

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 Jucker 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'Être 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-crédation 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 Souzaenelle 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 Sinai 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 n° 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... It 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 Hoffsis.

(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, Gainesville, 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 (n° 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 constituted 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, n° 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.