je vous interdis de parler à Madame sur ce ton !

DICKENS : Je n'ai pas ... Ppfh... ppf... Ooh !

DICKENS souffle comme un crapaud en colère ... : Je... Je... J'étouffe.

SADIE *sort les clés qu'elle portait en sautoir :* Mon dieu, mon dieu. Il va avoir une attaque. Allez chercher du vin, du vin M. MOWCHUK, dans le bar. Elle jette les clés à MOWCHUK.

DICKENS *s'en aperçoit tout à coup :* Alors vous lui lancez les clés !

SADIE le regarde, il recommence à souffler et à gémir.

SADIE : Asseyez-vous et reposez-vous, cher Monsieur DICKENS. Çà va passer. Sadie GOLDEN va tout ...

Hypnotisé et heureux, DICKENS s'est presque assis sur le Récamier.

Non, pas là. *sans ménagement* Vous êtes déjà venu ici assez souvent.

DICKENS, avec des gémissements de théâtre, se dirige en trébuchant vers un autre siège, enlève un drap et se laisse tomber dans un gros fauteuil muni d'un repose-pied, destiné de toute évidence au maître de maison.

C'est beaucoup mieux.

Les yeux fermés, DICKENS aide SADIE à plier le drap.

DICKENS. *Il continue à gémir jusqu'à ce qu'il boive :* C'est une honte, une honte ... une honte ... une honte.

SADIE : Chuut. Ne dites rien. *à MOWCHUK:* Où est le vin ? Imbécile, ne le renversez pas.

Elle approche une carafe de cristal taillé des lèvres de DICKENS. Un cadeau d'anniversaire de M. GOLDEN.

DICKENS s'engoue.

Vous avez trop bu. *Elle lui enlève la carafe.* Et vous allez vous endormir comme GOLDEN quand il ne cherche pas à me prendre. Tout pour satisfaire ses appétits.

DICKENS : C'est une honte, honte, honte. *De plus en plus faiblement, il approuve les paroles de SADIE qui suivent.* C'est pareil, pareil, pareil...

SADIE. *Sur les mots de DICKENS :* Mais vous, vous êtes correct, plein d'attention, respectable, rassurant. Que serait-il arrivé à la pauvre SADIE GOLDEN pendant toutes ces années, sans son DICKENS ? Avec ce vieux ... *DICKENS achève son couplet.*
Crapaud et fils entraient et sortaient de la maison tous les premiers lundis du mois.

DICKENS *heureux, de mémoire :* De chaque mois.

SADIE et GOLDEN : Depuis quinze ans, M. DICKENS vient rendre hommage à Sadie GOLDEN.

SADIE est debout à côté de la chaise de DICKENS. Elle prend la pose, photo d'un mari et de sa femme... La minuterie du four retentit dans la cuisine.

SADIE : Ma dinde !

DICKENS *reprend un air digne :* Hum ! Hum ! ha ha ...

DICKENS et MOWCHUK échangent peut-être quelques borborygmes, sifflotements, toussements pour s'éclaircir la voix.

MOWCHUK : Très juste.

DICKENS : Très juste quoi ?

MOWCHUK : Ce que vous venez de dire ... à l'instant.

DICKENS : Ha ! Ha ! Vous cherchez à m'être agréable. *Il tourne autour de MOWCHUK qui pivote au fur et à mesure que DICKENS tourne.* Je suis pas convaincu.

MOWCHUK : Je ne suis pas convaincu.

DICKENS : Vous êtes désagréable.

MOWCHUK : Je ne cherchais rien, il faut toujours que je reprenne les autres. C'est une manie, et çà me met dans des situations ...

DICKENS continue à tourner autour de MOWCHUK et se met à renifler de plus en plus bruyamment, comme un chien qui mesure son adversaire.

Tout le monde fait comme çà ici ?

DICKENS : Çà sent le sauvage.

MOWCHUK : Comment ?

DICKENS : L'arriviste, le voyou, le hippie ...

MOWCHUK : Les termes ne sont pas interchangeables.

DICKENS *continue de tourner autour de MOWCHUK :* Ha... Ha... Ha...

MOWCHUK : Monsieur, si je ne me trouvais pas dans la maison d'une dame à qui je porte de l'affection ...

DICKENS : Je vous conseille de ne pas user de ce mot.

MOWCHUK : User, vous voulez sans doute dire abuser de ce mot. Je pense que ...

DICKENS : Penser, penser, vous êtes allé à l'école ? C'est çà ? apprenti à l'école de la vie, qu'est-ce que çà veut dire aujourd'hui ? Vous êtes tous les mêmes ; vous entrez ici pour éblouir une femme sans défense !

MOWCHUK : Elle n'est pas éblouie et elle sait très bien se défendre... *conciliant.* Vous pensez que c'était çà,

DICKENS : Moi, monsieur, vous pensez que je pense ? Moi pauvre travailleur illettré. *Un silence.* Vous êtes sans doute une vieille connaissance de cette dame.

MOWCHUK : Non. C'est-à-dire que ... je ne sais pas.

DICKENS : Vous n'êtes tout de même pas venu ici ... pour affaires ?

MOWCHUK : C'est bizarre, vous savez. Je ne voulais pas que çà arrive, mais ...

DICKENS : Mais quoi ?

MOWCHUK : Je n'ai pas à répondre à vos questions. Et puis, d'abord, qui êtes-vous ?

DICKENS. *Il salue :* Stanley DICKENS, pour vous servir ; j'ai l'honneur d'être un vieil ami, un ami sûr de la maîtresse de maison.

MOWCHUK : Je le sais déjà.

DICKENS *vexé :* Elle vous a parlé de moi. *A lui-même* Çà aussi ! ... Je suis là assis, je bavarde avec un ... *à MOWCHUK* Est-ce que ... Non ... Elle vous a demandé de vous asseoir sur le canapé ?

SADIE *depuis la cuisine :* Je reviens tout de suite, Messieurs.

DICKENS : Bon Dieu, comment avez-vous pénétré ?

MOWCHUK : Je suis entré !

DICKENS : Vous ...

MOWCHUK : La porte s'est ouverte. Vous savez, je ne crois pas aux fantômes.

DICKENS *rassuré :* Vous êtes entré ; sans frapper n'est-ce pas ?

MOWCHUK : Du moins, je ne crois pas, encore que ...

DICKENS *se redresse pompeusement :* L'amitié, Monsieur Euh...

MOWCHUK : MOWCHUK, Léonard MOWCHUK. *Il tend la main à DICKENS qui la refuse.*

La tête de SADIE apparaît par le passe-plats de la cuisine.

DICKENS : exige certaines obligations morales.

MOWCHUK : Je comprends très bien.

DICKENS : Madame GOLDEN, est une personne naïve, je dirais même crédule.

Sadie sourit, elle referme le passe-plats.

Je ne la critique pas, ce sont des qualités dont certains songeraient à profiter.

MOWCHUK : Je suis vraiment heureux, très heureux de vous avoir rencontré. *Il s'avance vers DICKENS et lui serre la main.* MOWCHUK, Léonard MOWCHUK. Ce n'est pas souvent qu'on trouve une personne avec une conscience sociale !!

DICKENS : Laisse tomber, petit. *Il se dégage.* Je vois bien ce que tu cherches. Je vais te dire, j'ai l'intention de la protéger contre des types comme toi.

MOWCHUK : Monsieur, mes intentions sont pures.

DICKENS : Pas d'intention, Monsieur. Comment êtes-vous arrivé ici ? En voiture ? Il n'y a pas de voiture devant la porte. En autobus ? allons, avouez ; et vous avez pris deux places ; une pour vous et une pour votre vilaine valise ; vous êtes un blanc bec, un bricoleur, si on vous pressait le nez, il en sortirait du lait. La Cadillac devant la porte m'appartient, Monsieur ! *Il montre du doigt l'extérieur.* Vous êtes prévenu !

SADIE entre, elle sourit innocemment.

SADIE : Alors, Messieurs, vous vous entendez bien ? Vous êtes devenus amis ? Vous avez dit bonjour à ma chatte M. DICKENS ; sinon elle va croire que vous lui en voulez ; mais je me trompe...

SADIE ramasse le chat et le tend à DICKENS

Cela ne vous plairait pas,

N'est-ce pas M. DICKENS.

A contre-cœur, Dickens caresse le chat ; il évite de croiser le regard de MOWCHUK.

DICKENS. *Il prend SADIE à part :* Pourquoi n'avez-vous rien dit ? Il a abusé de votre bonté. Il faut savoir se défendre contre les coquins, ma chère amie. Ou alors, tous ces petits rats finiront par vous grignoter.

SADIE. *Un instant, très dure :* Et vous n'auriez plus rien à vous mettre sous la dent, c'est çà ! *A nouveau aimable et assez fort pour que MOWCHUK entende :* Que vous êtes bête ... Je vous aurais dit que j'étais innocente si vous m'en aviez laissé le temps. J'avoue que votre jalousie me fait peur quelquefois. Cette peur est agréable. Dans mon insomnie, couchée à côté de GOLDEN, j'écoute les bruits de la nuit ...

DICKENS *inquiet, il lui murmure :* Pas devant ... *pompeusement, il s'adresse à MOWCHUK* Vous pouvez disposer Monsieur ... euh ? Monsieur ... euh ? ...

MOWCHUK : Si Madame me l'ordonne.

DICKENS : Eh bien, dites-lui. *Il murmure à l'oreille de SADIE.* Ce moment nous appartient Madame.

MOWCHUK *comme à lui-même :* J'ai passé l'après-midi à tenter de partir. Il y va maintenant de mon honneur que je reste.

SADIE : Il reste.

DICKENS : Vous ... quoi ? ... Je ...

DICKENS va encore s'écrouler. Il se demande si SADIE va aller chercher du vin. Elle ne bouge pas, mais MOWCHUK se dépêche de remplir un verre. DICKENS feint de l'ignorer.

Les mots me manquent.

SADIE : Vous croyez ?

DICKENS : Dites-moi que vous êtes ma Sadie GOLDEN, que cette maison est bien la vôtre !

SADIE : Pourquoi êtes-vous déçu ?

DICKENS : Il y a des choses, dans la vie, sur lesquelles on aimerait bien compter. Là-bas... Il désigne la baie vitrée. C'est dur. Il faut se battre contre les journaux publicitaires, la télé, et le reste...

SADIE : Ne vous emballez pas. Asseyez-vous donc.

DICKENS : Des rues à sens unique, des feux rouges ... qui croit en Dieu dans tout çà ? Vous faites un seul pas et vous disparaissez. Pendant ce temps, les autres continuent à marcher. *SADIE aide DICKENS à s'asseoir dans le fauteuil, elle lui soulève les pieds et les pose sur le repose-pied.*

SADIE : Allons, allons. J'ai bien envie de renvoyer M. MOUFFLET. *Elle regarde MOWCHUK.* Non.

DICKENS. *Il se détend :* Ce lieu, cette pièce, vous ...

SADIE : Chut.

DICKENS : Pouvoir se raccrocher à quelque chose. Un havre, une oasis, non, mieux que ça, la foi ...

MOWCHUK : Vous blasphémez.

SADIE lui fait impatiemment signe de se taire.

DICKENS : Quelqu'un a-t-il ? ...

SADIE : Chut. Le premier ...

DICKENS : Lundi.

SADIE : de chaque mois ...

DICKENS : A ma montre, il est exactement 13 h 30.

Pendant qu'il parle sur un ton monocorde, SADIE borde DICKENS avec le drap qui recouvrait le fauteuil.

SADIE : Bonjour M. DICKENS.

DICKENS : Je me trouvais dans le secteur, alors ...

SADIE : Mais entrez donc ! Vous avez l'air bien pâle.

DICKENS : Je me ménage entre deux visites.

SADIE : Alors, vous devriez venir ici ...

SADIE et DICKENS *ensemble comme à l'église :* plus souvent.

DICKENS *avec le sourire béat de l'enfant :* On se croirait à l'église. Il ferme les yeux.

SADIE. *Elle chante :* Aamen. *A MOWCHUK qui s'est levé* Silence.

Elle lui fait signe de la suivre à la cuisine ; DICKENS se réveille en sursaut.

DICKENS : Où allez-vous ?

SADIE : Reposez-vous donc.

DICKENS *l'air soupçonneux :* Qu'alliez-vous faire là-bas ?

SADIE : Eh. Quoi, M. DICKENS, vous êtes vraiment jaloux.

DICKENS : Jaloux de lui ! Vous voulez rire ! Je suis jaloux pour vous mais je ne suis pas jaloux de vous. C'est clair non ?

MOWCHUK *embarrassé :* Je vous dérange.

DICKENS : Vous avez fini par comprendre.

MOWCHUK : Madame GOLDEN, si vous permettez.

DICKENS *il éclate :* A votre place, je n'aurais pas payé pour ma valise échantillon. Le receveur m'aurait supplié de ne pas payer.

MOWCHUK : C'est malhonnête. Non ? Après tout, vous cherchez peut-être à abuser de Madame GOLDEN.

DICKENS. *Il se met à tourner autour de MOWCHUK :* Vous vendez quoi ?

MOWCHUK : Des livres. *Il se lève.*

DICKENS. *Tout à fait incrédule :* Des livres ?

MOWCHUK. *Pour se défendre :* Des livres. Et vous ?

DICKENS : Des épices.

SADIE. *Elle est ravie :* Messieurs ! Vous n'allez pas vous battre pour moi ?

Ils se tournent autour ; comme des chiens qui vont se battre et oublient un instant la femelle.

Pendant que les deux hommes se mesurent, SADIE déplace un gros meuble recouvert d'un drap, vers le centre de la scène. Elle place Minette à sa droite.

MOWCHUK *très honnêtement il ne le croit pas.*

Vous voulez dire de la nourriture ?

DICKENS : Oui. De quoi subsister.

SADIE : Il est temps de nous asseoir. Minette. *Elle enlève le drap et découvre une sorte de trône finement sculpté, qui peut être posé sur une petite estrade. Elle s'y asseoit majestueusement, sans que les combattants le remarquent. Ils continuent leur échange pendant les déplacements de SADIE.*

DICKENS : Un stimulant pour le palais.

MOWCHUK : Du superflu en quelque sorte ... Il ramasse un de ses livres ; cela le rassure. Cela c'est du nécessaire.

SADIE sourit.

Vous sentez ? vous goûtez ? vous mangez ?

SADIE : Je suis la femme-pour-qui-on-se-bat. Cela me donne le vertige.

SADIE frappe le chat. Cela résonne très fort. C'est ainsi qu'elle compte les coups. Une note pour chaque homme.

MOWCHUK : Bien sûr que je peux. Les livres nourrissent l'esprit. Un point pour moi !

SADIE : Un point pour MOWCHUK.

DICKENS : Arrow-root.

SADIE : Un point pour DICKENS.

MOWCHUK : Anthropologie.

SADIE *indifférente :* Je t'ai fait mal, Minette.

SADIE continue à compter les points en frappant le chat pendant tout l'échange qui suit.

DICKENS : Basilic !

MOWCHUK : Biologie.

DICKENS : Cardamone.

MOWCHUK : Cardiologie.

DICKENS se casse en deux, se tenant la poitrine. SADIE compte jusqu'à neuf, prête pour le knock-down. DICKENS récupère juste à temps.

DICKENS *il repasse à l'attaque :* Petit, il faisait quoi, ton père. Il attelait ta mère à la charrue pour faire pousser des pommes de terre !

MOWCHUK : Sale puritain ... Dégénéré plein de bière ... *Il cherche l'insulte qui porte.* Anglais !

DICKENS : Papiste.

MOWCHUK : Renégat, exploiteur !

DICKENS : Voleur d'emploi ! Immigré !

MOWCHUK : Impérialiste !

DICKENS : Communiste !

SADIE *majestueuse :* Chevaliers, vous vous êtes bien battus pour moi.

Le chat résonne très fort, puis c'est le silence. Les deux hommes regardent autour d'eux, affolés ayant oublié SADIE dans l'ardeur du combat.

Pour moi, oui pour moi et pour Minette. *Elle s'est endormie.* Un jour tu miauleras, Minette et le monde deviendra sourd. *Aux deux hommes :* Vous m'avez bien amusée. *SADIE se tourne vers MOWCHUK. Elle lui parle de manière à ce que DICKENS ne l'entende pas.*

Vous ne pensiez tout de même pas qu'il venait me voir en ... que je l'accueillais chez moi comme ... *elle part d'un rire clair, dégagé.* Regardez-le. Un lapin peut-il se battre avec un cerf ? Vous devriez avoir honte !

DICKENS. *Il se calme :* Il est à plaindre.

SADIE : J'ai cessé de compter les points à mi-combat. Je ne voulais pas le désarçonner. *Elle veut*

faire un effet. C'était la première fois.

MOWCHUK *il s'est rapproché pour écouter :* Pourquoi lui avez-vous dit ?

DICKENS *gêné pour MOWCHUK :* Après tout, ce n'était pas la peine.

SADIE entraîne DICKENS pour pouvoir lui parler en particulier.

SADIE : M. DICKENS, vous devez former cet apprenti.

DICKENS regarde SADIE sans comprendre.

Ce pauvre jeune homme a besoin de vous ... De nous.

Ils regardent MOWCHUK qui cherche à s'éclipser. Il ignore que nos rapports sont très subtils.

MOWCHUK *presque au bord de la folie, il explose :* Je ne veux pas, je ne veux pas être traité en objet ... Je ... Je ... ne ... ne ... veux. eux. pas.

SADIE : Vous voyez bien qu'il n'a pas mûri. Il a encore besoin d'exemple.

DICKENS : Vous cherchez à m'humilier. Je ferais mieux de partir et de vous laisser à la merci de n'importe quel petit colporteur.

SADIE : Il vaut mieux que nous fassions son éducation, avec élégance et non à la va-vite comme aujourd'hui. Une, deux, au revoir et merci. Considérez-vous comme son père.

DICKENS. *Il lève la main :* Si c'était le cas, je fouetterais cet ...

SADIE : Le devoir, c'est le devoir.

DICKENS : Pour l'amour du ciel, chère Madame.

SADIE : C'est votre fibre anglicane qui reparaît M. DICKENS. Voyez donc comme ce garçon est accomodant ... Il disparaît dans son pot.

DICKENS. *Il murmure :* Je vous en prie.

SADIE se tait.

Notre produit se passe de commentaires.

SADIE : Je n'en suis pas sûre.

DICKENS : Dans la cuisine. Peut-être, s'il allait dans la cuisine.

SADIE : Notre garçon, un voyeur ? S'il perd son calme et le trou de la serrure au moment crucial ? Il n'entendrait pas bien non plus. Il irait s'imaginer des choses. Il a une imagination très particulière, nourrie par la lecture et les cours, c'est ce qu'il m'a dit. Il pourrait même penser que nous ... *elle chuchote*

DICKENS. *Il ricane, émoustillé :* Vous croyez ? *Il s'éclaircit la voix.* Impossible. Je ne serais pas naturel, si je savais qu'il est là.

SADIE : Si. Si. Votre instinct est si fort.

SADIE essaye de prendre sa valise.

DICKENS : Vous n'avez aucune pudeur.

DICKENS se place devant sa valise pour le protéger.

SADIE : Bon, bon, je ne regarderai pas, je ne toucherai pas.

DICKENS s'avoue vaincu.

Parlons d'amour, assis l'un à côté de l'autre comme toujours. Vous ne voulez pas ? Sur le Récamier ?

SADIE saisit une extrêmité du drap qui recouvre le Récamier. Elle attend que DICKENS prenne l'autre extrêmité pour l'aider à plier le drap, mais DICKENS arrête son geste.

DICKENS : Je ne peux pas.

SADIE : *séductrice, elle se drape dans le drap qu'elle laisse traîner derrière elle et se dirige vers MOWCHUK pour qu'il l'aide à le plier.* Très bien. Léonard va m'aider.

DICKENS : Léonard ? Je croyais que vous vous flattiez d'avoir de la classe Madame !

SADIE : Nous étions prêts pour le sofa. *Elle cherche encore à persuader DICKENS.* Ce sera encore plus excitant. Un veuf de plus dans le panier !

DICKENS : C'est du voyeurisme ... Je dois réviser mon opinion sur vous.

MOWCHUK : Réviser ... Il veut dire.

DICKENS : Vous.

SADIE. *Elle le met en garde :* MOUFFLET, ne soyez pas polisson.

DICKENS : Je pars.

Il attend que SADIE lui parle. Elle se tait ; il prend sa valise. Il espère qu'elle va l'arrêter. Elle ne bouge pas.

J'ai dit, "je pars". Je ne peux pas rester dans ces conditions.

SADIE : Adieu.

DICKENS : Comme çà, c'est tout !

SADIE : Je n'ai jamais obligé personne à rester sous mon toit.

DICKENS : Dites-moi que vous n'avez pas invité ce jeune chien, que vous n'avez pas l'intention de faire avec lui ce que vous et moi ...

SADIE : Est-ce si terrible ?

DICKENS se dirige vers l'entrée.

M. DICKENS. *Il se retourne, plein d'espoir.*

Il me semble que je vous dois de l'argent, combien ?

DICKENS : Je n'en crois pas mes oreilles. Il n'a jamais été question d'argent entre nous.

SADIE : Vous préférez un chèque ou du liquide ?

DICKENS : Femme, vous voulez me pousser au crime !

MOWCHUK se précipite sur lui.

MOWCHUK : Ne la touchez pas.

DICKENS le frappe ; il tombe.

Voilà le résultat. Vous avez fait de moi une brute.

SADIE : *calmement* Vous ne reviendrez plus ? Lorsqu'un rite est brisé ... c'est ce que vous pensez, avouez !

DICKENS, effondré, fait signe que oui de la tête.

Alors, chèque, ou ... *Elle arrache la tête du chat en porcelaine et plonge la main dans son ventre.* Voyons ... je vous dois pour ...

DICKENS sanglote.

Vous avez dit quelque chose. Mon dieu, je n'ai que de la menue monnaie. Tendez-moi votre main. *Très fort.* J'ai dit tendez. *Sa voix se radoucit, elle compte.* 5 dollars, 8.50, 14, 14.50, 14.75, 14.85, 14.95, 96, 97, 98, 99, 99.15. Voilà.

DICKENS : Je resterai toujours votre débiteur.

SADIE : Voilà 5 dollars de plus pour bons et loyaux services.

DICKENS *très digne :* Je n'accepte pas les pourboires.

SADIE : C'est votre prime de Noël. Je l'avais oubliée.

DICKENS : Vous m'avez offert un gâteau.

SADIE : Alors ce sera pour l'année prochaine. Comme çà, les comptes sont clairs.

DICKENS : Bon Dieu, Sadie. *Il s'aperçoit de sa familiarité inhabituelle.* Pardon, Madame ... *Il titube vers l'entrée.*

SADIE : *sur un ton très dur* Quoi encore, çà ne suffit pas ... Alors envoyez moi la facture !

MOWCHUK : Madame GOLDEN, je sais que je ne suis pas chez moi ... mais *SADIE attend que la porte s'ouvre. DICKENS s'est arrêté devant. Tous deux respirent très fort. DICKENS ouvre la porte, la laisse se refermer. SADIE écarte brutalement MOWCHUK et se précipite dans l'entrée.*

SADIE : DICKENS !

Elle se cogne contre DICKENS qui revient dans la salle de séjour. Ils se touchent, elle le prend dans ses bras. Toute cette scène est ridicule et poignante à la fois.

Là, là, je savais que vous ne me quitteriez pas. Qui sait les actes horribles qu'aurait pu commettre l'autre ! Comment l'auriez-vous supporté ? *MOWCHUK regarde autour de lui, cherchant "l'autre".*

DICKENS : *à peine audible* Je suis de retour.

SADIE : Tout va recommencer comme avant.

Ils vont se rasseoir chacun sur leur chaise.

Le mois a-t-il été bon ?

DICKENS fait oui de la tête.

DICKENS : *il s'exprime encore avec difficulté* Pour vous aussi ?

SADIE : M. GOLDEN va de plus en plus mal.

DICKENS : Il faut savoir souffrir.

SADIE : Quand j'ai accouché, j'ai perdu beaucoup de sang.

Ils sont maintenant tous les deux assis.

DICKENS : Béni soit le ...

SADIE : Le médecin s'est presque évanoui. Il m'a dit n'avoir jamais vu autant de sang. Ma mère m'avait prévenu.

DICKENS : La vie est dure.

SADIE : Donner la vie ...

DICKENS : Vous êtes trop généreuse. Il faut savoir refuser.

SADIE *elle abandonne le rituel :* Parlez plus pour le rôle suivant ... Soyez naturel.

DICKENS *il se lève :* Impossible avec cet étranger qui nous espionne.

MOWCHUK commence à bouger. SADIE lui fait signe de rester à sa place.

SADIE : Partez de la porte. Ce sera plus facile.

DICKENS de dirige vers le porte-manteau et passe devant SADIE. Elle le bouscule et tous se mettent presque à courir ; elle lui tend son chapeau et son manteau.

Chapeau. Manteau. *Elle ouvre la porte et le pousse dehors.* Dehors ! *Elle claque la porte.*

DICKENS *il entre à nouveau :* A ma montre, il est exactement ...

SADIE : Quelle figure ! Si je voyais çà, j'aurais une attaque !

DICKENS ajuste son expression.

SADIE va prendre son manteau.

C'est beaucoup mieux.

DICKENS : Je me trouvais par hasard dans ...

SADIE : Vous voulez dire que ... *Elle prend le chapeau de Dickens et va l'accrocher.*

DICKENS : Tout homme devrait savoir se retenir.

SADIE : Permettez-moi ...

DICKENS : Rien de nouveau, j'espère.

Ils entrent dans la salle de séjour très vite. Comme dans un film en accéléré.

SADIE : Il s'agit de GOLDEN. Vous ne me croirez jamais.

DICKENS hésite un instant avant de pénétrer dans la salle de séjour. SADIE remet précipitamment un drap sur la chaise afin qu'il puisse le sortir ; ce qu'il fait.

Asseyez-vous. Vous devez être fatigué.

DICKENS : Il faut savoir souffrir.

SADIE : Hier soir il s'est couché sur moi.

DICKENS : Béni soit celui qui apprend par ...

SADIE : Ses exigences sont ...

DICKENS : La souffrance.

SADIE : Je vais vous raconter.

DICKENS. *Il montre MOWCHUK :* Il est trop près.

SADIE : C'est de pire en pire.

DICKENS : C'est une honte ...

SADIE : Vous n'allez pas me croire.

DICKENS. *Il est assis mais il n'est toujours pas détendu :* Cette pauvre Madame DICKENS.

SADIE : DICKENS !

DICKENS : Je voulais dire GOLDEN.

SADIE : Vous avez dit DICKENS.

DICKENS : C'est un lapsus.

SADIE : Je ne suis plus qu'un vieil arbre.

DICKENS : Çà n'est pas vrai. Béni soit celui qui apprend par ...

SADIE : Un arbre sec. Servez-vous de moi pour faire un feu. Au moins quelqu'un pourra ainsi se réchauffer les mains.

DICKENS : Sadie GOLDEN, Sadie GOLDEN.

SADIE : Ou bien enterrez-moi comme je suis. Je ferai peut-être un bon engrais. Des pétunias jailliront de mon front, un bouquet de roses de ... Votre bombe anti-tâches ne vaut rien !

DICKENS : Quelle bombe.

SADIE : Pour le canapé.

DICKENS : Quelle tâche ?

SADIE : Elle n'est pas partie.

DICKENS : J'en suis ravi.

SADIE : Que vous êtes mauvais !

Dickens s'approche du récamier et essaye de sortir le drap -qui résiste et revient à sa place comme s'il était animé-

DICKENS : Elle ne partira pas.

Le récamier monté sur roulette recule devant DICKENS.

SADIE : Vous, les hommes, vous êtes trop pressés ! tous pareils !

DICKENS rattrape le récamier et l'immobilise. SADIE recommence son rituel. Sa marche est un prélude. Ce qu'elle dit ensuite sert de signal à DICKENS pour enlever le drap.

SADIE : GOLDEN m'a battu.

DICKENS *à la fois compatissant et excité :* Non !

SADIE *elle replie le drap :* C'est une brute. Aucune culture, pas comme vous. Juste après le repas. J'étais si fatiguée.

DICKENS : Il vous a ... battue ?

SADIE : Épouse, mère, cuisinière, tout à la fois ...

Ils vont s'asseoir sur le récamier. Tempo et intimité augmentent.

DICKENS : Je serai donc obligé de ...

SADIE : La nuit dernière, GOLDEN

DICKENS : A votre place, j'aurais ...

SADIE : Je sais que vous le feriez. Mais à quel prix ? Voilà la question.

DICKENS : Vous n'avez pas confiance en moi ?

SADIE : Je n'ai pas confiance en moi, mon propre corps. Quelquefois, c'est mon estomac, sans prévenir ... et mes seins ...

DICKENS : Vous êtes une femme sans défense ... Je l'affronterai.

SADIE : Oui.

DICKENS : Je m'approcherai de la porte ; je frapperai ...

SADIE : Fort.

DICKENS. *La voix grave, comme s'il parlait à son mari :* Que voulez-vous dire exactement ?

SADIE : Il est très fort. Il vous tuera ... Il vous soupçonne.

DICKENS *sur le ton du soupçon :* Etes-vous ... êtes-vous infidèle ?

SADIE. *Elle murmure :* C'est l'heure.

Ils se précipitent vers le canapé, arrachent le drap et le jettent au hasard.

Chaque fois que nous ... après chaque fois. Je sens que je suis enceinte jusqu'à la prochaine fois.

DICKENS : Le premier lundi.

SADIE : Personne n'écoute plus. Tout le monde s'en fiche.

DICKENS : Pas du tout, nous écoutons.

Ils s'asseoient sur le canapé.

SADIE : Vous et moi, nous sommes le dernier bastion.

DICKENS : de la civilisation.

MOWCHUK a l'air surpris. Ce sont les mêmes mots que ceux utilisés quand on parlait de lui.

SADIE : Mes seins sont lourds.

DICKENS. *Il regarde sa montre :* Bientôt il va être ...

SADIE : Trois heures. Le grand éclair. Quand ils ont été sevrés, mes seins éclataient. Mais personne ne boit. Personne n'a donc soif ?

DICKENS se lève.

DICKENS *avec insistance :* Plus vite.

SADIE : Ils ont besoin de moi. Ils ne pouvaient plus s'entendre avec moi. Je peux mourir ; personne ne s'en rendrait compte. Seuls les pissenlits prolifèreraient sur les tombes voisines. Puis ils viendraient frapper ...

DICKENS *nerveux, il murmure :* Vous avez changé l'ordre. Pas aujourd'hui !

SADIE. *Elle accélère le rythme :* Je serais là étendue, en décomposition, cadavre de l'amour. Mes enfants m'aiment. Ils ne m'abandonneront pas. Ils le regretteraient ... Mes seins sont douloureux. Les petits enfants me toucheraient, les mères, les représentants de commerce, les médecins, les plombiers. Même les chiens viendraient me sentir. Tous attraperaient la peste. *Elle part à nouveau d'un grand rire clair.* C'est ce qui arrive au lait ; il tourne. *Elle regarde DICKENS et hurle.* Vous n'écoutiez pas. Vous devriez vous rasseoir sur votre première chaise.

DICKENS *effrayé :* Je vous jure que j'écoutais.

SADIE : Je suis un arbre mort, sec. Les oiseaux ne viennent plus s'y poser ; les chats n'y grimpent plus.

DICKENS arpente la pièce et fait semblant de l'examiner avec désinvolture.

DICKENS : C'est une maison très agréable.

SADIE : Je suis une coquille.

DICKENS : Bien en ordre. Rien n'a changé.

SADIE : Tous mes fruits sont tombés ... pourris.

DICKENS *ton de voix sifflant :* Il est presque l'heure. Il change de voix. Rien ne change, le buffet, la table, le téléphone ...

Il met les mains derrière le dos pour accentuer sa désinvolture et cacher son agitation.

SADIE : Je maudis ma fille ! Même pas un coup de fil pour dire bonjour. J'espère qu'elle aime ses enfants comme j'aime les miens.

DICKENS *de plus en plus agité :* Le chat, le tabouret, mon fauteuil.

SADIE : Petit à petit, pierre par pierre, qu'elle déterre les racines de son âme et qu'elle les replante chez ses enfants. Quand la nuit elle posera sa main sur leur front, ce sera son front. C'est son corps qu'elle couvrira la nuit. Elle les écoutera, elle les protègera du soleil avec ses bras, ses cheveux. Puis un jour elle se regardera et elle sera surprise. Elle ne sera plus qu'une peau.

Elle chante.

Adieu petits langes
Maman est à la chasse
Elle a retiré sa jolie peau blanche
Pour envelopper ses jolis langes ...

DICKENS : Bon Dieu, je n'y tiens plus. Dépêchez-vous.

SADIE se précipite sur la valise de DICKENS. Elle l'ouvre. DICKENS gémit. Il est tout à fait coupé d'elle ; il ne regarde pas directement ce qu'elle fait.

Coriandre, basilic, ris de veau, vin, vinaigre, citron.

SADIE touche ou caresse chaque fiole. A chaque fois DICKENS réagit. Elle débouche brutalement une petite fiole de liquide blanc. DICKENS pousse un cri.

Atomiseur pour le parquet, atomiseur pour les vitres, laque pour les cheveux.

SADIE boit la petite fiole. Le liquide coule sur son menton et sur la valise. DICKENS est satisfait. Elle jette la fiole derrière elle. On entend le bruit du liquide qui y restait encore. La valise de MOWCHUK s'ouvre. Il réagit automatiquement. Des livres, des brochures, des bons de commande tombent sur le parquet. MOWCHUK comme DICKENS ont l'œil vitreux.

SADIE *faussement gênée :* Que je suis sotte, j'ai tout renversé.

DICKENS : Je vais prendre mon mouchoir. *Mais il reste sur son siège, affalé, épuisé.*

SADIE : Allons, Monsieur DICKENS, vous voyez bien, çà n'était pas si difficile. *elle le regarde* Vous n'avez plus la forme.

DICKENS *toujours hors d'haleine :* Bon Dieu, fermez cette valise. *Il titube vers la valise.*

SADIE *elle se dirige vers le chat :* Faut-il que ...

DICKENS : J'enverrai la facture.

SADIE : Vous avez raison. Je suis indiscrète. *En passant, elle s'adresse à MOWCHUK.* Oh le vilain, quel gaspillage. *Le téléphone sonne. Elle le prend dans la cuisine.*

DICKENS est penché sur sa valise. MOWCHUK très gêné, ramasse tout son matériel et le remet dans sa valise.

DICKENS *doucement, comme à lui-même :* Quelle ... Humiliation.

SADIE *dans la cuisine :* Allo.

MOWCHUK : On ne m'avait pas convoqué, je vous fais mes excuses. Je n'ai pas pu résister.

SADIE *en coulisse :* Ma lettre était pourtant claire, Monsieur UNDERHILL.

DICKENS : Elle lui a écrit ?

MOWCHUK : Je ne sais pas.

Dickens lui fait signe de se taire.

SADIE *en coulisses :* Prématuré ? Je ne crois pas ...

DICKENS : Jézabel !

SADIE *en coulisses :* Il faut savoir parer à toutes les éventualités. N'est-ce pas votre devise ? A trois heures ... j'y compte.

DICKENS est saisi d'un doute. Il se dirige vers la table, soulève un coin du drap qui recouvre le service à thé.

M. UNDERHILL ... vient

MOWCHUK s'aperçoit qu'il a oublié de ramasser le livre qui a été aspergé par Sadie.

MOWCHUK. *Il court vers le livre :* Mon livre ! elle a renversé ... *Il essaye d'essuyer les traces avec son mouchoir mais il est noir de la poussière du placard.* Votre ... essence sur mon livre.

SADIE *depuis la cuisine, en coulisses :* Je reviens tout de suite, Messieurs. *Avec une feinte modestie.* Quand vous serez prêts. Il faut vous laisser un laps de temps suffisant.

MOWCHUK : pages 1365-66 "Les rongeurs d'Amérique Latine" abîmé !

DICKENS : Elle ne vous le remboursera même pas.

MOWCHUK : Je commence à croire ... je dois avouer que cette dame n'est pas aussi bien élevée que- nous ...

DICKENS : Il faut nous unir, M. MOWCHUK. Elle nous a déjà uni dans l'humiliation.

MOWCHUK l'air surpris, ne comprend pas.

Vendre, mon ami. Nous sommes ici pour vendre.

MOWCHUK : Nous ferions mieux de partir.

DICKENS : Œil pour œil. Nous allons la faire cracher cette vieille mule ; Quand je pense à toutes ces années ... Elle ne sait même pas lire.

MOWCHUK : ou faire la différence entre l'aigre et le doux.

Ils ricanent. DICKENS prend MOWCHUK par l'épaule.

DICKENS : Et dire que je vous ai frappé.

MOWCHUK : Je l'avais mérité. Vous m'avez beaucoup appris.

DICKENS : Vous croyez ? Vous n'avez pas été mauvais non plus. Vous avez même été bon.

MOWCHUK : Vous croyez ?

DICKENS : Pour la première fois

MOWCHUK s'éloigne de DICKENS.

MOWCHUK : Je ne peux pas.

DICKENS : Pourquoi pas ?

MOWCHUK : Ma conscience.

DICKENS : Qu'est-ce que la conscience vient faire ? Nous ne lui devons rien.

MOWCHUK : C'est comme un cilice. Jusqu'à maintenant, je me considérais comme une sorte de croisé.

DICKENS : Qui vous a fait douter ? C'est notre tâche la plus dure. Rendre la vie de cette femme inculte plus fertile. C'est votre devoir.

MOWCHUK : L'éclairer ?

DICKENS : Qui sont les maîtres à penser de notre monde contemporain, répondez moi ?

MOWCHUK. *Il se met à marcher :* C'est vrai, vous m'inspirez ... trouver un rapport, le symbole d'une époque. Pour les Grecs, c'était le philosophe et ses disciples. Pour les Romains, l'empereur et ses soldats. Pour les chrétiens, le prêtre et les pénitents ... Aujourd'hui ...

DICKENS : Représentant et ...

MOWCHUK : Client.

Ils s'embrassent.

DICKENS : Mais rappelez-vous. Nous devons garder le contrôle. Nous ne devons pas nous laisser commander. Nous ne devons surtout pas devenir des adversaires.

SADIE passe la tête par le passe-plats. DICKENS saisit le bras de MOWCHUK.

Il faut rester ferme.

MOWCHUK : Oui, oui, restons ferme.

DICKENS : Pas de coup dans le dos !

MOWCHUK : Pas de coup dans le dos.

DICKENS : Soyons amis.

MOWCHUK : Amis.

SADIE *elle entre en scène :* Messieurs, veuillez pardonner ma maladresse.

DICKENS : Vous êtes tout excusée Madame GOLDEN.

MOWCHUK : Allons, n'y pensez plus.

SADIE : Je vous rembourserai la fiole et le livre.

DICKENS : Bagatelle ...

MOWCHUK *en même temps que la dernière réplique de DICKENS :* Je n'y pense même plus.

DICKENS : Après vous M. MOWCHUK.

MOWCHUK : Je n'en ferai rien M. DICKENS.

Une ombre apparaît derrière la baie vitrée.

SADIE *sur le ton brutal du commandement :* A genoux.

MOWCHUK le fait comme un automate.

DICKENS : Je refuse. *A MOWCHUK* imbécile !

SADIE : Dickens. *Lentement DICKENS se met à genoux.*

L'ombre passe. SADIE pousse de petits cris de plaisir. Oh ! Oh ! Oh ! *Elle marche à quatre pattes sur le plancher tout à coup et se cache sous un meuble.* Chut ! Chut ! *Elle fait signe aux autres de la suivre.* Il nous voit, il nous voit.

L'ombre extraordinairement grande de HIGHRISE apparaît et disparaît : en riant, SADIE va se cacher sous la table de salle à manger et tire le drap blanc pour se couvrir. Quelques tasses tombent.

Le voilà.

MOWCHUK : Qui est-ce ? Son mari ?

DICKENS : Oh Mon Dieu !

SADIE *en colère :* Cachez vous.

D'autres tasses se brisent. DICKENS disparaît sous sa chaise.

MOWCHUK *il essaie de rejoindre DICKENS en rampant :* Je croyais qu'il était mort.

DICKENS : Trouve toi une place tout seul.

MOWCHUK se précipite vers sa chaise percée : des fesses et des jambes sortent d'entre les barreaux de la chaise : c'est absurde.

HIGHRISE *en coulisses :* Fee - Fa - Fo ... Fum ...

Il entre à grandes enjambées, dos au public. Grand, séduisant, un peu vulgaire, il commence à vieillir, et utilise peut-être du maquillage. Il porte une grande cape rouge, une canne, un chapeau rejeté en arrière. Il combine le personnage du magicien, de l'acteur sur le retour et du présentateur de music-hall vulgaire. Ses chaussures ressemblent à des cothurnes. Il peut porter des échasses comme cela était initialement prévu. Il domine largement le mobilier et les autres personnages. Il renifle et parcourt la pièce du regard. Je reconnais l'odeur du sang de Sadie GOLDEN.

*
* *

ACTE III

Petits rires hystériques de SADIE.

HIGHRISE : Sortez, allons, sortez où que vous vous cachiez ! Sinon ...

A l'aide de sa canne, HIGHRISE soulève le drap qui recouvre la table et découvre SADIE toute recroquevillée. Elle se cache les yeux.

Sinon, je vais me fâcher.

Sadie ouvre les yeux : ils brillent d'une peur agréable comme chez les enfants. Elle se cache les yeux de nouveau.

On n'échappe pas à Highrise.

Sadie se lève lentement. Elle esquisse d'abord quelques pas puis court franchement vers HIGHRISE. Il l'attrape et la fait tournoyer en l'air.

Sadie jolie, comment çà va ; tu t'es faite toute belle pour moi, Jack Highrise. Mille verres et j'ai toujours soif ... autre chose que du thé j'espère.

DICKENS : Ce n'est pas vous qu'elle attendait.

HIGHRISE : C'est quoi çà ? Ramper vous dérange ? *Il retire sa chaise à DICKENS.* Tiens, un crapaud. *Il essaye de retirer sa chaise à MOWCHUK qui résiste* et ici une tortue. *Highrise lui arrache sa chaise* sans carapace ! Embêtant, eh ! une tortue sans carapace. Çà donne envie d'abréger ses malheurs. *Il lève un pied très haut.*

SADIE : Non !

HIGHRISE : Ce sont des amis à vous ?

SADIE : Et pourquoi pas ? Pourquoi seriez-vous le seul à ...

DICKENS *il se relève :* Qui ... qui est cet individu ? J'exige des explications. Depuis des années, vous m'aviez fait croire que ...

HIGHRISE : Un crapaud çà ne croit rien, çà croasse ; allons ... croasse ... *Il lui met la canne sous la gorge.*

DICKENS : Qu'y a-t-il dans cette canne ?

HIGHRISE : Réglable, télescopique. Croasse.

DICKENS ouvre la bouche et croasse. MOWCHUK l'imite.

Pas toi, idiot, fais la cigale.

SADIE : J'ai eu un crapaud autrefois, même deux ; dans ma villa d'été au bord de la mer. Ils venaient tous les matins dans ma chambre pour que je leur donne à manger. Venez ici ... petit ... petit ...

HIGHRISE : Allez. Hop ! Hop.

DICKENS se dirige vers SADIE en sautant. MOWCHUK le suit.

SADIE : Je les prenais sur mes genoux.

DICKENS s'arrête ; HIGHRISE agite sa canne. DICKENS croasse, saute et s'asseoit sur les genoux de SADIE. MOWCHUK tenu en respect par la canne de HIGHRISE, cesse de chanter et se met à pousser des cris plaintifs.

MOWCHUK : Moi aussi ... moi aussi ... moi aussi.

SADIE : Je leur donnais du lait. *Elle déboutonne sa blouse.*

DICKENS : Cela dépasse ...

HIGHRISE fait un nouveau geste, un couteau jaillit de la canne. DICKENS se cache la tête entre les seins de SADIE. Bruits de l'enfant qui tète.

SADIE : Ils venaient tous les matins.

MOWCHUK s'enhardit ; sautillant et chantant, il vient se blottir contre SADIE. Il s'appuie sur son épaule.

L'un d'eux est devenu un prince charmant bien sûr, mais je l'ai chassé.

Elle repousse MOWCHUK du pied.

Quelquefois les fourmis entraient.

HIGHRISE mime la scène et imagine le bruitage.

Je n'avais pas peur.

MOWCHUK se met à faire de nouveaux bruits.

Les limaces laissaient leurs traces qui ressemblaient à des figures de danse autour de moi. Les oiseaux venaient se poser sur moi.

HIGHRISE imite les bruits variés des oiseaux.

J'avais du lait pour chacun d'eux. Ne vous battez pas ... Certains me mordillaient le bout du doigt ... de l'oreille même, mais ils reculaient vite. Il y avait peu de feuilles sur les arbres, pas de baies, pas de vers, juste moi. Quand je partais à l'automne, c'était toujours la même scène. Derrière moi, les oiseaux se laissaient tomber de leur nid. Plouf ! Plouf ! ...

HIGHRISE imite le bruit mat de leur chute.

Ils se laissaient mourir de faim.

SADIE se lève, DICKENS roule par terre, MOWCHUK aussi.

Tous morts.

DICKENS : Non. Non. *HIGHRISE pousse sa canne dans les côtes de DICKENS.*

SADIE : Sans moi ...

HIGHRISE *à SADIE :* Hé hé ! Bravo. Tu as été meilleure que d'habitude.

DICKENS *faiblement tandis qu'il se rasseoit :* Je croyais que ...

HIGHRISE : C'est du caoutchouc ... imbécile. Attention.

HIGHRISE donne un coup à MOWCHUK qui veut l'esquiver. Il se coupe la main avec la lame.

Désolé !

SADIE : Vous devriez avoir honte Jack HIGHRISE. Maman va arranger çà ...

Elle sort pour aller chercher un pansement.

HIGHRISE : Fourmi, tortue, crapaud. Entre nous, nous sommes tous pareils, de vraies sangsues ... même notre hôtesse chérie.

Tout en parlant, HIGHRISE enlève ses chaussures et montre la porte par où vient de rentrer SADIE.

SADIE *elle porte un pansement pour MOWCHUK ; s'adressant à HIGHRISE :* Vous êtes un mauvais sujet M. HIGHRISE. Je n'aurais jamais dû vous laisser entrer, mais vous finirez bien tous par vous entendre.

DICKENS : Combien lui avez-vous donné ? J'ai le droit de savoir.

HIGHRISE : C'est votre mari ? Je le croyais mort ; j'ai lu la rubrique décès, et je me suis dit Sadie GOLDEN a besoin de moi. Pour ses plaisirs, elle va enfin pouvoir revivre. Quelle chance que je sois fin prêt.

SADIE : Vous croyez ?

DICKENS : Décédé ? Vous ne m'avez rien dit.

SADIE : Alors HIGHRISE. Les chaussures et la canne, c'était pas mal pour une entrée. Qu'avez-vous d'autre à m'offrir aujourd'hui ?

HIGHRISE. *Il se lance dans un grand numéro :* S.A.R.L. ... La Brique nouvelle ... Nous vendons des briques auto-emboitables, pas de ciment, pas de clous, pas de montage ; elles s'emboitent, voilà tout. Vous ne savez jamais ce que vous construisez avant d'être enfermé par ce que vous avez construit. Le truc c'est que ces briques s'emboitent exactement selon la forme de ce qu'elles enferment. Démonstration gratuite. *Il mime la construction d'une machine, avec bruitage approprié.* Pour vous, ma belle furie. *à SADIE* Un chateau avec un grand salon. Mes briques peuvent devenir des personnes qui rient quand on veut, qui se taisent quand on veut. Telle personne ne vous plait pas et hop, je la démonte. *Il mime.* Pour vous *à MOWCHUK* une cellule de moine avec nonne en briques, difficile à construire mais du solide et pour vous *à DICKENS* des chiottes. *Il mime DICKENS assis sur son fauteuil comme sur le siège des cabinets.* Du courage. Ne perdez pas la face ... Pour apprendre il faut souffrir ...

SADIE : Ce n'est pas drôle ! Vous avez autre chose ?

HIGHRISE : C'est ce que je craignais. Je ne suis pas en forme.

SADIE *intéressée :* La Police te recherche ?

HIGHRISE : Je suis fatigué.

SADIE : Avec des chiens. J'aimerais les entendre hurler sous la fenêtre.

HIGHRISE commence à retirer sa veste.

Pas encore. Pour se déshabiller, les messieurs doivent toujours attendre la permission des Dames. *Elle change de ton.* Maintenant, je permets, Highrise. Vous n'êtes pas ici pour vous reposer !

HIGHRISE *il se reprend :* Impossible avec Sadie Golden. *Il sort sa veste puis ses échasses ou ses cothurnes.*

MOWCHUK *à DICKENS :* Ses jambes, il les a enlevées !

DICKENS *il prend MOWCHUK à part :* Ce sont des échasses.

MOWCHUK *regarde les échasses tandis que DICKENS le prend à part :* Ooh !

DICKENS : M. MOWCHUK, nous avions décidé de nous associer, je crois ?

MOWCHUK : Oui, oui.

DICKENS : Aucune association, on écoute les propositions des partenaires ...

MOWCHUK : C'est vrai.

DICKENS : Alors moi, votre associé, je vous propose de partir.

MOWCHUK : Elle a peut-être besoin de notre protection.

DICKENS : Les associés agissent ensemble ou pas du tout.

SADIE : Je n'aurais jamais cru que vous renonceriez à assister à un combat de coqs.

HIGHRISE *il aperçoit le chat :* Comment va cette vieille Minette ? Tiens, tiens ? Elle est devenue bleue depuis la dernière fois : sans doute une bronchite ? *Highrise ramasse le chat, le caresse, il vérifie le cou ; il bouge.*

SADIE : A cette époque, le chat était jaune.

DICKENS : Alors MOWCHUK ?

HIGHRISE essaie d'arracher le cou du chat sans que personne ne s'en aperçoive. Pourtant il grimace d'effort.

HIGHRISE : Vas-tu miauler pour moi ?

SADIE : Il faut travailler pour satisfaire Minette.

HIGHRISE : Quel charme elle a !

SADIE : Bien. Vous reprenez confiance, j'aime mieux çà. Pendant que HIGHRISE va travailler, vous collerez les enveloppes M. MOWCHUK.

Elle le conduit vers un tas d'enveloppes sur la table de la salle à manger. Elle prend un dépliant publicitaire en couleur qui se déplie jusque par terre. Elle le laisse tomber.

Nous commencerons par celui-là.

MOWCHUK : Je vais le ramasser.

MOWCHUK ramasse le dépliant. Elle sourit. MOWCHUK, pendant tout ce qui suit va lécher et coller des enveloppes.

SADIE *à DICKENS :* Vous, surveillez-le. Je vous appellerai quand ce sera votre tour ... *Elle va s'asseoir sur le tabouret aux pieds de HIGHRISE.* Et maintenant, mon grand voyou, raconte moi ; où étais-tu ? Je me tais comme les petites filles à l'école maternelle.

HIGHRISE *regarde le mobilier recouvert de draps.*

Je vais commencer là. *Il découvre une chaise fragile.* C'est facile sans effort. Comme si je déshabillais une timide jeune fille. Les fruits fragiles se pèlent avec délicatesse. Toucher leur chair trop tôt les effrairait. Elle me plait, mais ce n'est pas très important. *Il s'asseoit à califourchon sur la chaise.*

SADIE : Parle moi, raconte moi.

HIGHRISE : Ici ?

SADIE : Mieux que çà !

HIGHRISE : J'ai envie de voyager, traverser la mer, être pêcheur ...* (voir p. 97).

SADIE : Je n'aime pas cette histoire.

HIGHRISE : Elle vient juste d'arriver.

SADIE : Elle ne m'a jamais plu ; je veux une histoire connue M. HIGHRISE !

HIGHRISE *il se fait menaçant et se place derrière SADIE :* Mais je ne t'ai jamais raconté l'histoire du marin qui tue une pieuvre. Il la tire hors de l'eau, comme çà. *D'un geste rapide, il ramasse le châle de SADIE ; son poing gauche imite la tête de la pieuvre.* Ses tentacules pendent, inutiles. Alors, d'un coup de ses dents pointues et brillantes, il sectionne le nerf entre les yeux.

HIGHRISE sort un couteau à cran d'arrêt de son gilet, la lame taille le châle et s'approche du cou de SADIE. MOWCHUK veut aller à son secours. DICKENS l'en empêche.

SADIE : Les dents sont fausses.

HIGHRISE lève très haut son couteau comme s'il s'apprêtait à frapper. C'est ta meilleure histoire, et si SADIE disparaissait, tu ne pourrais plus la raconter à personne.

Vaincu, car il sait ce qu'elle veut, HIGHRISE remet son couteau dans son gilet.

HIGHRISE : Allons-y pour une histoire connue.

Bien qu'il soit fatigué, HIGHRISE grimpe sur un meuble et prend la pose de l'acteur.

MOWCHUK : C'est quoi, une histoire connue ?

SADIE saute, rie, applaudit de joie. Ses bravos redonnent du courage à HIGHRISE qui attend en silence les yeux fixés sur MOWCHUK et DICKENS qui ne montrent aucun enthousiasme. Elle les secoue.

SADIE : Applaudissez. Allons.

Ils applaudissent. HIGHRISE salue.

DICKENS essaie de sauver la face en savourant l'humiliation de HIGHRISE

Je n'attendais pas un chanteur noir et son banjo.

HIGHRISE *tape les 3 coups et coupe la parole à DICKENS.*

La séquence qui suit est une parodie de music-hall.

Je vends des voitures pour un recéleur : quand je dis recéleur, je n'exagère pas. Le patron ne se contente pas de tondre ses victimes, il les écorche. Ce type est si tordu qu'il a dû se faire faire un

lit sur mesure. Je décide, çà a été ma perte mesdames et messieurs, je décide de venger les petites gens, je me sacrifie pour eux comme tous les jours que Dieu m'a donnés.

DICKENS *sarcastique, à MOWCHUK :* Vous auriez un mouchoir ?

HIGHRISE : En plus, il m'a donné des chèques en bois quelquefois.

SADIE *elle lui souffle :* Alors tu prends une voiture.

HIGHRISE : Pas une voiture. *Il enlève le drap qui cachait la table à thé roulante.* Un coupé Jaguar XKE.

MOWCHUK : C'est mieux qu'une Lincoln.

HIGHRISE *il court sur scène poussant la table roulante :* Au revoir, je me charge de vos dettes, de vos rêves, de votre haine. Bénis et purifiés soient vos livres de comptes, vos agendas ! On parle de moi dans les journaux et croyez-moi, on me souhaite bonne chance comme aux athlètes. Tout le monde voudrait faire comme moi, mais personne n'a assez de cran le soir. Je traverse les petites villes, des tas de petites villes.

SADIE fait semblant d'allumer et d'éteindre les phares.

Quand je passe, les jeunes filles se retournent dans leur lit et soupirent. Puis c'est l'aurore.

SADIE : L'aurore à Wetaskiwin.

HIGHRISE *hausse les épaules :* Et pourquoi pas ? *Il s'approche de DICKENS* Pardon M'sieur, c'est bien Wetaskiwin.

DICKENS : Quoi ?

SADIE : Allez, répondez lui. Dites "Oui Monsieur. Vous cherchez quelque chose ?". Allez, dites-le. Vous êtes un vieil employé des chemins de fer, au service de l'entretien.

HIGHRISE : Bleu de travail déchiré, moustache jaunie ; vous maniez le balai.

SADIE : Ah l'odeur des peaux de banane et d'orange, des papiers de chewing-gum, des hot-dogs à moitié mangés.

DICKENS : Vous êtes folle !

SADIE : Ou vous jouez ou vous partez.

DICKENS *joue son rôle à contre cœur :* Vous cherchez quelqu'un ?

HIGHRISE : Eh oui, mon brave.

Dickens se raidit.

SADIE : Il peut garder son nom, n'est-ce pas HIGHRISE ?

DICKENS : Personne dans ma famille n'a jamais travaillé dans le nettoyage.

HIGHRISE : Oui, je cherche la mairie.

DICKENS : Comment un préposé connaitrait-il la mairie ?

SADIE : Vous allez aussi jouer le maire.

DICKENS : Le maire ? Çà me va mieux ; voyons un peu ; il a de la dignité et toujours le mot juste pour chacun ...

HIGHRISE : C'est çà ; de l'estomac et une montre de gousset à chaîne d'argent une fille de 18 ans assez jolie. *Sadie minaude.*

DICKENS *bien dans son rôle :* Puis-je vous rendre service, Monsieur ?

HIGHRISE : Je cherche une imprimerie pour ... *il sort de sa poche un gros formulaire en couleur.*

SADIE : Imprimer des copies de copies de contrats de bail !

DICKENS : J'aimerais bien vous être utile mais pourquoi me demander cela ...

HIGHRISE : C'est-à-dire que j'ai ... ma société a a... tout lieu de croire que les terrains tout autour de votre petite ville, la coquette ... euh ... euh ...

SADIE : Wetaskiwin. *Highrise jette un regard autour de lui pour s'assurer que personne n'écoute.*

HIGHRISE : Monsieur le Maire, vous pouvez être la personnalité dont l'histoire locale retiendra le nom ; au lieu d'être le maire de Wetaskiwin ...

SADIE : Grand centre commercial de la zone du blé.

HIGHRISE : Ne préféreriez-vous pas devenir maire de Wetaskiwin, centre pétrolier du Nord ?

DICKENS : Du pétrole ?

MOWCHUK : Du pétrole.

SADIE : Des exemplaires d'une copie d'un ...

MOWCHUK *innocemment il finit la phrase :* formulaire de contrat.

Highrise sort de ses poches imaginaires des actions et des contrats que DICKENS et MOWCHUK doivent signer.

SADIE : Allons, signez.

MOWCHUK : Je ne signe jamais avant d'avoir lu.

DICKENS : Seul le nom fait la réputation d'un homme.

MOWCHUK : C'est un contrat pour des actions dans une briqueterie.

SADIE : Allons Highrise, ne le taquinez pas.

HIGHRISE *reprend les papiers et les remplace par d'autres et fait semblant de s'adresser à un groupe.*

J'ai l'insigne privilège de m'adresser à l'auguste assemblée qu'est votre conseil municipal, ainsi qu'aux honorables citoyens qui sont aimablement venus ici ce soir. Je puis vous assurer que l'honneur qui m'est fait leur sera rendu de la même manière.

SADIE : Hip ! hip ! hip !

TOUS : Hurrah.

HIGHRISE : Je peux vous annoncer que le premier forage commencera dans quinze jours.

SADIE : Hip ! hip ! hip !

HIGHRISE : Hommes et machines font route vers Wetaskiwin.

TOUS : Hurrah.

HIGHRISE : Il y aura des emplois pour tous.

SADIE : Hip ! hip ! hip !

HIGHRISE : avec une très petite mise de fond. *Silence, HIGHRISE, assis avec cérémonie, main tendue, il attend de l'argent. Personne ne bouge. SADIE va vers le chat, lui dévisse la tête et prend de l'argent. DICKENS essaie de l'arrêter.*

DICKENS : Ma chère Madame GOLDEN ...

SADIE : L'argent vous obsède aujourd'hui, mon cher DICKENS.

DICKENS recule, offusqué ; il le tient par son col de chemise.

HIGHRISE : Toute cette agitation est trop forte pour M. le Maire. Le cœur sans doute ...

SADIE pousse DICKENS vers sa chaise.

SADIE *à DICKENS :* Tu as besoin de vacances, Papa, si, si, je t'assure ...

SADIE et HIGHRISE *ils chantent :* Alors le maire décida ...

SADIE *seule :* d'aller à la plage. Mais avant de partir, il dit :

HIGHRISE *il imite DICKENS :* Entre dans la maison mon garçon ; tu fais partie de la famille.

DICKENS *accablé :* Je serai de retour dans quinze jours, en même temps que vos premières machines. Entre-temps, tout ce qui est ici vous appartient, faites comme chez vous.

SADIE : La fille du maire reste ici ...

HIGHRISE : Puisque son brave homme de père m'a dit de faire comme ...

SADIE : Il ...

HIGHRISE *avec SADIE :* Je le fais ...

SADIE *avec HIGHRISE :* Il le fait.

HIGHRISE prend SADIE dans ses bras, le visage de celle-ci tourné vers le public. Ceci pourrait se faire sur un rythme de tango, les répliques étant dites entre les pauses rythmiques. Elles peuvent même être chantées.

HIGHRISE : Çà n'est presque pas drôle : je préfère les défis.

MOWCHUK *il se rappelle :* Les deux dernières ...

DICKENS *dégoûté :* La civilisation.

SADIE rampe maladroitement vers le sofa et s'y place prête à faire l'amour. HIGHRISE est au-dessus d'elle. Ils tiennent la pose un instant comme pour la photo. Un petit cri de MOWCHUK ponctue cet instant.

MOWCHUK *fait un signe de croix :* Notre Père qui êtes au ...

HIGHRISE : Après avoir vidé le frigo et les placards et liquidé les dernières bouteilles d'alcool de la maison, j'ai fait mes adieux à ma future épouse en larmes.

SADIE *toujours sur le sofa :* Mais elle sait qu'il lui a laissé un trésor.

HIGHRISE : J'ai couché avec elle, riant contre sa poitrine.

SADIE : Elle porte ce rire comme un fœtus. *Elle se rassoit et imite la voix du maire, en accord avec HIGHRISE.*

SADIE et HIGHRISE : Servez-vous bien mon garçon.

HIGHRISE : Allons, sortez moi-çà.

MOWCHUK et DICKENS jouent les déménageurs.

SADIE : Portez-çà dans le fourgon ; il est garé devant.

HIGHRISE : Une table de salle à manger avec tasses à thé, quatre chaises ... un sofa avec glands, très usé, très bien utilisé. Un chat en verre ... une ... deux valises.

HIGHRISE ramasse les valises de DICKENS et de MOWCHUK.

DICKENS et MOWCHUK cessent brusquement de jouer.

MOWCHUK : Laissez çà tranquille.

SADIE *agacée :* Vous ne savez pas jouer.

HIGHRISE met les valises sur la table à thé roulante.

Au revoir mon chéri, au revoir. *Il agite la main.*

HIGHRISE *utilise la table à thé comme une voiture et fait le tour de la pièce :* Faut voir la poussière qu'on soulève sur la route. Y a des fermières qui me reconnaissent et me font signe.
Petits villages bénis où on crève d'ennui, je vous donne la médisance, la haine, les revers de fortune à fumer le soir à côté de votre poêle à mazout, pendant le rigoureux hiver blanc. Je vous le dis en vérité, jour après jour, je me sacrifie pour apporter de la distraction aux déshérités et personne ne me remercie.

DICKENS : Je vous dénoncerai, je vous ferai jeter en prison.

Justice !

HIGHRISE : Je vous promets une place dans l'histoire de votre ville. Si vous me trahissez, vous vous trahissez.

SADIE *ravie :* Il est atroce non ?

MOWCHUK : Que pensent les habitants ; et tout leur argent alors ?

SADIE : Leur brave maire a tout remboursé.

DICKENS : Sur mes propres deniers ?

HIGHRISE *il est près de la porte :* C'est regrettable.

Il envoie des baisers de la main et fait au revoir, tandis qu'il disparaît dans l'entrée, avec les valises de DICKENS et de MOWCHUK, et le chat sur la table à thé roulante.

DICKENS : Eh là ! Revenez. Il a pris ma valise !

MOWCHUK : La mienne aussi.

Grand bruit : la table à thé roulante s'est bloquée dans l'embrasure de la porte. SADIE rit. Les deux hommes poursuivent HIGHRISE jusqu'à la porte. Monsieur, vous n'existez pas.

HIGHRISE : Çà veut dire quoi au juste ?

MOWCHUK : Vous partiez avec un roman du XIXe siècle. Vous êtes un vulgaire anachronisme.

MOWCHUK et DICKENS reprennent leurs valises.

HIGHRISE n'oppose aucune résistance.

HIGHRISE : Je n'ai pas encore trente ans.

SADIE : Tu n'auras jamais trente ans. *Elle est à la porte d'entrée, à la fois pensive et absente.* Je devrais aller raconter tout çà à la police.

HIGHRISE a l'air préoccupé. SADIE prend le téléphone, sourit puis raccroche.

Quand tu seras décati. *Elle va dans la cuisine.*

DICKENS : Rendez-moi mon argent.

HIGHRISE qui médite encore les dernières paroles de SADIE, sort l'argent des poches de son gilet et le tend à DICKENS.

Mon Dieu, vous vous rendez compte, ce qu'elle allait faire.

DICKENS remet l'argent dans le chat-tirelire.

HIGHRISE : Elle aussi ...

MOWCHUK : Elle aussi quoi ?

HIGHRISE : Elle me dénoncerait.

Il écarte MOWCHUK et DICKENS, et va s'écrouler dans le fauteuil.

DICKENS : Eh là, c'est mon fauteuil.

HIGHRISE : Rien ne vous appartient. Tout est à elle.

MOWCHUK : Vous devez être très fatigué ... Rappellez-nous votre âge.

HIGHRISE : Ferme là ! personne ne m'a jamais fait travailler comme elle. Un jour elle a appelé les flics. Sadie Golden. J'ai passé une nuit au commissariat à cause d'elle. Puis elle a retiré sa plainte, c'était une erreur qu'elle a dit. C'est çà qui me botte : avec elle, c'est griffes contre griffes. Si le sang coule, c'est tant mieux, certains tombent comme des papillons dans un flacon de formol, c'est pas marrant. Mais cette vieille salope reprend le dessus. Quelquefois, je fais un truc, je me demande si c'est pour moi, et si je dois lui dire. A moins que j'ai rêvé. "Ou étiez-vous Highrise, dites-moi un peu..." *Il se rend compte que Mowchuk montre un intérêt naïf.* Dites donc, pourquoi ne prenez-vous pas une participation dans ma briqueterie ? Je vois bien que l'idée vous plaît.

MOWCHUK : Sa logique me fascine : pouvoir définir un environnement idéal pour chaque individu.

HIGHRISE : Ouais ! C'est çà ! Alors pourquoi ne pas devenir milliardaire ... Çà ne vous intéresse pas ... Et si je vous nommais co-inventeur ?

MOWCHUK *il mord à l'appât :* Comment pouvez-vous ... ?

DICKENS : Laisse tomber mon garçon.

HIGHRISE : C'est plus fort que moi, quand je vois un pigeon ... Mais tu as raison, nous sommes frères.

DICKENS : Je vous en prie, ne parlez pas de liens de parenté.

HIGHRISE : Bla ! Bla ! Bla ! Je préférerai qu'il n'en soit rien. Vous êtes tous les deux le triste exemple de notre association.

DICKENS : Elle s'est moquée de vous.

HIGHRISE : Et de vous ? Mais çà ne vous plait pas. Surtout devant un public. Si vous ne voulez pas passer pour un âne, rentrez chez vous, mon vieux. Changez de profession. Nous sommes des acteurs, des artistes. Si elle vous demandait de lui montrer votre cul, vous baisseriez votre pantalon pour lui faire plaisir. *Dickens se dirige vers Highrise, Mowchuk le retient.*

MOWCHUK : Sale ... es... es... escroc !

HIGHRISE : Bonnet blanc et blanc bonnet. Votre politesse est bien moins drôle.

DICKENS : Je refuse vos insinuations. Nous avons un grand, un noble rôle.

HIGHRISE : Çà dépend du client. Certains marchent, d'autres pas.

DICKENS : Je ne plais - plais - plais ...

MOWCHUK : Plaisante pas.

HIGHRISE : A vos souhaits !

MOWCHUK : Vous êtes un tricheur. Nous répondons à des besoins légitimes.

HIGHRISE : Avec des livres qu'elle ne lira jamais ? des épices qu'elle n'utilise pas ?

DICKENS : Nous sommes, Monsieur, les derniers à pouvoir communiquer personnellement avec Sadie Golden.

HIGHRISE : Vous vous prenez pour un salopard de pasteur. Vous me ressemblez alors !

DICKENS : Nos rapports sont sacrés ; Pas les vôtres.

MOWCHUK : Pas sacrés, mais logiques.

HIGHRISE : C'est votre cliente.

Sadie les rejoint.

SADIE : Vous parlez trop M. HIGHRISE, je m'en souviendrai.

DICKENS *pitoyable :* Alors, c'était des mensonges ?

SADIE : Tout est vrai quand c'est moi qui parle.

Elle se dirige vers le téléphone et compose un numéro.

Allo ? Le commissariat de Police ? *Highrise se raidit.* J'ai une information intéressante à vous communiquer. Je donne une réception cet après-midi. Vous avez bien reçu les invitations ? Je sais que cela ne se fait pas, mais pour cette fois ... peut-être ... *Highrise raccroche.* Il manquait quelque chose dans votre numéro de cet après-midi. Highrise. Vous commencez peut-être à perdre vos cheveux !

Dickens a du mal à cacher sa satisfaction. Highrise dos au public commence à tirer quelque chose de son gilet.

SADIE *impatiente :* Des cadeaux ?

Il sort des chiffons à poussière, noués les uns aux autres, ressemblant à des plumes de paon et assez raides pour garder la forme en arc de cercle du paon qui fait la roue. Highrise les agite et ils ont le même bruit que les plumes d'un paon pendant la danse des amours.

HIGHRISE : C'est pour vous ; de ma part pour votre usage personnel. Rouge et or, vert, violet, rouge, rouge, jaune, rouge.

Pendant qu'il parle, Highrise met cette couronne de chiffons autour de ses épaules. Il se pavane à petits pas et enferme Sadie dans le cercle de plumes. Elle pousse de petits cris apeurés, prémonitoires.

SADIE *pendant toute la danse de Highrise :* Oh ! Oh ! Oh ! Oh !

HIGHRISE : Je suis monté très haut, tombé très bas. Je suis entré, je suis sorti : vol, effraction, escroquerie, drogue, viol, meurtre ...

Sadie s'écroule sur le sol, jambes écartées, Highrise laisse tomber les plumes sur elle : cela ressemble à un acte sexuel. Ce dernier effort de Highrise pour satisfaire Sadie l'a épuisé. Il s'affale sur le sofa. Son veston magique est trop lourd, il l'enlève : sa minceur est vraiment surprenante.

MOWCHUK : Sainte Marie Mère de Dieu, protégez-moi en cette heure d'épreuve dans la maison du péché.

Dickens rampe vers Sadie qui s'agite sous les plumes puis se calme.

DICKENS : Madame Golden ? Vous allez bien ? Vous m'écoutez ? Il faut que je vous avoue. Vous m'avez toujours dit que c'était inutile. Vous m'avez déclaré que j'étais le seul homme sans faiblesse que vous connaissiez, que cela vous donnait force et fierté de me connaître, vous vous demandiez même si j'étais un homme.

SADIE *elle parle faiblement sous les plumes :* En tout cas, vous avez un faible pour la nourriture.

DICKENS : Je sais maintenant, quand vous m'avez dit : "pourquoi vous confesseriez-vous à une vieille radoteuse ?"

Sadie se redresse, agacée ; elle repousse les plumes.

Vous ne parliez pas sérieusement et maintenant ... maintenant, il faut que je parle.

MOWCHUK *horrifié :* M. Dickens, notre accord, la dignité, la logique.

Il trébuche.

HIGHRISE : Qu'est-ce qui se passe ?

MOWCHUK : Vos foutues briques.

Highrise rit bien qu'épuisé. Mowchuk essaie de bouger ; il trébuche encore ; il est pris au piège.

Je ne peux plus bouger.

DICKENS : L'an dernier, les bouteilles que je vous ai apportées ... Je ne fais plus partie de la

société ... Elle s'est lancée dans la publicité, à la télé, partout. On n'a plus besoin de moi.

SADIE : Et les bouteilles : elles étaient remplies de quoi ?

DICKENS : d'eau colorée.

Tout à coup un énorme sac postal, encore plus grand que le premier, est lancé par la porte.

SADIE : Encore du courrier. Voyez comme ils m'aiment. Je suis heureuse que vous m'ayez parlé, Dickens... Vous vouliez même me faire crédit. Je m'en souviendrai. Donnez-vous la main tous les trois. Allez... Vous m'avez fait tellement plaisir. *Ils se donnent la main ; ils dansent une ronde autour de Sadie.*

Il est presque 3 heures : si vous êtiez encore des enfants,

Mowchuk met son pouce à la bouche

Alors je saurais vous parler ; les enfants me comprennent, les animaux aussi ...

Dickens se met à quatre pattes.

HIGHRISE : Et vous voulez que je vous prenne pour ma mère ?

SADIE : Oui.

HIGHRISE : Quand je vais commettre une vilaine chose, je me dis toujours : que penserait Sadie Golden ? serait-elle fière de moi ? Aurait-elle honte ?

SADIE : Alors que faites-vous ?

HIGHRISE : Vous auriez honte, vous allez vous fâcher ; Highrise va recevoir la fessée.

Il se penche sur une chaise et attend la fessée.

SADIE : Je voulais vous parler.

DICKENS : J'ai un autre aveu à faire.

MOWCHUK : Rappelez-vous votre promesse.

DICKENS : A propos de ma femme ... Elle me fait du thé quand je demande du café. Elle ne s'intéresse pas à moi, même quand je ne suis pas sage.

MOWCHUK : Mmmmm... Mmmmm... Mmmmmmm.

Il pleurniche, comme un enfant contrarié et en colère.

SADIE : Pauvre petit bonhomme, on t'oubliait, c'est çà ?

MOWCHUK : Ou..i, Ouu...i, Ouui... i.

SADIE : Tu veux que maman caresse tes petites féfesses.
Allez étends-toi là sur le tapis.

DICKENS : Moi aussi, moi aussi.

Highrise attend toujours penché sur sa chaise.

HIGHRISE : Ma fessée.

SADIE : J'aurais souhaité connaître mon mari quand il était enfant. Je me demande s'il nous voit maintenant. Vous ne savez pas ce qu'est la solitude pour une femme, vous ne nous faites aucun crédit.

Les trois hommes restent dans leur position, vulnérables comme des enfants.

Tout ce que nous aurions pu faire pour vous et que nous n'avons pas fait. Vous tenir dans nos bras, vous qui attendiez le sein, que vous agrippiez que vous tirailliez ...

Sadie s'exprime maintenant comme si elle faisait un discours.

Ma vie a été bien remplie, j'ai été comblée, j'ai eu beaucoup de satisfactions. Vous croyez que je suis seule. J'ai des amis, des parents ; tant qu'ils vivent, où qu'ils soient, je vis aussi. Nous devrions faire comme les tribus africaines. Elles vivent sous le même toit, du côté maternel, j'ai lu çà quelque part, sans toit ; on vivait ainsi autrefois. Aujourd'hui les voisins n'existent plus. Vous êtes là mes amis, mais je ne peux plus vous donner le sein. Il est presque trois heures. Le Père Golden n'était jamais satisfait, c'était indécent... cruel ; il me voulait toujours, même pendant mes règles, la nuit à l'abri de mes rêves, il venait me prendre, même à la maternité après chaque naissance, l'après-midi même lorsque les tasses à thé dansent, il venait me surprendre : "maintenant, disait-il, maintenant..." J'existe bien, vous me voyez... et puis il y avait la douleur, "maintenant disait-il, maintenant". Regardez mes mains ridées, déformées, bleuies, parcheminées. Vous les voyez ces mains ? Votre regard les traverse peut-être *(elle invite à nouveau son mari)* "Tu n'es pas là femme, tu n'existes pas. Non, pas maintenant, pas ce soir". Je ne demanderais rien, je regarderais.

Tout a changé, c'est le silence aujourd'hui : cette maison sent un peu la poussière, non ? "Je ne te vois pas, disait-il, je ne veux pas te voir". Je ressens une douleur. Je l'imagine peut-être. Même pas, la nuit... ma tête, je pense "allons pense" mais c'est le trou, le blanc, blanc comme la craie, pas de couleur, pas de lumière ... pas de ... *elle chante d'une voix faible* la ... si ... do ... allons écris ; dessine comme avec un crayon ... avec ... avec ... vous-vous ... me voyez ... touchez moi. *Les trois hommes, des nourrissons maintenant ne réagissent pas.*

Vous n'êtes pas dans la maison d'une morte ! fine, floue, transparente ... comme ma fenêtre. J'y flotte, je l'adore, oui, je suis cette fenêtre. Je me confonds avec elle, je suis la fenêtre. Je suis tout ce qui passe devant, chien, chat, homme. Quelquefois je suis l'étincelle sur le fil électrique, un bruit ... oui, il y a des bruits dans ma rue. Je rougis des choses que j'ai pu être à travers cette fenêtre. Mais lorsque le soleil brille, ah mon Dieu cette lumière aveuglante, je me sens comme le fantôme dans sa cage blanche qui pleure pour retrouver un corps perdu.

Le Révérend CAVIL entre par la cuisine ; il porte un grand attaché-case et une bible.

RÉVÉREND CAVIL : Je suis bien chez Mme Golden ? Je peux entrer ?

Le téléphone sonne. Sadie va répondre.

SADIE : A trois heures, c'est çà.

WISEMAN entre ; il porte une valise semblable à celle de MOWCHUK mais beaucoup plus grande.

Eh bien M. WISEMAN.

Un autre sac postal est jeté par la porte. Le téléphone sonne. SADIE décroche.

Oui à trois heures.

Ils regardent tous leur montre. La porte d'entrée s'ouvre, on jette un énorme sac postal bourré d'échantillons et de publicités. Le contenu se répand sur le parquet. Un livreur entre et enjambe le sac. C'est le fleuriste, Applebaum, il ressemble à une poupée de cire obèse.

APPLEBAUM : C'est pour vous, Madame.

Il lui tend un large bouquet de fleurs artificielles.
SADIE les dépose sur le fauteuil encore couvert de sa housse. Un laitier, un huissier, un médecin - tous les stéréotypes de notre société de consommation que permet la taille de la troupe qui joue - entrent par les côtés, par la grande baie vitrée au fond, et si possible par les murs ;
à défaut une bande sonore et des mannequins feront le même effet.
SADIE regarde tous ces représentants de commerce avec inquiétude.
Un petit homme très soigné en uniforme de croque-mort descend l'escalier du second étage imaginaire. Il porte des gants blancs. Il tend une carte à SADIE.

UNDERHILL : M. Underhill, toujours à votre service.

SADIE : Je vous attendais.

Les représentants déposent leur marchandise et se rapprochent de SADIE qui tient à bout de bras son chat de porcelaine. Elle s'affole et le laisse tomber. Il se brise ; de l'argent s'échappe de son ventre. SADIE se dirige vers le placard ; elle l'ouvre : on découvre des rangées de chats de couleur. Elle choisit un chat blanc et revient vers les représentants occupés à quatre pattes à ramasser l'argent.

Soyez les bienvenus ; bienvenue dans ma maison. On ne dira jamais que Sadie ait fermé sa porte à qui que ce soit. Regardez ; mon salon est tout fleuri et c'est à vous que je le dois messieurs. Et maintenant, nous allons prendre le thé.

*Un garçon** entre avec un immense plateau d'argenterie, il le pose sur la table. SADIE s'installe dans le grand fauteuil.* (** Dans la première version, HIGHRISE jouait le garçon).

Je vais d'abord vous chanter quelque chose :

"La mouche se balance dans la toile vibrante.
Le poisson est percé au flanc
C'est toujours d'amour qu'on meurt
Chantait la corneille sage".

Non, ce n'est pas la bonne chanson.

Elle ouvre la bouche. Tout le monde écoute poliment. C'est d'abord une plainte qui s'enfle peu à peu en un cri terrifiant, un hurlement de solitude et de peur. Tandis que le hurlement devient plus fort, les lumières sont de plus en plus aveuglantes. C'est la terreur de trois heures. Avant que

son cri ne cesse, les représentants applaudissent poliment. La lumière est à son maximum. Tout à coup, la musique de rock hurle et prolonge le cri de Sadie. Elle s'écroule : les représentants la ramassent. Underhill fait un geste, l'un des représentants tire le drap qui recouvrait le dernier meuble encore caché. C'est un cercueil. La musique se confond avec le hurlement d'un chat. Les représentants mettent SADIE dans le cercueil. UNDERHILL lui ferme les yeux et la recouvre d'un drap. Les représentants soulèvent le cercueil et le portent lentement vers l'escalier suivis de DICKENS, MOWCHUK et HIGHRISE. La musique baisse peu à peu ; seul retentit, grêle et aigu, le miaulement du chat. Les murs se mettent à bouger (ou si c'est un simple écran, il est transpercé par la lumière). Il est maintenant évident qu'il n'y a pas de second étage. Le son s'arrête brutalement. Le cortège monte lentement l'escalier vers le vide.

Noir.

Philippe ROUYER Université de Bordeaux III

NOTES

(1) Pièces de B. SIMONS :

- *Twisted roots (Racines tordues)*, 1954, pièce en vers ; publiée dans *First Flowering (Jeunes talents)*, Toronto, 1956.
- *Crabdance (La danse du crabe)*, In Press, Vancouver (éditeur P. Hay), 1969 ; Talon Books Vancouver, 1972, 5ème édition 1977. Traductions japonaise et italienne (1977).
- *Green Lawn Rest Home (Pelouse, repos, foyer)*, Toronto : Playwrights'Coop, 1973.
- *Preparing, a collection of short plays including Prologue, Preparing, Triangle, Crusader, Green Lawn Rest Home (Préparatifs)*, (recueil de pièces courtes comprenant Prologue, Préparatifs, Triangle, Le Croisé, Pelouse, repos, foyer), Vancouver : Talon Books.
- *Leela means to play (Leela ou le jeu)* , *Canadian Theatre Review*, Winter 1976 (ce numéro est en grande partie consacré à Beverley SIMONS).
- *If I turn around quick* (Si je me retourne vite) publiée dans Capilano Theatre Review, Summer 1976.

(2) Nous préparons une traduction complète de *Preparing (Préparatifs)*.

* Le dialogue suivant peut-être substitué au dialogue p. 89 :

"J'ai envie de voyager, d'aller en mer ; voilà un pêcheur. Son bateau est amarré à la jetée. Il fume et mange des sardines dans une boîte "salut pêcheur, conduis moi à la ville de la reine". *Il sourit et s'essuie la bouche avec sa manche. Il ne répond pas.* Avec cette main *(il la montre)* je lui tranche la tête. *Il enlève le drap qui recouvre un banc ; celui-ci devient un bateau. Il s'asseoit dessus.* Dans l'eau où flotte la tête, je vois la langue qui lèche le coin de la bouche. J'utilise le sang comme carburant et le vieux rafiot file comme un avion. L'échappement lance de petits cris plaintifs. Des poissons brillants, sautent hors de l'eau et dansent autour de moi. Et puis il y a les couleurs, Sadie Golden, elles s'étalent autour de moi, et me caressent le visage comme des cheveux de femme ; la lumière est meilleure et plus brillante que les enseignes au néon dans Granville St le samedi soir.

SADIE : Vous m'avez déjà raconté cette histoire.

HIGHRISE : Impossible ! cela vient juste de se passer.

SADIE : Vous m'avez raconté tout çà il y a deux ans, mais c'était plus drôle. Quel âge avez-vous Highrise ?

HIGHRISE : Pas encore trente ans.

SADIE : Çà aussi vous me l'avez déjà dit. *Elle le regarde et attend* comme d'habitude M. Highrise.

RÉSUMÉS DES ARTICLES / ABSTRACTS OF ARTICLES

Hélène CATSIAPIS **Université de Lille**

Le Théâtre de la garçonne en Angleterre entre les deux guerres mondiales

Le personnage de la garçonne domine le théâtre londonien pendant la première guerre mondiale. C'était elle qui choisissait les divertissements dramatiques du soldat permissionnaire. Ensuite, entre les deux guerres, les femmes seules, alors en surnombre, trouvaient dans la fréquentation des théâtres du West End une des rares distractions qui leur étaient offertes. Les garçonnes solitaires s'intéressaient plus à la beauté des acteurs qu'à la qualité du texte de la pièce. Parmi les plus célèbres idoles de leurs matinées théâtrales on peut citer Jack Buchanan, Bobby Howes, Ivor Novello, Noël Coward, Gertrude Lawrence, Gladys Cooper and Gaby Deslys. Ces spectatrices en imposant sur la scène leurs goûts assez frivoles influencèrent jusqu'à la nature des pièces. Le théâtre de la garçonne, composé dans son ensemble de comédies légères, est caractérisé par ses jolis décors, ses nombreuses robes, ses épouses "coupables", ses dénouements à la fois heureux et moraux. En fait, il ne véhicule que fort peu d'idées féministes. Ce fut essentiellement un théâtre de divertissement et d'évasion. Parmi les 50 femmes dramaturges de l'époque, seuls les noms de Clemence Dane et de Gertrude E. Jennings peuvent être retenus.

The "Flapper-Theatre" in England in the interwar period

The flappers dominated the London Theatre during the first world war when they chose the plays for the soldiers on leave. After, during the interwar period, the large surplus of single women in England found in the theatre a rare and most valuable entertainment. These flappers were more interested in the beauty of the actors than in the intellectual quality of the plays. Their most popular "matinée idols" of the time were Jack Buchanan, Bobby Howes, Ivor Novello, Noël Coward, Gertrude Lawrence, Gladys Cooper and Gaby Deslys. The flapper audiences imposed their rather frivolous tastes on the stage and influenced the very nature of the plays. The flapper theatre, mostly composed of light comedies, was characterized by its beautiful sceneries, numerous dresses, its "guilty" wives, its moral and happy ends. In fact, it conveyed very few feminist ideas. It was a mere escapism. Among the fifty women playwrights of the interwar period, only Clemence Dane and Gertrude E. Jennings are remembered today.

COUP DE THÉATRE nº 4
DÉCEMBRE 1984

Colette GERBAUD **Université de Reims**

La Femme et le Temps, ou Mémoire, Mort et Solitude dans *The New Women's Theatre*

La femme, aux prises avec les heures dans la vie quotidienne qui l'engloutit, la femme, porteuse de la mémoire des formes qu'elle incarne et crée, ressent de façon aiguë l'écoulement du temps qui mène à la solitude, à la mort.

Mort et solitude sont -aux "portes de l'Occident"- deux thèmes omniprésents que l'on retrouve dans le florilège de pièces écrites par des femmes, sur des modes variés, mais dont le trait commun reste toujours l'expérience vécue, authentiquement, intensément. Parfois comique, mais plus souvent tragique, l'expérience que fait la femme du temps de la solitude, du temps de la mort dans *The New Women's Theatre,* peut la mener au désespoir, ou au contraire l'aider à triompher des forces qui menacent de l'écraser.

Ces pièces venues au jour grâce au souffle libérateur des années soixante et soixante-dix, marquent une étape dans l'histoire du théâtre américain qu'elles enrichissent en lui apportant le témoignage d'une version autre de l'expérience humaine. Ainsi le dramaturge féminin tendrait à suggérer -si le 'féminisme' ne corrompt pas son inspiration- que la souffrance vécue, dépassée, peut devenir la matrice de toute métamorphose.

Woman and time - or Memory, Death and Solitude in *The New Women's Theatre*

Woman, engulfed as she is, hour after hour, in a hectic daily life, but bearing, deep within, the memory that creates and informs through her, woman is acutely aware of and sensitive to the passing of time which leads to solitude and death.

At the "Western Doors" death and solitude are omnipresent themes which can be found in this anthology of plays written by women, in diverse modes but with the common, ever present feature or link, of a living, genuine, and intense experience. Comic sometimes, but more often tragic, woman's experience of time in solitude, of time in death as seen in *The New Women's Theatre,* can lead her to despair or else help her conquer the forces that threaten to overwhelm her.

These plays which came out with the liberating outburst of the sixties and seventies, are a landmark in the American theatre to which they bring the added wealth of a different approach and witness to life experience. So, women playwrights would tend to suggest -if their inspiration remains untouched by feminist claims- that suffering, once it is lived through and overcome, can prove to be the matrix which brings forth all metamorphoses.

Christine SERNA-SAVINEL **1ère Supérieure, Janson de Sailly, Paris**

La Femme creuse : poétique dramatique de l'absence dans *The Tatty Hollow Story* de Dorothy Hewett

Lecture d'une pièce australienne contemporaine, dont le "sujet" est la frustration, celle d'un pays, d'une culture, à travers celle d'un personnage mythique, avatar du type de la femme fatale. L'analyse du code de la dérision, du surcodage et de sa thématisation, permettra d'établir une "grammaire" de la frustration, et d'en déterminer les métaphores dramatiques, plus particulièrement celle d'une intertextualité provocatrice, qui fonde paradoxalement la poétique dramatique chez Dorothy Hewett.

The Hollow Woman', or the dramatic poetics of obsence in *The Tatty Hollow Story* by Dorothy Hewett

A reading of a contemporary Australian play, whose "theme" is the frustration of both a country and its culture, played out in the person of that mythic figure -the avatar of the Deadly Lady-. From the investigation of a code of derision and an analysis of overcoding qua "theme", a "grammar" of frustration will be inferred. Its dramatic metaphors, primarily an overwhelming use of transtextuality, are revealed as paradoxically substantiating the dramatic poetics of Dorothy Hewett.

Philippe ROUYER **Université de Bordeaux III**

Beverley SIMONS : ***La danse du crabe***

Cette première traduction originale en français d'une des pièces les plus connues au Canada aujourd'hui, par une dramaturge d'avenir qui a cessé d'écrire pour le théâtre, comporte une introduction biographique et critique qui tente d'expliquer les raisons d'un succès permanent. *La danse du crabe* est une des grandes pièces de notre temps ; c'est aussi une pièce canadienne importante dont la langue et les thèmes sont un apport remarquable à la littérature dramatique et au théâtre du vingtième siècle.

Beverley SIMONS : ***Crabdance***

This first and original translation in French of one of the best known plays in Canada today by a very promising dramatist who has stopped writing for the theatre, carries with it a biographical and critical introduction which tries to assess the reasons for its lasting success: *Crabdance* is a truly great play for our times; it also happens to be a truly great Canadian play whose language and themes are a remarkable contribution to contemporary world drama and theatre.

Philippe ROUYER **Université de Bordeaux III**

Le Théâtre au Canada : Panorama d'une histoire, de structures, de thèmes et de personnalités

Sur le plan dramatique et théâtral, le Canada est un pays jeune. Des pièces ont été écrites et jouées dans le Haut et le Bas Canada mais la littérature dramatique et le théâtre canadiens ont une histoire encore courte. L'auteur essaie de montrer le développement du théâtre canadien et québécois tel qu'il s'est forgé à partir de conditions géographiques et politiques complexes et contradictoires grâce à une politique de développement culturel qui remonte à 1950. L'auteur tente aussi d'expliquer les raisons pour lesquelles le théâtre anglophone a affirmé sa propre voix plus tard que le théâtre québécois, comment tous deux ont essayé de couper le cordon avec le théâtre et la littérature dramatique français et anglais et comment ils peuvent aujourd'hui commencer à dialoguer entre eux. Un examen des outils et des moyens financiers disponibles, un survol des principaux thèmes et une présentation des figures de proue du théâtre canadien et des œuvres majeures représentées à travers le Canada, conduit l'auteur à montrer que le théâtre est un ferment vivant et vital de la culture canadienne. Une chronologie des principaux dramaturges et de leurs œuvres suivie d'une bibliographie commentée concluent cet article.

Theatre in Canada: A survey in history, structure, themes and personalities

Theatre and dramawise, Canada is a young country. Although plays have been written and performed in Upper and Lower Canada, the history of Canadian drama and theatre proper is very recent. The present writer tries to show the development of contemporary Canadian and Quebec drama and theatre as it evolved from complex and contradictory geographical and political conditions, thanks to a cultural development policy that was started in the 1950s. The writer also tries to explain the reasons why English-speaking drama and theatre found its own voice later than Quebec and how both have tried and partly succeeded in breaking the chord with British and French theatrical and dramatic culture and how both are now able to relate to each other. By looking at the physical tools and finance available, by surveying the main themes and examining the main figure-heads of contemporary Canadian Drama and looking at the important plays produced across Canada, this article hopes to show that drama and theatre are a living and vital ferment of Canadian culture. There is a chronological list of main dramatists and their plays and an annotated bibliography.

Directeur de la Publication :

N. VIGOUROUX-FREY,
U.E.R DE LETTRES ETRANGERES
3 Rue des TANNEURS
37 041 TOURS CEDEX

Comité de Rédaction :

M. BOUIN-NAUDIN (Dijon)
H. CATSIAPIS (Lille)
C. COULON (Paris IV)
R. PROST (Dijon)
M. PRUNET (Paris IV)
B. RONGIER (Lyon II)
P. ROUYER (Bordeaux III)

Siège Social du R.A.D.A.C. :

8, rue Gambetta - 21000 DIJON.

Dépôt légal nº 229 - Décembre 1984
Nº ISSN : 0752-5494
Imprimerie Universitaire de Dijon