

## 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.

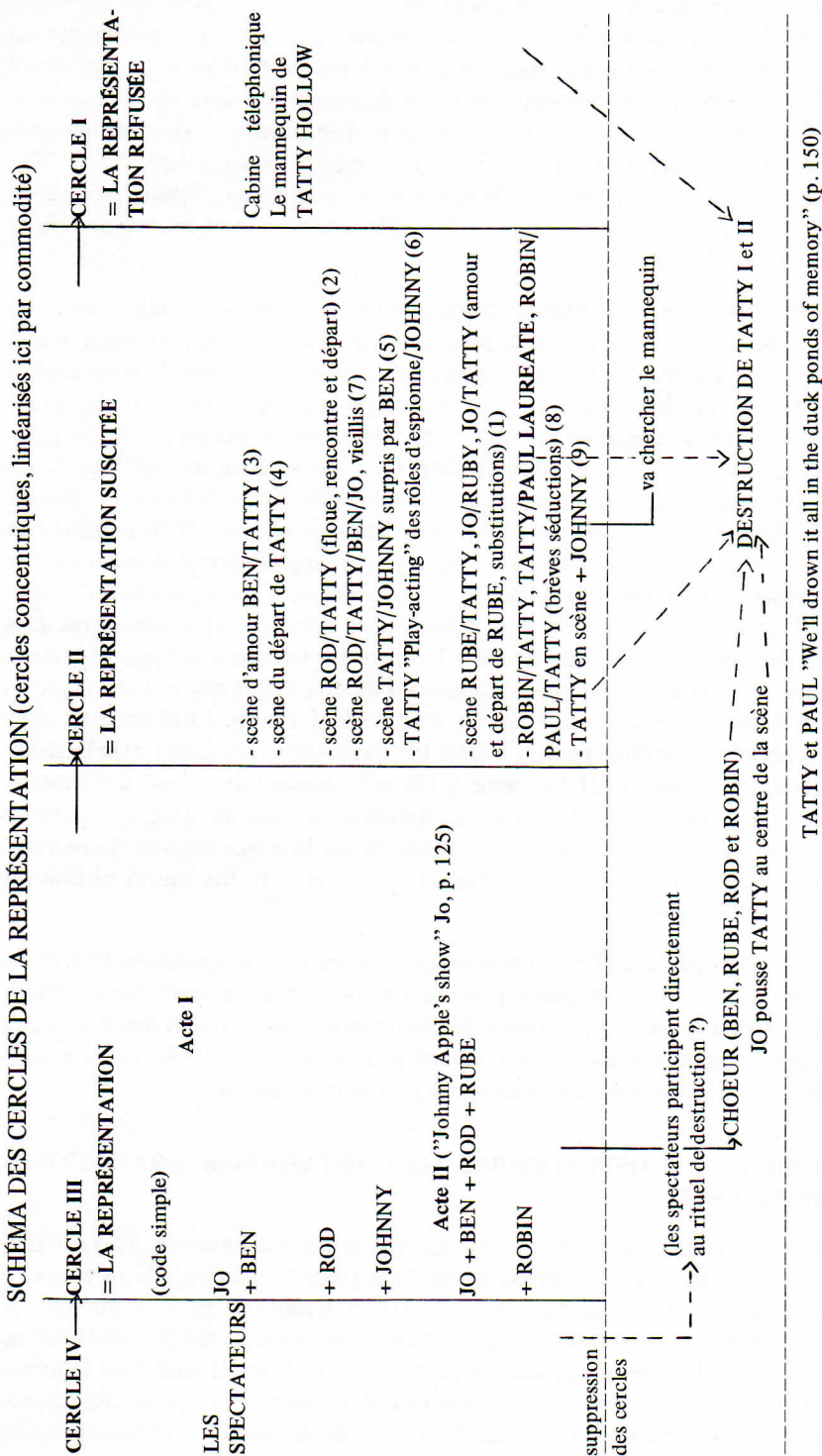
Par ailleurs on peut déjà signaler que chacun des personnages du cercle III présente une version différente de la réalité du cercle II, et que parallèlement aux cercles de la représentation, il y a les 'mondes de la pièce', autant de mondes virtuels que de personnages médiateurs.

Se trouve donc confirmée l'intuition première d'une utilisation 'extrémiste' des signifiants dramatiques, thématiques 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



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 Tatty 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 déroulait ; 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 connaît 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 compénétration 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 fitzgeraldienne 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 fantasmagique, 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'ambiguïté de cet ultime et double parainage, 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.

C. SERNA-SAVINEL  
LA FEMME CREUSE, POÉTIQUE DRAMATIQUE DE L'ABSENCE DANS  
THE TATTY HOLLOW STORY, DE DOROTHY HEWETT

(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, n° 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'ambiguïté 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 Pinterienne 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.*