ETATS UNIS

LA FEMME, MISERE ET GRANDEUR DE L'HOMME DANS *THE CRUCIBLE*

> "Depuis qu'Eve fit pécher Adam, toutes les femmes ont pris possession de tourmenter, tuer et damner les hommes."
>
> Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, Ie Nouvelle.
>
> "[Les femmes] sont pour leurs compagnons des miroirs dans lesquels ils se voient deux fois plus grands que nature."
>
> Ashley Montagu, *La Supériorité Naturelle de la Femme*.

Ces deux vues différentes de la femme traduisent bien le double caractère de la nature féminine telle qu'elle apparaît au travers du "creuset" de la chasse aux sorcières organisée en 1692, à Salem, et mise en scène par Arthur Miller dans sa pièce *The Crucible*, représentée avec grand succès au National Theatre à Londres, en 1956. Ce double caractère trouve un écho dans le double dessein - psychologique et socio-politique - de l'auteur, pour qui ses personnages sont moins des "personnes" que des images "and effects on [him], the hidden and veiled reaction to the world.", "...They are a set of conflicting relationships on the stage." (1) Le conflit, élément dramatique par excellence, se répercute du foyer, du couple à la communauté et, laisse entendre Miller, le conflit est toujours présent de nos jours jusque dans ce qu'il appelle le "church-state". On sait en effet que *The Crucible* fut inspiré à Miller par l'épisode MacCarthyiste des années cinquante, mais on se préoccupe beaucoup moins du second aspect de son oeuvre, aspect qu'il a lui-même reconnu, à savoir l'aspect psychologique (et non moins social) du mariage. Arthur Miller reconnaît avoir mis dans *The Crucible* "a lot of personal feeling about men and women and about marriage. One playwright saw it, and he said "This play's about marriage." (2) Miller, après deux divorces et un troisième mariage a l'expérience du conflit des deux sexes, et, en choisissant de traiter d'un procès relatif aux sorcières, il s'est obligatoirement placé dans la position d'offrir une vue sur la femme qui émane d'une justice non tant "sociale", "humaine", que "masculine". Cette perspective qui met en relief le rôle des deux sexes, et singulièrement celui du deuxième sexe, passe presque inaperçue par le fait de son évidence même ; et ceci correspond bien à un certain caractère d' "invisibilité" (3) de la femme. La confrontation du fort et du faible s'étend tout naturellement à la communauté et trouve son aboutissement dans l'arène politique. Quel que soit l'enjeu, le principe reste le même : "La loi du plus fort est toujours la meilleure", comme nous allons tenter de le voir.

I - Femme et sorcellerie.

En 1692 il y eut à Salem 150 arrestations, 31 exécutions dont seulement 6 d'hommes, la plupart d'ailleurs exécutés en qualité de "maris" de sorcières. A une écrasante majorité c'est donc bien la femme qui est ici l'inculpée. Ceci se retrouve dans la pièce de Miller où deux "maris" sont séquestrés (Proctor, Corey) puis exécutés, mais où un plus grand nombre de femmes est arrêté, condamné, et pendu. On pourrait à juste titre se demander pourquoi la femme fit l'objet de tant de persécutions si l'histoire, l'anthropologie, l'ethnologie et l'histoire des religions ne nous fournissaient d'abondantes preuves du caractère parfois infâmant qui s'attachait à la féminité dans la plupart des civilisations, tout au long des siècles, à commencer par les preuves qu'en donnent les Pères de l'Église lorsqu'ils affirmaient en effet que "les femmes devraient avoir honte à la seule pensée d'être des femmes". (4)

"La séduction que le serpent fit à Eve - selon les paroles de Bossuet - a pesé lourdement sur le destin de la femme. La faiblesse d'Eve ne lui fut jamais pardonnée. Aussi, la femme, aux 16ème et 17ème siècles en particulier, était-elle tenue en peu d'estime comme en témoignent certains écrits du grand spécialiste en démonologie, le Roi Jacques Ier, lui-même". Parris, Danforth, Hathorne souscrivaient sans doute à ce que Jacques Ier exprimait en ces termes : "That sex is frailer than man is, and it is easier to entrap then in the snares of the Devil, as was proved to be true by the serpent deceiving Eve in the Garden. Many of them are lean and deformed, shadowy and melancholic in their faces, to the horror of all who see them. They are scolds and devilish in their characters, and go about begging from house to house for a pot full of meal. They promise anything you want, and lie whenever it is convenient." (5) C'étaient là les raisons pour lesquelles les femmes étaient plus recherchées par le Diable que les hommes. Ces paroles sont la preuve d'un manque de charité, d'une absence d'humanité difficiles à comprendre aujourd' hui. On reconnaît ici donc écrit, répertorié le bien-fondé des accusations d'Abigail. La sorcière était en effet presque toujours une vieille femme, comme Sarah Good par exemple, porteuse, et symbole de tous les maux de l'humanité : vieillesse, solitude, misère, maladie, laideur, abandon, dépendance, méchanceté, mort.

La nature de la femme, de même que la nature des individus au XVIIe siècle, n'était sans doute pas étrangère à ces interprétations, si outrées qu'elles fussent. Au XVIIe siècle, le manque de connaisances scientifiques d'une part, mais aussi le mode de vie, et bien d'autres facteurs inconnus de nos jours, favorisaient le développement de certaines facultés, de la même manière que le XXe siècle en favorise le déclin ou la disparition. La croyance aux 'esprits' n'était sans doute pas qu'une croyance, et la 'spectral evidence', ainsi que la parapsychologie peut permettre de le comprendre, n'était pas une pure imagination dans tous les cas ; autrement dit, pour l'homme du XVIIe siècle de souche anglo-saxonne, souvent remarquable sujet 'psi', le monde invisible comptait (parfois trop d'ailleurs) alors que pour celui du XXe siècle, c'est une chimère, ce monde-là n'a aucune réalité (alors qu'en fait on ne s'en est jamais tant servi...). D'ailleurs, cela pourrait peut-être expliquer le fait que Miller, prudemment, n'ait pas fait état des témoignages de "spectral evidence", pourtant courants dans tous les procès au XVIIe siècle.

Or la femme, de par sa constitution, est un vivant témoin de ce monde invisible, du monde du mystère, du silence, de l'inconnu, de l'irrationnel, de la nuit,

de l'eau, du rêve. La femme, gouvernée par la lune est, comme elle, dépendante de l'astre du jour dont elle offre un reflet. Elle est miroir, conscience, sensibilité. Vulnérable, impressionnable, elle apparaît changeante, comme les cycles de la lune qui la rythment. Cette Eve représente donc le côté émotif de l'être humain, son impermanence (cf. l'attitude de Mary Warren pleine d'instabilité sous la menace), sa froideur (celle d'Abigail, et son sang-froid !), sa mortalité (Mrs Ann Putnam met au monde sept enfants voués à la mort). En elle, tout le mal s'incarne, le mal qui comme Eve, est multiple et changeant, divisé contre lui-même (les jeunes filles accusent les femmes, et dès l'Acte deux, les arrestations se précipitent). Le pouvoir de la lune sur la femme est une force dont seule une volonté droite peut avoir raison (6), mais Tituba, dont le nom modifié par Miller (c'était Tibula à l'origine), suggère bien le vacillement, la ligne brisée, la faiblesse, la 'noirceur' du vouloir, des desseins, Tituba entraîne les enfants et les adolescentes dans la forêt. Celle-ci suggère l'éloignement du groupe humain, le pacte avec l'invisible, approché en l'occurrence seulement par des êtres de sexe féminin, réceptifs aux vibrations de la terre, de la nature dont ils procèdent. (7) Les instincts terrestres de la femme doivent être dominés : "Le côté obscur de la nature lunaire de la femme, écrit Esther Harding, devrait être laissé dans l'ombre". Les méfaits d'Hécate sont familiers aux hommes des XVIe et XVIIe siècles. (8) La tendance à la subjectivité de la nature féminine peut mener parfois à la mythomanie, au dérèglement de l'imagination : visions vraies ou fausses des enfants, de l'oiseau-Mary Warren au plafond, fonçant griffes tendues sur les malheureuses possédées qui rappellent un peu celles de Loudun, ces visionnaires perverses qui illustrèrent les dangers de la névrose chez la femme. Avec le dérèglement de l'imagination (9) le terrain est rendu propice au mensonge : le mot 'lie' revient comme un leit-motiv, puis comme une obsession de plus en plus envahissante à l'Acte III.

Depuis l'avènement de la connaissance du bien et du mal par la manducation du fruit défendu, la femme représente la double polarité de la connaissance : si Abigail, Ann Putman et leur suite juvénile figurent la nature primitive, l'immaturité, l'oeuvre au noir, - l'aspect lumineux, angélique de la femme est représenté par Rebecca Nurse en premier lieu, puis par Elizabeth Proctor, toutes deux femmes 'mûres', qui symbolisent la connaissance profonde. Rebecca Nurse, dans le milieu qui l'entoure et à cause de l'ignorance de celui-ci, devient la femme-martyre ; l'Acte IV est le dénouement du mystère de cette 'crucifixion' :

> PROCTOR - *Rebecca?*
> ELIZABETH - *Not Rebecca. She is one foot in Heaven now, naught may hurt her more.* (p. 117)
> . . . . . .
> DANFORTH - *I say, will you confess yourself, Goody Nurse?*
> REBECCA - *Why, it is a lie, it is a lie; how may I damn myself? I cannot, I cannot".* (p. 121) (10)

La connaissance, premier pas vers la magie, blanche ou noire, est persécutée, ou utilisée, et maintenue en esclavage : ce dernier état est, d'ailleurs, le lot par excellence de la femme : Tituba, détentrice d'une connaissance mauvaise, interdite, est accusée, de même que Rebecca Nurse, messagère d'une autre connaissance, celle du coeur. Au plus bas niveau de la connnaissance c'est Abigail qui 'sait', mais cache soigneusement ce qu'elle sait : orpheline, c'est-à-dire sans origines, sans direction,

sans père, image du Père Céleste - elle est douée d'une "endless capacity for dissembling" (p.18) ; c'est la connaissance obscurcie par tous les voiles successifs accumulés au cours de la "chute" : c'est l'image de la prostituée (qu'elle deviendra en réalité plus tard) en pays 'chrétien', 'puritain', où est consacrée la division de la connaissance, source de toute la tragédie : à la page 37 du texte, Miller écrit en effet :

> *"The concept of unity, in which positive and negative are attributes of the same force, in which good and evil are relative, ever changing, and always joined to the same phenomenon - such a concept is still reserved to the physical sciences and to the few who have grasped the history of ideas.."....*

La femme, amie du serpent, symbole de la connaissance, est, comme lui, assoiffée d'absolu ; de là son désir intense de possession, comme chez Abigail qui désire Proctor pour elle seule, comme Elizabeth qui n'a pas su à temps maîtriser sa jalousie, ou son désir de 'garder' son mari, ce dont elle aura à se repentir douloureusement.

Le péché d'Eve, de la connaissance mortelle, divorcée d'avec elle-même, divisée, est mis en relief par la structure de la pièce : selon les propres paroles de l'auteur celle-ci est construite autour du triangle Proctor-Elizabeth-Abigail (11) - un homme, deux femmes ; le nombre deux, symbole de la connaissance intuitive, est aussi celui de la femme : sous son aspect positif, il est harmonie, sous son aspect négatif, il devient division, divorce ; c'est donc le second aspect qui domine dans la pièce. Le choix de cette structure a obligé Miller à changer la vérité historique en vieillissant Abigail de six années ; il a ainsi inventé les relations coupables d'Abigail et de Proctor en se fondant sur le "single fact" qu'Abigail n'avait soufflé mot concernant une culpabilité quelconque de Proctor, alors qu'elle avait accusé sa femme. Cette intrigue n'est donc pas conforme aux faits tels qu'ils ont pu se dérouler. (Les Lolita étaient-elles concevables au XVIIe siècle, en pays puritain ?)

Ce changement accentue le côté diabolique de la femme et sa division contre elle-même ; il sexualise grandement la tragédie, et souligne la chute par la femme. Ceci fait évidemment partie des privilèges du théâtre, et sert le propos de l'auteur de peindre le mariage. On pourrait cependant remarquer que, au regard de ce que Miller revendique, à savoir la fidélité à l' "essential nature of one of the strangest and most awful chapters in human history" ('A Note on the Historical Accuracy of this Play'), la déformation théâtrale apparaît plutôt comme une expression des "veiled reactions to the world" de l'auteur, comme "a vivid dialectical impression" (12). De même la création des personnages, de leur caractère, qui est la sienne propre, fait d'Abigail un suppôt de Satan (dissimulation, innocence feinte, etc...) alors que beaucoup pourrait être dit, historiquement, en ce qui concerne le témoignage des enfants et le mécanisme des accusations. En fait, c'est surtout pour avoir puni Mary Warren et l'avoir obligée à rester à la maison que, dit-on, Proctor est mort. D'autre part, les conditions sociales, familiales des puritains étaient telles que de grandes imaginatives comme Abigail, firent de la damnation omniprésente un spectacle qui concernait celle des autres surtout. C'était un jeu dangereux certes, mais irresponsable, puisqu'Abigail n'avait en réalité que onze ans. C'était aussi un défoulement, un débordement des énergies dont la nature féminine est dépositaire ; à force d'être incomprise et enfermée dans la peur et les interdits, cette nature se rebella, et

la révolte vint de l'élément le plus vivace de la communauté : l'enfant.

Si l'univers puritain était hanté par l'idée de sorcellerie c'était aussi dû à sa croyance aux pouvoirs surnaturels de la femme. Si l'on condamnait les sorcières, c'est aussi parce qu'on les craignait, qu'on leur reconnaissait un pouvoir mystérieux qui représentait un danger pour la communauté, et cela, indépendamment des jalousies diverses, ou bien mêlé à ces sentiments malsains. Le mot "fear" réapparaît à tout instant dans la pièce. Or, rien n'est aussi contagieux que la peur, surtout dans un milieu dominé par les hommes qui étaient plus ou moins atteints de ce que le Docteur W. Lederer, appelle la "gymnophobia". "Tous les pouvoirs magiques et inexplicables inspirent de la crainte" (13), et cette crainte contamine la femme elle-même, consciente du mystère de son sexe, mais aussi reproduisant inconsciemment les craintes que l'homme projette sur elle : Mrs Putnam craint la sage-femme Goody Osburn, les enfants craignent les vieilles femmes et, par réaction, les malheureuses accusées ont tout à craindre de la langue des jeunes, la langue, cette "arme traditionnelle de la femme" (14) ici maniée paradoxalement par celles qui, (l'ironie dramatique joue ici), miment les peurs maladives de leurs aînées auxquelles elles prêtent soudain une expression délirante, grotesque. Les enfants sont elles-mêmes victimes du désir de voir, de savoir, de connaître, des autres : on les questionne sans arrêt de façon aberrante, de telle sorte qu'elles sont poussées à fabuler, à fantasmer (la femme étant plus imaginative que l'homme) (15). Or, le désir effréné de "savoir" du prêtre, des juges, procède davantage d'un certain voyeurisme que d'un désir de connaissance authentique. L'homme utilise alors les dons de medium de la femme pour 'voir', et 'savoir', violant ainsi le monde invisible, créant l'image du mal, la concrétisant dans la figure du Diable :

> *"Hale (with rising exaltation): You are God's instrument put in our hands to discover the Devil's agents among us".* (p. 48)

Ce harcèlement, cet encouragement à la délation amène toute la série des 'visions' d'Abigail et de sa suite : "I saw [so & so] ...I saw...with the Devil...". La violation de l'invisible se poursuit avec le désir de connaître des noms : Parris (pressing in on her) Who?who? Their names, their names!" (p. 48). Ainsi le crime de sorcellerie, essentiellement crime de l'invisible, tel que Danforth le définit à l'Acte III, p. 90, fait se heurter les juges au "mystère à deux faces" de la nature féminine "l'un de puissance, l'autre de faiblesse" (16)

La femme est en effet la gardienne de l'ombre qui sépare la lumière du chaos, la vie de la mort, et dans l'adolescence elle est revêtue d'un pouvoir particulier : Parris a surpris dans la forêt, la jeune suite de Tituba : danse, nudité, sang bu par Abigail, incantations magiques, charme pour tuer Goody Proctor : tout l'arsenal de la messe noire est ici réuni, avec sa signification inversée, à savoir que tout ce qui est sacré - le sang lié à la femme et porteur de la vitalité magique de la Création, investissant l'adolescence d'une "mysticité cosmique" (17) - la parole, force créatrice, le geste (la danse), annonciateur du monde créé, ont été tournés vers la mort, d'où les fruits maléfiques qui ont suivi. A. Miller a donc fait du procès de Salem un produit de la magie noire : choix délibéré ou hasard, le fait est d'importance, comme le remarque David Levin, et sans la passion illicite d'Abigail, on pourrait imaginer que rien ne se serait produit (18). Cette création de l'intrigue fait passer dans l'ombre un fait,

porteur d'une dimension autre, à savoir que "A fascination with mysticism marked the American scene from the earliest days of exploration. (19) C'est sans doute, en partie, cette fascination qui a conduit l'Amérique, plus tôt que l'Europe, à mettre fin à ces sanglantes chasses aux sorcières.

Le drame féminin du crime dans le monde invisible, sublunaire, plein de reflets et de mirages, s'accompagne d'un jeu de lumière et d'ombre : l'obscurité et la chandelle font reculer le jour (acte I, p. II) qui n'entre que par une "narrow window" ; la scène des arrestations, (celle d'Elizabeth surtout), a lieu le soir, dans le noir ("dark... living-room" p. 51) ; le lever de rideau à l'acte IV laisse deviner une cellule dans une prison, que visitent les rayons de la lune. Le soleil ne se lèvera qu'à l'heure du départ de Proctor vers la mort à la fin de la pièce.

Le jeu de l'ombre et de la lumière se fraie partout un chemin à Salem : Miller dans ses notes marginales suggère que la première l'emportait sur la seconde - depuis les maisons aux petites fenêtres, depuis le sombre continent "full of mystery... dark and threatening", avec la forêt, "the Devil's last premise", toute proche, jusqu'à la croyance naïve "that they held in their steady hands the candle that would light the world" (pp. 14-15). Ombre, mystère, lueurs, inconnu, toutes ces 'valeurs' féminines qui accompagnaient leurs angoisses et leurs souffrances quotidiennes, peuvent dans une large mesure expliquer la psychose de la sorcellerie comme "a release to tension", selon l'expression de Alan Macfarlane (20) qui donne par ailleurs de nombreuses causes, tant psychologiques que sociales, au phénomène.

II - La femme, miroir de l'homme.

Le mécanisme du phénomène-sorcellerie, en termes anthropologiques, pourrait s'exprimer ainsi : "By attributing to others the aggressive impulses which the individual himself feels, some release is obtained from guilty feelings." (21) C'est l'explication adoptée par Miller lui-même .Ce mécanisme, la plupart du temps inconscient, est à la base de la pièce. On constate en effet que les sorcières, donc les femmes, jouent le rôle de miroirs renvoyant aux hommes leur image misérable, diabolique, ou magnifiée. La femme est un bouc émissaire commode, une esclave qu'on peut piétiner à loisir selon l'humeur du moment : aussi Tituba, doublement esclave est-elle "very frightened because her slave sense has warned her that as always, trouble in this house eventually lands on her back." (p. 17) Tituba est l'image des maléfices que l'esprit de Parris lui fait jeter sur ceux qu'il craint et dont il se rend ainsi esclave ; il fait positivement de la magie noire par sa haine et sa peur (Mais, à la faveur du Diable, et sous son couvert, Tituba lui renvoie malicieusement le mal qu'il a accumulé sur ses épaules - p. 48) - Abigail la mal-aimée, Betty, privée de l'affection maternelle, subissent sa pensée mauvaise qu'elles lui rendent.

D'autre part, sous forme vivante (22) - la 'passion' d'Abigail qualifiée de 'physique' par David Levin, ne serait-elle pas au second degré, l'image, en partie, d'un drame intérieur de l'auteur, et au premier degré de Proctor lui-même qui la traite de "whore", l'assimile aux bestiaux de son étable où eut lieu leur intermède sexuel, et l'abandonne aux désirs instinctifs qu'il a suscités en elle, pour se blanchir à ses propres yeux de sa faute honteuse ? - Mrs. Ann Putman n'est-elle pas la projection faite chair, de l'esprit malveillant, cupide et haineux de son époux, l'honorable Thomas Putnam, dont la pensée destructrice peut être symbolisée par les sept morts

survenus à son foyer ? (Thomas Putnam péche manifestement contre le "sacré" représenté par le nombre sept) - Mary Warren n'est-elle pas l'image de la peur, de la colère, de la honte de son maître Proctor, puis celle de l'esprit borné de Danforth, incapable, ou refusant, de discerner la vérité, et auquel seuls des fantasmes, la folie ou le mensonge répondent ? Martha Corey n'est-elle pas le livre où Giles lit son destin, après sa bévue qui le condamne, Rebecca Nurse n'est-elle pas la réplique d'un mari équilibré, essayant de tempérer la folie collective, image projetée non seulement des haines, des culpabilités, mais aussi d'une justice malade de ses 'juges' ? Quant à Elizabeth Proctor, c'est le reflet d'un homme partagé entre les élans de ses instincts et son devoir moral. Tout le problème du mal posé par la femme apparaît donc ici comme la création de l'esprit masculin qui projette sa pensée, bénéfique ou maléfique, en elle, consciemment, ou inconsciemment. La femme n'est que le vase transmutateur, l'image de la conscience-miroir, donnée à l'homme pour l' "aider" (Cf. Genesis 2:18) en le faisant assister comme spectateur à la représentation de ses pensées, paroles et actions mises en scène par son aide magique et féconde, la femme. Par cette catharsis d'origine divine, la femme, devenant spectacle de l'homme "holds up the mirror to nature" présente le miroir à son compagnon, à son maître ou à son bourreau, dont l'âme, à l'égale de la sienne est "en situation féminine" par rapport à Dieu." (23)

Dans le mal même, Abigail, Mary Warren et les enfants se montrent plus conscientes que leurs juges, car elles savent qu'elles font le mal, mais eux sont persuadés qu'ils oeuvrent pour le bien, alors que dans leur orgueil (répliques de Danforth à Francis Nurse, p. 80) ils sont les artisans du diable. Seul Hale, atteint par une 'ré-flexion', par les avertissements de sa conscience (qui représente celles des non-partisans de la chasse à outrance au XVIIe siècle) essaie de se débattre sans profit à mi-chemin du bien et du mal, entre Dieu et Diable. Cet état d'incertitude et le désir de revenir en arrière sont reflétés à l'Acte III par la confusion grandissante dans laquelle le déroulement de l'interrogatoire de Mary Warren puis la disparition d'Abigail et son vol, plongent les juges. Les "visible Elect" étaient des hommes (Ann Hutchinson et bien d'autres ont dû se rendre à cette évidence), donc l'hécatombe des sorcières traduit indirectement leur intransigeance dogmatique qui tue ce qui donne la vie. L'immaturité des juges n'a pour pendant que celle de l'enfance et de l'adolescence brimées, déviées, étouffées par une éducation de conception puritaine, à la Parris. Vouloir réduire le vivant, l'irrationnel, l'imaginaire à la logique d'un Danforth ou d'un Hathorne, aboutit au massacre, ainsi que Miller le montre.

Cependant n'est-on pas en droit de se demander si l'auteur n'a pas quelque peu exagéré la noirceur, la faute des juges ? Les faits apparaissent sans doute plus complexes. L'inconnu, dont la femme est le véhicule, suscitant la crainte chez le "primitif", celui-ci "cherche à le contrôler au moyen de tabous, par des lois et des interdits" (24). Ainsi le dogme et les conventions représentaient les digues érigées contre l'envahissement des instincts non maîtrisés dont la femme, ainsi que nous l'avons vu, est trop souvent le miroir et l'instrument.

Si l'homme refuse, ou est incapable de se voir, ou de se reconnaître dans la réalité présentée par la femme, le conflit devient plus aigu et la violence se donne libre cours : les juges emploient le moyen primitif de détruire les messagères de la vérité, témoins de leur erreur. La violence, ou loi du plus 'fort' - étant l'arme du plus

faible en général, traduit l'état d'esclavage de ce dernier vis-à-vis de l'objet de sa violence qu'il refuse d'accepter : ainsi Danforth est-il dominé par l'aspect négatif de la femme, comme elle-même l'est par le "Diable".

Le rôle de miroir que remplit la femme dans *The Crucible* par rapport à l'homme, est encore mis en lumière par la structure, l'intrigue et le dénouement : en effet, bien qu'i se fût agi, en 1692, d'un procès dans lequel les femmes étaient largement majoritaires en tant qu'accusées, la pièce de Miller met en scène, surtout, le tragique destin d'un homme, John Proctor, 'mari' de sorcière. Sans doute est-il bien prouvé ici que c'est lorsque l'homme lui-même est atteint par le poids de sa propre faute ou de sa folie, qu'il commence à prendre conscience de son refus vis-à-vis de toutes valeurs autres que les siennes propres (cf. texte p. 38) et qu'il qualifie de 'diaboliques' ; car enfin, pour Proctor aussi il y avait un bouc émissaire :"the whore" Abigail. Mais ce que Miller n'a pas relié directement (ou consciemment) dans sa présentation, à savoir ce refus de toute opposition et la sexualité pécheresse attribuée à l'adversaire ("our opposites are always robed in sexual sin," etc...p. 40) est que, c'est ce refus même de toute valeur autre, en l'occurrence de toute valeur féminine - qui fait resurgir ces dernières, indissociables des valeurs masculines dans la loi de nature, qui les fait resurgir dans l'ombre, de façon négative, détournée et donne lieu à toutes les magies noires, au "sexual sin", à la révolte des esclaves sous le règne des '-ismes', le MacCarthyisme, le Communisme, etc... (pp. 38-39), à toute 'idéologie' de valeur dominatrice, masculine, exclusive, source de haine et de destruction.

La tragédie de l'homme, de John Proctor, c'est aussi celle de cet autre 'Jean', Le Reverend John Hale, menant le combat dans la pénombre, alors que "His goal is light", p. 40), cette lumière qu'il perçoit imparfaitement, ou trop tard. Culpabilité, remords, aliénation suivent le refus de l'Autre. Ce que les sorcières ont, avec Shakespeare, et Miller, enseigné à l'homme, c'est qu'il doit passer par la Femme, pour renaître. Leur sagesse (la racine 'wicca' signifie en effet 'sagesse'), qui est aussi celle du 'serpent' prouverait, s'il en était besoin, qu' "elles savent moins mais comprennent mieux" que leurs juges. (25)

III - La femme, "gloire de l'homme" (26)

Pour Miller, le théâtre est "a serious business, one that makes or should make man more human, which is to say, less alone." (27) Comme la vie qui, pour Miller "has meaning" (28), et comme le théâtre, émule de cette vie, la femme aide l'homme à "sortir de lui-même" pour mieux se connaître, et se reconnaître en elle, pour grandir dans et par cette connaissance afin d'arriver à la "compréhension" ("understanding") mutuelle, au partage, au dialogue, à ce que Miller appelle "la croissance" ("growth") (29). De même qu'il y a une croissance physique dans l'enfance, il y a une croissance spirituelle dans la maturité et l'on pourrait voir ceci figuré dans la pièce par les différents âges et statuts des personnages, chacun occupant une place particulière dans l'évolution, ou croissance. Le titre même de la pièce, dont la traduction française ("Les Sorcières de Salem") fait perdre toute la dimension de croissance, le titre de *The Crucible* évoque le processus alchimique de même que le 'chaudron' des sorcières de Macbeth, chaudron qui, pour les Chinois "est comme le Graal, la coupe de la transformation, ou comme disent les alchimistes, de la trans-

mutation". - Ce processus de transformation est aussi celui par lequel la lune, généralement considérée comme la déesse de l'amour sexuel, doit transformer le concret, le matériel, en quelque chose d'invisible. La lune représente en effet le *grand principe de transformation par les choses les plus basses* ; "De même, la spiritualité de la femme doit se distiller du concret ; elle ne s'obtient pas directement." (30) - L'idée de cette purification au creuset de la souffrance est délibérée, ainsi que l'exprime la scène finale entre Proctor et sa femme, en particulier, au cours de laquelle une réplique d'Elizabeth résume à elle seule toute la fonction d'intériorisation de la connaissance, dévolue à la femme : à Proctor qui interroge Elizabeth comme sa propre conscience, essayant de déchiffrer en elle sa propre énigme et de connaître par elle son destin, celle-ci répond, lui 'présentant le miroir' : "John, it come to naught that I should forgive you, if you'll not forgive yourself.....It is not my soul, John, it is yours. "et comme pour l'aider à faire ce retour sur lui-même, à diriger son regard vers l'intérieur, elle ajoute, lui soufflant le secret : "I have read my heart this three month, John [Pause] I have sins of my own to count." (p. 119) Alors, après un sursaut ultime, Proctor partira vers la mort, réhabilité à ses propres yeux et aux yeux du monde, soutenant de sa force physique Rebecca, celle qui la première, lui a insufflé sa force morale, lui a inspiré l'espoir d'une plus haute justice ("Let you fear nothing! Another judgement waits us all!" (p. 125), et révélé la noblesse d'être homme ("He have his goodness now. God forbid I take it from him!", s'exclame Elizabeth comme le rideau tombe, p. 126)

Ainsi deux femmes ont oeuvré à la naissance, à la renaissance, d'un homme : Rebecca, symbole de la Mère, et Elizabeth, l'Epouse. Toutes deux l'ont mené vers la destinée non plus seulement naturelle, mais "surnaturelle"de l'homme (31). Alors que la femme-enfant, reflet de l'ignorance et de l'immaturité de l'homme, ne rendait à celui-ci qu'une image superficielle, répétitive de lui-même (cela est suggéré par les reprises imitatives, insoutenables d'Abigail et de ses compagnes à l'Acte III), la femme sage, expression de la "Sophia" Divine dont elle se fait la traductrice, offre à l'homme une image grandie de lui-même, et lui montre le chemin du seul bien qu'aucune tentation, aucune tyrannie n'ont pouvoir de lui ravir : sa dignité, sa fierté d'être homme, inséparable de sa liberté intérieure.

Le "Creuset", c'est donc l'Epreuve par laquelle la conquête de l'âme est seule possible, car c'est bien de l'âme qu'il s'agit lorsque Proctor crie "How may I live without my name?" Il a cru pouvoir dissocier son nom de son âme ("I have given you my soul; leave me my name!" (p. 124) Mais le nom étant porteur de l'âme qu'il personnalise, qu'il individualise, ainsi que le fait le corps, c'est en arrachant son nom signé sur le registre diabolique, donc en perdant sa vie, qu'il sauve son âme. (Cf. Matthew 10:39). Alors, le lever du soleil annonce l'aube de sa "vie nouvelle".

Drame social ? Drame de l'homme, de la femme ? Drame moral, drame politique ? Drame religieux ? *The Crucible* est finalement tout cela, car rien de ce qui est spécifiquement humain ne peut être dissocié. De même l'homme et la femme sont liés par une commune destinée dont Miller met en scène les écueils, les épreuves, telles que son expérience a pu lui permettre de les connaître, de les traverser, et de les vaincre. Le sort réservé aux 'sorcières' à Salem, au XVIIe siècle, l'écrasement d'une partie non négligeable de la 'société' par une autre, lui ont inspiré une pièce où la révolte contre l'intolérance, religieuse ou étatique, contre l'ignorance, contre le droit

unilatéral, et le relatif érigé en absolu, - ne fait qu'un avec le problème des sexes, et peut-être même, commence par lui. - Voir l'autre, le comprendre, le respecter, l'accepter, dissipe l'ombre et rend le Diable alors inutile. Miller refuse le rachat, la 'rédemption, car il ne croit par au caractère mauvais de l'homme (p. 38). Cet optimisme rappelle au lecteur celui de la tradition hébraïque à laquelle Miller appartient. Mais le procès de 1692 s'inscrit dans la tradition puritaine où le péché doit être racheté par le feu purificateur de l' "Epreuve". Par-delà les siècles et les allégeances, Miller a su néanmoins extraire "the essential nature of one of the strangest and most awful chapters in human history." - La peinture qu'il donne de la femme constitue un document véridique et humain dont la portée reste profonde. Si l'homme juge, la femme sage, et forte, s'abstient ("I cannot judge you, John", répond Elizabeth"), aide par là son compagnon à réaliser l'accomplissement de lui-même. Comprendre la femme c'est éloigner le 'Diable' et la laisser remplir son rôle qui est "*d'apprendre à l'homme à être pleinement humain.*", à retrouver en lui-même "le respect de la connaissance poétique", afin d'éviter "le cauchemar d'un monde privé des valeurs féminines." (33)

Colette GERBAUD
Reims.

NOTES

(1) Richard I. Evans, *Psychology and Arthur Miller*, New York, Dutton & Co., 1969, p. 29.

(2) *Ibidem*, p. 72.

(3) Cf. l'idée d' "invisibilité" dans *Invisible Man*, de Ralph Ellison.

(4) Voir Ashley Montagu, *La Supériorité Naturelle de la Femme*, Paris, Buchet-Chastel, 1968, p. 137. Une équipe de spécialistes américains a travaillé depuis une dizaine d'années sous la pression de groupes de revendication féministes, à faire disparaître le préjugé en faveur de l'homme dans la Bible. Le résultat est loin de satisfaire tout le monde... Voir l'hebdomadaire *Time*, du 24 Octobre 1983.

(5) W.N. Gemmill, *The Salem Witch Trials*, Chicago, A.C. Mc Clurg & Co., 1924, p. 5. Dans un tout autre contexte, on retrouve les mêmes idées, exprimées bien différemment d'ailleurs, dans Françoise Daniel et Brigitte Olivier, *La Gloire de l'Homme c'est la Femme*, Lyon, Éditions du Chalet, 1964, p. 117.

(6) Voir Esther Harding, *Les Mystères de la Femme*, Paris, Payot, 1976, p. 92.

(7) Voir L.E. de Paini, *La Magie et le Mystère de la Femme*, Paris, Les Éditions du Loup, 1928, p. 194.

(8) Esther Harding, *Les Mystères de la Femme*, p. 133. - Cf. la froideur et la dureté de coeur de la déesse lune.

(9) *Ibid.*, p. 129.

(10) Arthur Miller, *The Crucible*, Penguin Books, 1975.

(11) Sur la critique des changements apportés aux faits historiques et leur incidence sur la structure, voir James W. Douglass, "Miller, *The Crucible*, Which witch is which?" dans *Renascence*, vol. 15, n° 3, Spring 1963, p. 146.

(12) Richard I. Evans, *Psychology and Arthur Miller, op. cit.*, p. 29.

(13) Dr. W. Lederer, *Gymnophobia ou la Peur des Femmes*, Paris, Payot, 1970, p. 176.

(14) *Ibid.*, p. 176.

(15) Ashley Montagu, *La Supériorité Naturelle de la Femme, op. cit.*, p. 12.

(16) F. Daniel & B. Olivier, *La Gloire de l'Homme, c'est la Femme, op. cit.*, p. 116.

(17) de Paini, *La Magie et le Mystère de la Femme, op. cit.*, p. 271.

(18) Voir *supra*, James Douglass, dans *Renascence, op. cit.*, p. 146.

(19) John H. Ferres, "Still in the Present Tense: *The Crucible* To-Day" dans *University College Quarterly* XVII, May 1972, p. 11.

Voir Sally Smith Booth, *The Witches of Early America*, New York, Hastings House, 1975, p. 3.

(20) Alan Macfarlane, *Witchcraft in Tudor and Stuart England*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970, p. 244.

(21) *Ibid.*, p. 244.

(22) F. Daniel et B. Olivier, *La Gloire de l'Homme c'est la Femme, op. cit.*, p. 167.

(23) *Ibid.*, p. 80. - Ce dernier point semblerait être confirmé par la biologie, voir Ashley Montagu, *La Supériorité Naturelle de la Femme, op. cit.*, p. 77. - Voir aussi Isaïe, 54:5.

(24) Voir Esther Harding, *Les Mystères de la Femme, op. cit.*, p. 79.

(25) Voir A. Montagu, *La Supériorité naturelle de la Femme, op. cit.*, p. 161, où l'auteur dit cela des femmes en général.

(26) F. Daniel et B. Olivier, *La Gloire de l'Homme c'est la Femme, op. cit.*, p. 79 : "Comme l'Esprit-Saint peut être appelé la Gloire de Dieu parce qu'il est pour Dieu la plénitude de l'achèvement, ainsi la femme, à sa très humble échelle, peut-elle être appelée "*la gloire de l'homme*", parce qu'elle l'achève et l'amène à sa perfection.

(27) Arthur Miller, *Introduction to the Collected Plays*, p. 11.

(28) *Ibid.*, p. 8.

(29) R.I. Evans, *Psychology and Arthur Miller, op. cit.*, p. 33-34.

(30) E. Harding, *Les Mystères de la Femme, op. cit.*, p. 165.

(31) Voir Dr. Karl Stern, *Le Refus de la Femme*, Éditions HMH, 1968, Présentation critique. - *La Gloire de l'Homme*, p. 79.

(32) Cf. Genesis 4:11; Exodus, 6:3. - Voir Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, London, North-Holland Pub. C., 1974, pp. 337-338.

(33) A. Montagu, *op. cit.*, p. 155. - Stern, *Refus de la Femme, op. cit., Ibid.*

ETATS UNIS

L'INTRUSE : STRATÉGIE DU DÉSIR DANS *DESIRE UNDER THE ELMS* ET *A STREETCAR NAMED DESIRE*

"Aimer suppose, à l'ultime limite, qu'on puisse renoncer à l'être aimé."

Denis Vasse, *Le Temps du désir*, p. 46

Dans le désir s'originent deux des plus puissants drames du théâtre américain. Fondateur, puisqu'en les nommant il leur donne l'identité, et révélateur - il précipite les passions pour en faire surgir la force latente, le désir rapproche *Desire Under the Elms* et *A Streetcar Named Desire*, et place au centre deux figures de femmes, dont on comprend, à creuser le sens de ce désir, qu'elles se rejoignent pour former les deux faces du même personnage qui ne cesse de nous interroger.

Le titre ne justifie pas à lui seul cette confrontation, plus d'un lien l'autorise. D'abord, la production de Tennessee Williams s'inscrit dans l'héritage de celle d'O'Neill. On sait qu'il fallut le génie dramatique d' O'Neill pour saisir les possibilités qu'offrait la scène à l'inconscient récemment théorisé par Freud et, de ce qui jusque-là n'était qu'imitation plate, comédie empruntée à l'Europe, faire un théâtre national où s'exprime avec force le génie de l'Amérique. De ce théâtre psychologique, Tennessee Williams, quelques vingt ans plus tard, se révèle le meilleur représentant. Ne voit-on pas dans la reprise du mot "Desire" comme l'hommage du sudiste à son aîné de Nouvelle Angleterre ? Ensuite, *Desire Under the Elms* et *A Streetcar Named Desire* occupent dans la carrière de leurs auteurs une position comparable. Pour l'un et l'autre, c'est une première pièce longue après des essais courts, marqués par leur expérience personnelle. Or ici, signe de maturité conquise, une distanciation s'opère, le texte s'étoffe, l'intrigue se creuse et le drame atteint une universalité que n'avaient pas les premiers. Enfin, la femme est au centre des deux pièces. Personnage et mythe, elle s'installe et se démarque, mais toujours entraîne une dissonnance dans l'harmonie générale. C'est que les femmes sont ici perçues comme un trop qui fausserait la vie. Aux yeux des autres personnages, elles ne sont qu'*intruses* dont le désir les agresse. Pourtant, de ce conflit d'intérêts sordides, où l'autre s'oppose à l'autre, va sortir le désir de l'Autre, qui est véritablement pour l'homme accès à l'être. Dans cette redéfinition du désir, nous nous appuyons sur la réflexion de Denis Vasse (*Le Temps du désir*) (1) et proposons une relecture de *Desire Under the Elms* et *A Streetcar Named Desire* centrée sur l'articulation des termes femme, intrus, désir.

*
* *

Le problème de l'intrus est dialectiquement lié au désir, car il y a dans l'intrusion à la fois besoin d'exploiter et demande d'amour et l'une et l'autre partie découvrent que la violence qui se déchaîne fait entrevoir cette insaisissable altérité qui fonde non seulement tout rapport humain mais l'individu lui-même. Dans ce conflit l'intrus se découvre même et différent, tout comme il exaspère le groupe par sa similarité et son être irréductible. C'est cet appel à la transcendance, cet élan qui pousse l'homme à toujours se dépasser, qui fait à la fois le lien et la grandeur véritable de ces deux pièces. On y voit l'irruption d'une force salvatrice en dépit du naufrage apparent et ce trop que semblaient être les femmes prend tout son sens pour témoigner de l'esprit. Comme le dit Denis Vasse de la parole, cette force, qui est peut-être l'essence du théâtre, pose la question de l'homme. Le paradoxe, en effet, est qu' après avoir assouvi son besoin de consommer le monde, l'homme se retrouve insatisfait et désirant, "il vise *autre chose*...qu'une chose" (2). Et la fonction du théâtre qui est parole et mouvement est de représenter ce jaillissement du désir, ce moment où "le *besoin* de l'autre se convertit en *désir* de l'Autre" (3).

Denis Vasse, en disciple de l'école freudienne de Paris, établit cette distinction entre besoin et désir :

> Besoin implique nécessité. Il est nécessaire de manger pour vivre. Le besoin est de l'ordre de l'assimilation ou de la consommation : c'est une force transformatrice qui réduit ou détruit l' objet auquel elle s'adresse. La satisfaction du besoin, sa disparition, survient avec la consommation de l'objet. /.../
>
> Chez l'homme, pourtant, le besoin n'est jamais pur besoin. Le besoin de l'homme porte la marque de l'esprit, c'est-à-dire du désir de l'autre qui trouve son origine dans le besoin de l'autre, mais qui n'y est pas réductible. Désirer l'autre, en effet, c'est le vouloir pour ce qu'il est et que je ne suis pas ; c'est, par conséquent, renoncer à en faire l'objet de mon besoin, renoncer à le réduire (4).

Quant au rapport de l'autre à l'Autre, il s'articule autour de la notion de *même* :

> L'autre est, si l'on veut, mon prochain, mon semblable. L'Autre est ce qui dans cette proximité, m'échappe, porteur insaisissable d'une altérité radicale qui surgit dans tour rapport d'identité et qui le fonde (5).

Dans leur structure les deux pièces représentent ce passage du besoin au désir. "Desire" désigne d'abord la convoitise et la concupiscence, il vise à posséder un corps ou un bien matériel, en d'autres termes, il s'agit de besoin. Bientôt surgit le conflit au sein de ce premier cercle du désir, lorsque les divers besoins de satisfaction s'opposent dans le groupe. Vient alors le moment où les deux femmes découvrent que la vie n'est pas réductible au besoin, qu'il y a en elles ce quelque chose qui les pousse à risquer de tout perdre pour rechercher dans la relation à l'autre non plus la satisfaction d'un besoin, mais cette altérité qui le fonde en sa différence. Enfin, à leur demande d'être reconnues dans leur différence, le groupe répond en s'affirmant, à son tour, altéré par l'appel.

L'intrus est un personnage depuis longtemps accrédité au théâtre. S'il suscite souvent une situation comique, il est source de tragique aussi, et d'Oedipe à Tartuffe, il incarne le gêneur, qui se définit par sa différence et fonde son être-au-théâtre sur l'hiatus. Dans l'affirmation de son altérité face au groupe, l'intrus noue le noeud dramatique par excellence qui est l'articulation des sentiments sur l'action.

En effet, l'intrus doit se faire accepter et (ou) savoir accepter le cercle, ce qui ressortit à la psychologie, mais en même temps, son arrivée entraîne la rupture d'un équilibre et la formation d'un nouvel état de choses, ce qui est un problème dramatique. Quelle que soit l'issue du conflit, il y a toujours viol/ence. Deux schémas sont possibles ; ou bien l'intrus se fond dans le cercle, devenu par la force malléable et dépossédé de son intégrité - dans ce cas il y a viol ; ou bien l'intrus refuse le cercle tel qu'il le trouve et lutte pour tenter de le modifier - s'il gagne, c'est la révolution, s'il perd la chute d'une victime.

Un certain parallélisme entre les héroïnes et leurs opposants crée une situation initialement comique dans *Desire Under the Elms* et *A Streetcar Named Desire*. Abbie, dans la première pièce, peut se prévaloir de son droit puisqu'elle est ramenée comme épouse par le vieux Cabot, mais la tradition et la société ont toujours rendu suspectes celles que l'on épouse sur le tard ; elles sont vite soupçonnées de vouloir capter l'héritage à leur profit. Quant à Blanche, qui vient chercher asile dans le ménage de sa soeur, elle est souvent perçue comme un personnage comique classique, celui de la "belle-mère" envahissante, suggère Porter (6).

La différence entre les sexes fonde et exacerbe le conflit. O'Neill afin de donner plus de force à son drame, refuse tout traitement réaliste, il représente les affrontements au niveau des passions et des pulsions, dans ces régions où le conscient se mêle à l'inconscient. Williams, quant à lui, exacerbe la sensibilité de son personnage et choisit la tentation de l'aliénation, son héroïne serait à lire comme représentation de la souffrance d'un être sensible dans un monde trop dur. De manière subtile, l'affrontement ne se situe pas sur le seul plan de l'intérêt, il prend sa véritable dimension quand à l'intérêt de la femme s'oppose la dignité de l'homme et qu'en définitive il se porte du terrain de l'avoir à celui de l'être.

*
* *

Deux impostures

Pas plus Abbie que Blanche ne respectent la règle du jeu : dernières venues dans le cercle, elles refusent de se laisser détruire, et, plutôt que de plier, elles tentent de modifier la situation. C'est-à-dire que de l'articulation se faire accepter du cercle/savoir accepter le cercle elles font une stratégie du désir.
Ce faisant, elles se révèlent imposteurs : elles tiennent un discours trompeur pour en faire accroire à l'autre. Et dans un premier temps cette imposture fonctionne avec succès ; la mise en scène prend, l'illusion comique est réussie. Ainsi Abbie, dans son besoin, met en oeuvre une stratégie qui vise à la satisfaction de deux désirs. Elle comprend que si elle veut s'assurer la ferme une fois Cabot disparu, il faut lui donner un fils ; et pour cela elle séduit le jeune fils de son vieux mari. Dans l'étonnant langage que fabrique O'Neill pour dire le désir, l'amour et la possession, les trois personnages de *Desire Under the Elms* emploient les mêmes mots, qu'ils désignent les choses ou les êtres, pour parler de besoins matériels élémentaires (manger, avoir chaud, être à l'abri) de cupidité (posséder la ferme) ou de désir sexuel. Et ce langage unique devient le signe d'une confusion du désir et du besoin. Voyons comment tous trois parlent de la ferme :

"*It's purty! It's damned purty! It's mine, d'ye hear? Mine!*" (Eben à ses frères aînés, p. 151).

"*Hum! It's purty - purty. I can't b'lieve it's r'ally mine*" (Abbie en voyant la maison pour la première fois, p. 155).

"*A son is me - my blood -mine. Ought t'git mine. An' then it's still mine - even though I be six foot under. D'ye see?*" (Cabot expliquant à sa femme qu'elle ne peut hériter de la ferme, p. 169).

Ainsi, parce qu'elle tient le même langage, l'intruse réussit à tromper les hommes du cercle. Et tous emportés par l'effrayant besoin de tout posséder, ils s'aveuglent sur leurs mobiles réciproques et s'arrêtent en deça du désir.

Blanche Dubois, elle aussi, ayant perdu ami, abri et salaire, décide en son besoin de se trouver un mari dans le petit cercle de familiers de Stanley. Et pour se faire, elle se fabrique un masque. Devenant à son tour son propre metteur en scène, elle joue un personnage, celui de la Grande Dame du Sud, lointaine et irréprochable, parée de toutes les grâces de la civilisation. Cette fois, le langage de l'intruse s'oppose à celui des joueurs de poker : "Poker should not be played in a house with women", répète l'un d'eux (7). Or cette différence attire celui qui "a l'air sensible", Mitch, qui reconnaît en définitive une ressemblance : Blanche est meurtrie comme lui, et partage avec lui l'expérience de la mort. Sur Mitch fasciné la jeune femme exerce sa séduction et, tout comme Abbie accouchant du fils d'Eben, elle gagne, et réussit à se faire demander en mariage. Dans leur solitude, ces deux êtres sensibles se sont trouvés, il s'agit bien de *besoin*, comme le souligne T. Williams :

MITCH drawing her slowly into his arms :"*You need somebody. And I need somebody, too. Could it be - you and me, Blanche?*" (p. 184).

Le prix de cette comédie de l'amour et de la pureté est une rupture de contrat : Abbie a trompé son mari, qui se croit le père de l'enfant, et Blanche a trompé Mitch, qui ignore tout de son passé douteux. Plus grave encore, les deux femmes ont fraudé dans leur stratégie de conquête car, si elles ont tenté par l'imposture de forcer leur entrée dans le cercle, elles n'ont de cesse de le déprécier. Et cette seconde imposture, faire croire que l'on désire ce qui n'est que besoin, est infiniment plus dévastatrice pour elles que la première.

Abbie souhaitait se faire accepter du cercle, c'est-à-dire obtenir la ferme, tout en méprisant ce cercle ; elle n'éprouve que haine pour Cabot qui n'est qu'un moyen pour elle. Ce double jeu la discrédite aux yeux d'Eben. Car lorsqu'il comprend qu'elle aura la ferme, il refuse de croire en son amour. Malgré la sincérité de ses protestations, Abbie demeure l'intruse, c'est-à-dire l'étrangère à la famille, donc l'intrigante. Blanche se heurte à la même contradiction. Elle aussi est coupable d'avoir voulu s'intégrer au cercle en épousant Mitch tout en dénigrant ce cercle : elle méprise les valeurs que représente Stanley. Elle ne veut voir en lui que la force animale et la brutalité de l'homme primitif :

BLANCHE : "*He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something - sub-human - something not quite to the stage of humality yet!*" (p. 163).

L'ironie terrible est qu'au soir de cette première bataille les *signes visibles du désir* (l'enfant d'Abbie, le masque de Blanche) sont des *signes d'impostures* mais que le désir qui les origine est sincère : Abbie aime Eben, Blanche croit aux valeurs qu'elle proclame.

*
* *

Le temps du mépris ou la méprise

L'une et l'autre ont sans doute connu ce premier mouvement du désir qui est concupiscence ou convoitise. Mais elles l'ont dépassé au moment où, possédant leur objet, elles comprirent que s'en satisfaire ne suffisait pas. En elles naissait, de l'écart entre le besoin et la demande, le *désir*, celui qui, au-delà de l'acception commune du terme, éclaire en leur plus profond les deux drames, et qui figure le rapport de l'autre à l'Autre.

Avec l'irruption de la sincérité et l'exigence d'un dépassement le drame se noue. Finis les schémas comiques du vieillard berné ou de la coquette triomphante, ils ne visaient que l'avoir. L'affrontement se porte désormais sur le terrain de l'être, lorsqu'aux regards de la convoitise et de la concupiscence se substitue celui de la *reconnaissance*. On voit donc que ce second degré d'imposture, qui n'avait d'abord paru que médiocre, est en réalité primordial. Les hommes ne s'y trompent pas, et la fureur d'Eben et de Stanley naît de ce qu'ils se sentent floués, c'est-à-dire utilisés, *consommés*. Car le regard de l'imposteur est insupportable puisqu'il vide celui qu'il contemple de sa substance. L'objet regardé se sent littéralement menacé dans son existence, au bord de l'*anéantissement.*

Cette impossibilité de la communication est ici représentée par la *méprise*. O'Neill, et après lui Tennessee Williams, va faire de l'articulation mépris/méprise le pivot rédempteur. Il ne saurait y avoir rédemption sans cruxifiction ; après avoir plongé les deux femmes au plus profond du désespoir, ce pivot va soudain fonctionner en sens inverse et permettre l'espoir. *Se méprendre* implique une erreur, "c'est se tromper en prenant une chose pour ce qu'elle n'est pas, une personne pour une autre". *Mépriser* c'est "estimer indigne d'attention ou d'intérêt". Il y a dans les deux cas défaut de reconnaissance juste. Nous voyons alors se dessiner la figure inversée de l'imposture : dans la méprise l'autre se trompe, dans l'imposture il est trompé. Si dans ce dernier cas il est aveuglé par un habile comédien, dans l'autre, il s'aveugle lui-même et manque à percevoir correctement.

Lorsqu'Eben et Stanley découvrent l'imposture, c'est-à-dire le calcul qui a dicté à l'origine la conduite des deux femmes, ils se sentent dépossédés par ce regard méprisant que leur jette l'imposteur. Pour eux, le mensonge est d'autant plus intolérable qu'il les réduit à rien quand il est lui-même signe d'un rien : que seraient Abbie sans enfant et Blanche sans masque ? Pour la première pas même un coeur aimant mais une diablesse déshumanisée par le goût du lucre, et la seconde la plus déchue des créatures, celle dont la société du Sud ne peut admettre l'existence :

> "*They must be a devil livin'in ye! T'ain't human t'be as bad as that be!*" (*De*, 193).

"*And for the last year or two she has been washed up like poison. That's why she's here this summer, visiting royalty, putting on all this act– because she's practically told by the mayor to get out of town! Yes, did you know there was an army camp near Laurel and your sister's was one of the places called 'Out-of-Bounds'?*" (*SD*, 187-88).

Aussi les hommes vont-ils chercher à renvoyer ce mépris qui les accable. Mais dans leur acharnement, ils commettent une double méprise sur l'identité des victimes ; ils manquent de jugement et s'aveuglent par amour-propre blessé : les femmes ne sont plus imposteurs et le mépris ne s'exerce pas comme ils le croient.

Manifestement, il y a erreur. Car les deux femmes se trouvent dépassées par leur propre stratagème et de ce qui était pur moyen, elles se sont fait un nouvel idéal. Abbie aspire à fonder un foyer et non pas seulement à posséder la ferme arrachée à son héritier légitime ; elle souhaite vivre maîtresse d'une vraie maison où elle serait respectée comme épouse et mère. Blanche, de son côté, cherche à se réhabiliter et à pratiquer cet art de vivre qu'elle prêche. Elles sont donc, au moment où les hommes s'aperçoivent du stratagème *devenues sincères*. C'est-à-dire que les dramaturges font ici jouer ce fatal mépris du temps qui depuis *Romeo and Juliet*, repose dans une perspective tragique la relation dramatique de l'homme à la mort.

Erreur encore sur l'objet du mépris. Ce n'est pas Eben qui est visé, mais le vieux Cabot ; et Blanche, qui reconnaît en lui un homme de coeur, respecte Mitch si elle méprise foncièrement la brutalité de Stanley. Autrement dit, les membres du cercle que les intruses cherchent le plus directement à séduire ne sont pas de purs objets que dans leur besoin elles cherchent à consommer mais sont déjà en train de devenir des objets de désir. Mais ni Eben ni Mitch ne veulent, ou ne peuvent, le reconnaître et ils retournent sur Abbie et sur Blanche le regard méprisant dont ils se croient l'objet. De sorte que là où il y avait aspiration à l'être, demande d'être reconnue pour soi, exigence d'être enfin plus que l'autre, on oppose brutalement le regard destructeur qui réduit au néant :

EBEN : "*Ye've made a fool o'me–a sick, dumb fool–a-purpose! Ye've been on'y playin' yer sneakin', stealin' game all along–gittin' me t'lie with ye so's ye'd hev a son he'd think was his'n, an'makin' him promise he'd give ye the farm and let me eat dust, if ye did git him a son!*" (*DE*, 193).

"*I do hate ye! Ye're a whore–a damn trickin' whore!*" (*DE*, 192).

MITCH : "*I don't mind you being older than what I thought. But all the rest of it - God! That pitch about your ideals being so old-fashioned and all the malarkey that you've dished out all summer. Oh, I knew you weren't sixteen any more. But I was a fool enough to believe you was straight*" (*SD*, 204).

Comment alors renverser la barrière du mépris ? Comment, en prouvant sa sincérité, convaincre de son irréductible altérité ? C'est en ces termes que se pose désormais l'existence pour ces deux femmes. Elles ont, jusqu'ici, été réduites à l'état d'objet par la société : qu'y a-t-il de plus pitoyable, en effet, que ces premiers mariages qui laissent Abbie et Blanche à la dérive, l'une accablée de travail servile, l'autre domestique d'une famille à l'agonie ou instrument d'un plaisir éphémère ?

ABBIE : *"Waal–I've a hard life, too–oceans o'trouble an' nuthin' but wuk fur reward. I was a orphan early an'had t'wuk fur others in other folks'hums. Then I married an'he turned out a drunken spreer an'so he had to wuk fur others an'me too agen in other folks'hums, an' the baby died, an'my husband got sick an'died too, an'I was glad sayin'now I'm free fur once, on'y I diskivered right away all I was free fur was t'wuk agen in other folks' hums, doin' other folks'wuk till I'd most give up hope o'ever doin' my own wuk in my own hum, an' then your Paw come ..."* (*DE*, 160).

BLANCHE : *"Legacies! Huh...And other things such as blood-stained pillow-slips-'Her linen needs changing'-'Yes, Mother. But couldn't we get a coloured girl to do it?' No, we couldn't of course. Everything gone but the-"*

MEXICAN WOMAN : *"Flores"*.

BLANCHE : *"Death- I used to sit here and she used to sit over there and death was as close as you are....We didn't dare even admit we had ever heard of it!"*

MEXICAN WOMAN : *"Flores para los muertos, flores - flores..."*

BLANCHE : *"The opposite is desire. So do you wonder? How could you possibly wonder! Not far from Belle Reve, before we had lost Belle Reve, was a camp where they trained young soldiers. On Saturday nights they would go in town to get drunk -"*

MEXICAN WOMAN : *"Corones"*

BLANCHE : *"-and on the way back they would stagger on to my lawn and call-'Blanche! Blanche!'- the deaf old lady remaining suspected nothing. But sometimes I slipped outside to answer their calls....Later the paddy-wagon would gather them up like daisies... the long way home..."* (*SD*, 206).

Si elles se sont faites intruses, c'est qu'elles ne supportaient plus cette dérive qui les réduisait au néant et qu'elles voulaient, en s'intégrant dans la structure solide du cercle, trouver un havre, satisfaire leur besoin de sécurité et d'affection. La première, et l'on retrouve ici l'une des préoccupations fondamentales des héroïnes d'O'Neill (8), aspirait à une maison, l'autre, et Williams reprend l'image de Hart Crane dont le poème lui sert d'exergue, à cette fissure dans le rocher où se sentir à l'abri de la tourmente ("a cleft in the rock of the world that I could hide in! The poor man's Paradise - is a little peace..." (*SD*, 205). Il s'agissait bien d'un besoin vital, nécessaire à leur survie, pour Blanche surtout qui est dans le dénuement.

Et voilà que ceux sur lesquels elles comptaient se récusent, et qu'elles lisent en leurs yeux l'horreur qu'elles leur inspirent. Alors, devant l'échec de leur stratégie d'intégration forcée au cercle, elles ont recours à une stratégie du désespoir qui les conduit à *faire le sacrifice du signe qui les signait comme imposteurs*. Autrement dit, lorsque le réel l'emporte et les renvoie à leurs propres limites, elles se trouvent contraintes à renoncer à la satisfaction de leurs besoins, et à rechercher sur

un plan beaucoup plus élevé celui qui n'était d'abord pour elles qu'un moyen, un être qu'elles *imaginaient* à leur convenance. Quand celui-ci se soustrait, elles vont par dessus la béance qui s'ouvre devant elles, lui rendre sa liberté d'être créé, prendre le risque qu'il s'éloigne à jamais en faisant appel à ce qui en lui est Autre. C'est que vient de leur être révélée l'illusion du besoin et de sa satisfaction pour rester elles-mêmes, dans cette vie dominée par la mort. Elles viennent d'apprendre à désirer les êtres pour ce qu'ils sont, et non plus pour l'utilisation qu'elles en feraient :

> "*Le renoncement est le pivot du mouvement de conversion du besoin en désir. Et dans cette émergence du désir de l'Autre au coeur du besoin de l'autre, nous reconnaissons la source unique et de la contemplation humaine qui s'adresse à l'Autre tel qu'il est, et de l'activité humaine qui transforme le monde pour faire de l'autre ce que nous voudrions qu'il soit. L'homme ne vit pas seulement de pain, il vit* ***aussi*** *de la contemplation des pierres du monde*" (Vasse, 31).

De là ce renversement dans leur stratégie. Elles ne prennent plus, elles demandent. Elles affirment qu'elles ne sont pas plus "réductibles à l'objet de leur convoitise qu'à l'envie" qu'elles en ont (9). Et par le caractère extrême de leur sacrifice, elles demandent à être reconnues dans l'intégrité de leur sincérité, non plus comme des images fausses mais comme des êtres réels à l'altérité radicale. Nous atteignons ici le dernier cercle du Désir, celui qui ne peut conduire qu'au tragique.

*
* *

Tragique victoire.

Cet acte qui doit les laver de toute imposture et convaincre le monde de leur innocence, c'est-à-dire de leur sincérité, c'est *le sacrifice expiatoire*–le meurtre. Dans *Desire Under the Elms*, où sont mis en scène le mécanisme pur des passions et la force des pulsions, le meurtre est accompli jusqu'au bout et la victime, comme il se doit, est innocente et pure. Le nouveau-né ne lave pas par son sang la trahison de sa mère vis-à-vis de son mari, il lave les soupçons de son père et vient, a posteriori, témoigner de l'innocence de sa mère. Abbie, en effet, se méprenant sur l'objet de la colère d'Eben, qui se répand en injures contre l'enfant voleur de ferme, décide de tuer cet enfant voleur d'amour.

Dans *A Streetcar Named Desire* le meurtre devient symbolique, la victime n'est plus humaine, mais toute aussi innocente et pure, puisque c'est ce personnage de femme irréprochable que Blanche s'est fabriqué. Pour atteindre dans le coeur de Mitch cette région accessible à la *demande* et capable de saisir l'authenticité d'un besoin d'amour, Blanche confesse la vérité au-delà de ce qui est, elle noircit à dessein sa déposition, tuant plus sûrement son grand rêve de pureté.

Mitch ne comprend pas plus qu'Eben l'ampleur du sacrifice. L'un et l'autre refusent de voir la valeur de *renoncement* dans pareil geste. Aveuglés par l'illusion qui s'attache au besoin, trop désireux de leur propre satisfaction, ils ne

pensent qu'à l'assouvir, et par deux actes de violence expulsent les intruses. Deux fois privé de son bien (la ferme et le fils), Eben court livrer l'infanticide au Shériff. Mitch ne fait pas mieux. Furieux de son désir tout l'été frustré, il entend prendre (au mot) celle qui s'est refusée et lorsqu'elle lui demande de l'épouser d'abord, il répond brutalement :

> "*You're not clean enough to bring in the house with my mother*" (*SD*, 207).

Il tend à Blanche le miroir qui lui renvoie l'image d'une prostituée quand elle avait tout misé pour y voir l'image d'une amante régénérée par l'amour, comme la Dame aux Camélias à laquelle elle s'identifie, par jeu, un peu plus tôt. Ainsi rejetée pour son impureté déjà expiée dans son coeur, elle sombre dans la folie, comme cette autre amoureuse injustement accusée, Ophélie, dont l'admirable scène qui suit l'entretien avec Mitch reprend le motif de la folie au bord de l'eau. Pourtant, dans l'accomplissement du sacrifice, elles se sont dépouillées de toute dernière trace de convoitise (nécessairement liée à l'imposture) et ont accédé, puisqu'ici l'acte est devenu si authentique que l'appel s'est confondu avec la visée, à leur pleine humanité. Au-delà de toute considération morale, elles apportent la preuve absolue (d'autant plus absolue qu'elle est ici irrémédiablement dévoyée), qu'il "est possible à l'homme de désirer l'impossible" (10).

Ces gestes fous précipitent les deux femmes dans des situations d'enfermement. Alors qu'elles cherchaient à communiquer, elles sont, par un retournement fatal, coupées de toute communication. L'étiquette d'intruse est remplacée par celle, mille fois pire, de meurtrière ou d'aliénée. Ainsi, loin d'avoir conquis une place au soleil, elles se retrouvent dans les cachots de la société : la prison et l'asile de fous. A ce point de l'action, les deux femmes paraissent confondues, victimes de leurs propres machinations, et plus encore victimes d'un monde qui se révèle étrangement misogyne, où les femmes sont nécessairement catins, dévoreuses d'hommes et tueuses d'enfants.

Or, dans le temps même que l'intruse paraît le plus totalement exclue, réduite à l'inexistence par le mépris, le dramaturge introduit le procédé théâtral du quiproquo qui fonctionne comme recours pour sauver la situation. Le mépris ne devient plus méprise, comme nous l'avons vu dans le cercle où le désir était encore trop mêlé de besoin, mais fondant sous un feu purificateur, il fait enfin place à l'ultime vision de la vérité. Dans ce jeu du masque, où le dialogue manque à s'établir, la parole ricoche, fait mouche et de la blessure sort la question de l'homme, comme dit Vasse. Ce qui fait que tôt ou tard "en son corps le *besoin* de l'autre se convertit en *désir* de l'Autre", car aucun des présents, acteurs ou spectateurs, ne demeure étranger à cette question. Ainsi le quiproquo devient l'instrument d'un renversement dramatique : avant que ne se referment sur elles les portes qui les emmureront vivantes, Blanche et Abbie voient se changer en regard humain le regard de mépris posé sur elles. Abbie obtient d'être traitée en amante et non en meurtrière, Blanche en femme de distinction et non en aliénée.

Le quiproquo est d'abord exploité sur le mode comique dans *Desire Under the Elms* et permet aux paysans voisins de Cabot de rire aux dépens du vieillard berné quand la scène du baptême est l'occasion de mille plaisanteries à double entendre. Il devient tragique lorsqu'Eben se méprend sur l'identité de la victime d'Abbie et croit d'abord que c'est son père qu'elle a tué. Or ce malentendu qui révèle à Eben sa culpabilité latente l'amènera plus tard, après la dénonciation, à reconsidérer sa

part de culpabilité dans le meurtre. Alors, bouleversé par l'amour rayonnant d'Abbie et son renoncement à la vie dans sa joie d'être aimée, le jeune homme, d'abord hésitant, affirmera sa totale solidarité :

> "*I lied this mornin', Jim. I helped her to do it. Ye kin take me, too*" (*DE*, 205).

De même Blanche, perdant la tête, se figure que les préparatifs qui l'entourent vont se terminer par une croisière avec son ancien admirateur Shep Huntleigh, quand ils vont, en fait, la conduire à l'asile. L'énergie farouche qu'elle déploie pour se faire belle et dominer la fatigue de la maladie, et plus tard refuser d'être traitée en objet par l'infirmière, fait entrevoir en elle ce je ne sais quoi d'irréductible qui est, même à ce niveau dégradé, manifestation de l'Autre ; du coup, elle incite le médecin à la traiter en personne et non en aliénée. Tragique victoire que cette sortie de Blanche qui s'en remet totalement à l'humanité du médecin, non à sa compétence :

> "*Whoever you are - I have always depended on the kindness of strangers*" (*SD*, 225).

On accusait Abbie de jouer à l'amour et Blanche à la dame. Il semble qu'en définitive elles aient gagné : Abbie s'en va emmenant avec elle Eben qui, purifié par l'amour et délivré du pur besoin, fait pour elle le sacrifice de sa liberté. Et devant Blanche, sortant au bras du médecin dont elle ignore l'identité, les joueurs de poker, pour la première fois, se lèvent. Alors seulement il y a *intégration au cercle, mais intégration sublimée*.

*
* *

Le tragique de ces deux pièces naît de l'impossibilité du bonheur. Déchiré entre l'appétit de jouissance qui vise à la satisfaction immédiate du besoin et la recherche de cet impossible qui le distingue de tout autre créature, l'homme s'aperçoit que la conquête du superflu vers laquelle il ne cesse de tendre s'effectue aux dépens du nécessaire. A rechercher l'amour, disent O'Neill et Williams, on est contraint au renoncement. Et la conquête ultime de la reconnaissance de soi par les autres ne s'effectue qu'au prix de la coupure irrémédiable. Dans le temps qu'il devient l'Autre, l'individu cesse d'exister pour les autres.

Si l'on s'interroge maintenant sur l'extrême sympathie, voire la tendresse, dont les dramaturges entourent leur héroïne, il transparaît, au-delà de la compassion pour un être que la vie mutile, la blessure de tout un peuple. Ne voit-on pas, en effet, dans ces deux figures de femmes le double visage de l'Amérique ? Deux fois double, si l'on peut dire, puisqu'à l'évolution historique s'ajoute la maturation personnelle.

Deux Amériques sont ici représentées : celle des pionniers aventuriers de la terre et de l'or, celle qui au XIXème siècle fit la dure conquête du territoire, et l'autre, plus récente, l'Amérique des nouveaux pionniers de l'ère industrielle, venus d'ailleurs et qui submergent sous leurs valeurs mercantiles l'idéal humaniste. La Rentabilité a remplacé le Dieu des Puritains, mais tous deux ne sont que de fausses idoles auxquelles le besoin sacrifie. Si la première Amérique est broyée sous l'esclavage du travail et du manque d'amour, la seconde est aliénée par la domination du

matérialisme. Partout ce ne sont que profiteurs et accapareurs, dévoiement et avilissement. Pour l'une, le souci de l'héritage justifie les plus viles compromissions, et l'autre, enlisée dans la société de consommation, vampirise tous ceux qui l'entourent (11). Malheur aux rebelles, disent les dramaturges, et pourtant, c'est dans cette rébellion que ne cesse de prêcher le théâtre américain, que s'affirme la dignité humaine. Faut-il entendre, alors, comme le cri de l'Amérique qui, en dépit de l'accusation d'imposture dont on l'accable, non sans raison, ne cesse de proclamer qu'elle est sincère, qu'elle demeure attachée à ce rêve de dignité et de bonheur par quoi elle s'est fait connaître au monde ?

Danièle PITAVY
Dijon

NOTES

Ont été utilisées pour cette étude les éditions suivantes :
O'Neill : *Nine Plays by Eugene O'Neill*, New York : Modern Library, 1932. Abr. *DE*.
Tennessee Williams : *Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie*, Penguin Books, 1962. Abr. *SD*.

1. Denis Vasse, *Le Temps du désir*, Paris : Seuil, 1969.

2. Vasse, p. 31.

3. Vasse, p. 19.

4. Vasse, pp. 20-21.

5. Vasse, p. 19.

6. Voir Porter commentant le compte rendu de *Streetcar* par Mary McCarthy, in *Myth and Modern American Drama*, "The Passing of the Old South : *A Streetcar Named Desire*", p. 169. Cette lecture est au reste corroborée par Elia Kazan, rappelant combien le public américain avait tendance à trouver comiques les premières scènes.

7. Mitch, voir pp. 152-153.

8. Voir Claude Coulon, "O'Neill dramaturge en marge", *Coup de Théâtre*, n° 2, dec. 82, pp. 5-11, pp. 6-7. On ne veut voir en général en Abbie qu'une intrigante, et l'on oublie qu'elle est une des toutes premières héroïnes d'O'Neill à exprimer la souffrance d'Ellen O'Neill privée de foyer, souffrance qui fut aussi celle d'Eugene.

9. Vasse, p. 31.

10. Voir Vasse, p. 34. Dans le monde sans dieu où vivent Blanche et Abbie, le caractère scandaleux de leur acte tient de la prière :

Prier, dès lors, ce n'est pas "avoir besoin" ou "n'avoir pas besoin", mais c'est accéder à une conscience de plus en plus vivante (ce qui n'a rien à voir avec la trop souvent évoquée "prise de conscience intellectuelle") qu'il nous est possible de désirer quelqu'un pour lui-même, de l'aimer dans l'exacte mesure où nous n'en avons pas besoin, où il nous est impossible de le consommer ou de le connaître. *Prier, c'est révéler qu'il est possible à l'homme de désirer l'impossible.*

11. Si Kowalski, et Mitch après lui, reproche tant à Blanche de boire son whisky, c'est qu'au-delà de l'opprobre qui s'attache à une femme alcoolique, le whisky devient symboliquement cet objet auquel, dans son besoin, elle réduit son beau-frère. Blanche le vampirise.

GRANDE BRETAGNE

DE LA FEMME-OBJET A L'OBJET DRAMATIQUE DANS LE THEATRE DE GEORGE BERNARD SHAW.

QUELQUES LIEUX COMMUNS.

G.B. Shaw peintre des femmes : une évidence quand on considère leur nombre, leur variété, leur omniprésence dans son théâtre.

G.B. Shaw homme à femme : une réputation ambiguë mais non usurpée. De son enfance à la fin de sa vie elles l'ont passionné mais pas de manière banalement sentimentale ou sexuelle.

Intérêt et misogynie : paradoxe apparent ? Peut-être n'en est-ce pas un ? Peut-être y en a-t-il de plus cachés et de plus subtils ?

Nous verrons comment Shaw a su, tout à la fois, critiquer, réhabiliter, exalter et utiliser la femme, ce bel et cher objet.

POSITION DU PROBLEME.

Dès 1869 la prise de conscience de l'assujettissement social et privé de la femme avait été formulée de manière vigoureuse par J.S. Mill. Il analysait ainsi les rapports mari/femme dans le couple :

> "*...the absorption of all (women's) rights, all property, as well as all freedom of action is complete... I am far from pretending that wives are in general no better treated than slaves; but no slave is a slave to the same lengths and in so full a sense of the word, as a wife is*". (1)

De fait, la femme n'était pas autre chose qu'une femme-objet, qu'un patrimoine que l'homme transmettait et utilisait. Il était toujours père et/ou propriétaire distribuant tâches, argent et affection. Pour reprendre les termes de Shaw :

> "*...women are neither politically nor personally free...women are called womanly only when they regard themselves as existing solely for the use of men.*" (2)
> "*The ideal wife is one who does everything that the ideal husband likes and nothing else*". (3)

Cette "femme idéale" était typique des classes aisées où Shaw recrutait ses héroïnes, à quelques mémorables exceptions près. Victime d'une société masculine elle n'avait d'autre but que de se marier pour acquérir un statut social

et une responsabilité, synonyme de tous les biens. Pour y parvenir la jeune fille s'efforçait de devenir la vivante image du sexe faible et charmant recherché par l'homme. Sa mère, pour la placer, devait lui inculper :

> "... *softness and weakness, delicacy and modesty, a small waist and curving shoulders, and endearing ignorance of everything that went beyond household and social life ; they demanded a charm, a high sense of domestic duty, admiration for and submission to themselves, and the usual accomplishments for entertaining friends*". (4)

C'est pourquoi l'éducation des filles était souvent négligée. En 1869 cependant, "The Endowed Schools Act" sera un peu la Grande Charte de l'éducation des femmes. Des Colleges se créeront à Oxford et Cambridge, mais il faudra tout de même attendre les années 1920 pour que des diplômes soient décernés aux femmes.

Ainsi dévitalisée, conditionnée, coupée du monde par sa vie de femme d'intérieur et sans véritable éducation, la "dame" victorienne n'aurait su prétendre à aucun travail. C'est alors que Florence Nightingale ou les soeurs Brontë, en vinrent à envier l'ouvrière ou l'employée capables de gagner leur pain. Car cette impossibilité de travailler attachait la femme encore davantage à un époux qui, par le mariage, s'était rendu maître de tous ses biens. Ce n'est qu'en 1870 par les "Property Acts" qu'elle pourra jouir de ses gains acquis pendant le mariage, et, en 1893, conserver ses biens propres.

L'avancement économique dû à l'industrialisation, associé aux réflexions du socialisme qu'elle avait engendré, allait peu à peu faire passer l'égalité des sexes de la théorie à la pratique. Shaw en fut le témoin et l'acteur.

Emancipation personnelle, économique et politique était encore bien loin cependant des pensées des femmes anglaises, spectatrices et personnages de théâtre, avant l'arrivée d'Ibsen et de Shaw. Le public de théâtre de cette fin de siècle, dont Shaw parle en expert (5), était essentiellement féminin et de condition modeste. Il recherchait un théâtre d'évasion et de divertissement : comédie romanesque et sentimentale, mélodrame, "extravaganza'... Le théâtre ne vivait plus de texte mais d'acteurs (et d'actrices) ; le jeu, le physique et le costume faisaient appel aux émotions et au culte du héros. Théâtre décoratif où le merveilleux suscitait plaisir et étonnement. Dans tous les cas, théâtre rassurant et conservateur qui perpétuait les images traditionnelles des classes, des rapports et des fonctions des individus pour un public n'aspirant en général qu'au confort intellectuel. Jusqu'à la création de "La Maison de poupée" d'Ibsen (Norvège 1878, Londres 1889) et des premières pièces de Shaw (6), le théâtre anglais du dix- neuvième est un théâtre d'où la femme est absente ou qui conserve, quand elle apparaît, son rôle de femme-objet, romantique ("Pure as Driven Snow"), soumise ("A Father's Dishonour and a Daughter's Shame") et superficielle. Les pièces "bien faites" en faveur sur la scène de l'époque, pas plus que les pièces anglaises "sérieuses" n'offrent un traitement intéressant ou sensible de la femme. Grâce à Ibsen, Shaw deviendra en Angleterre le premier apôtre d'une nouvelle vague théâtrale : celle de la pièce d'idées, pièce discussion où les problèmes du temps sont débattus et livrés à la réflexion du public qui vient pour s'amuser mais qu'il faut aussi éveiller et "édifier" (7). Dans l'idéal de justice et de liberté qui est celui de ce théâtre,

la femme a une large place et un grand rôle à jouer :

> *"We want a theatre for the people who have lived, thought and felt, and who have some real sense that women are human beings just like men..."* (8)

LA FEMME-OBJET DANS LE THEATRE DE SHAW.

La femme-objet a plusieurs visages chez Shaw. Le premier type est celui de la victime des conventions victoriennes. Le second manifeste un assujettissement à la Force Vitale. Le troisième est purement shavien : il est le fruit des rapports entre les femmes et les hommes de génie.

La femme-objet traditionnelle c'est celle qui est condamnée à reproduire un modèle social fonctionnel dominant, à perpétuer la race en même temps qu'une société conventionnelle. Quelquefois elle a des regrets, des révoltes, mais sa situation matérielle et sa position ne lui laissent aucune alternative. On la rencontre dans tous les milieux, à tous les âges de la vie.

La plus typique c'est bien sûr le personnage de la mère conventionnelle. C'est contre elle que Shaw se livre à ses attaques les plus féroces. L'un des personnages les plus antipathiques qu'il ait jamais créé est celui de Mrs Dudgeon ("The Devil's Disciple"). Mégère sèche et cruelle dont la bigotterie s'incarne dans un sens inébranlable du devoir, elle n'a qu'une seule excuse : celle d'avoir été brisée par une discipline imposée dès l'enfance qui a stérilisé jusqu'à son sens maternel. Combien plus aimable et différente en apparence est Mrs Tarleton ("Misalliance"). Combien semblable en fait dans son obéissance au code social : elle s'est mariée parce qu'elle n'a pas "su dire non", et qu'elle a préféré être une épouse plutôt qu'une employée. Elle est la femme soumise qui ne veut ni ne peut penser par elle-même comme son expression, faite d'euphémismes et de lieux communs derrière lesquels elle s'abrite, le révèle. Shaw n'est pas entièrement pessimiste cependant à l'égard de la génération des mères. Il arrive que la prise de conscience se fasse, même tardivement. Pour Mrs Moply ("Too True to Be Good"), il est significatif que ce soit sa fille qui accouche sa nouvelle personnalité. C'est l'occasion pour Shaw de porter des coups sévères à l'éducation faite aux jeunes filles (9).

Malheureusement certains membres de la jeune génération elle-même sont contaminés par ce code réificateur et mensonger. Ainsi Violet ("Man and Superman") jeune encore, forte et intelligente répète des schémas de comportement d'un autre âge. Pire encore, il existe des jeunes filles conditionnées au point de vivre leur état de soumission et de chasse à l'homme avec un romantisme qui les rend doublement esclaves. Les ridiculiser et les fustiger est un devoir salutaire. Pour Shaw, en effet, cette imagination romanesque n'est pas une embellissement de la vie mais une source de malheurs :

> *"It begins in silly and selfish expectations of the impossible and ends in spiteful disappointment, sour grievance, cynicism and misanthropic resistance to any attempt to better a hopeless world".* (10)

Si le romantisme de Raina ("Arms and the Man") est guérissable c'est qu'au début de la pièce elle n'est qu'une enfant mal élevée, au sens shavien. Judith ("The Devil's Disciple"), elle, demeure romanesque et sentimentale jusqu'au bout.

"I have no power. I'm only a woman : I can do nothing but sit and suffer". (11)

Ces quelques mots et ses élans passionnés vers le "villain" qui se sacrifie pour son mari, suffisent à en faire une parfaite héroïne anti shavienne.

Mais jeunes ou âgées, victimes ou non de la société ou de leur imagination, il est un autre assujettissement que partagent toutes les femmes : c'est celui qui fait d'elles des instruments de la Force Vitale. La société n'est plus en cause ici mais l'instinct qui, à travers elles, travaille à l'amélioration de l'humanité. C'est de la nuit des temps que vient cette impulsion qui pousse la femme à se jeter sur un homme et à l'épouser pour qu'il lui fasse des petits (12). La reconnaissance d'une force inconsciente qui contrôle et victimise la femme par son urgence biologique est une perception originale, à cette époque, des rapports homme/femme. Mettant à nu les motivations profondes, Shaw crée des héroïnes forcément scandaleuses.

Dans le pire des cas, ces femmes hyper féminines deviennent une calamité pour l'homme qu'elles ont élu. La guerre des sexes prend alors tout son sens. Parfois, la Force Vitale triomphe aisément : Blanche ("Widowers' Houses") croque tout vif le jeune et passif Trench. Parfois c'est un long combat singulier comme celui d'Ann et de Tanner ("Man and Superman"). Il la compare à un boa constrictor, une sirène, un vampire, une lionne : imagerie animale qui dit bien la nature de son attachement. Il résume ainsi les règles du jeu dans lequel il finira par rentrer :

"...that's the devilish side of a woman's fascination : she makes you will your own destruction.
OCTAVIUS *: But it's not destruction : it's fulfilment.*
TANNER *: Yes, of her purpose; and that purpose is neither her happiness nor yours, but Nature's..She sacrifices herself to it: do you think she will hesitate to sacrifice you?"* (p. 60)

Il y a peut-être, en effet, une part d'instinct de mort dans la reddition finale de Tanner car la Force Vitale n'est pas invincible comme l'aventure de Julia Craven le montre ("The Philanderer"). Prête à tout pour vaincre elle se brise contre un égoïsme, un instinct de conservation plus grand que la force qui l'enchaîne.

Cette dernière situation nous amène au troisième type de femme-objet, à ces victimes des hommes supérieurs que l'on pourrait appeler les statues de Pygmalion. Bien que Shaw ne soit pas ses personnages c'est tout de même là qu'il révèle les limites de son féminisme, une part de misogynie. Il ne s'agit plus ici du constat critique d'une société mais de la réaction d'auto-défense d'un homme, l'artiste, cherchant à se protéger d'une force qui menace son intégrité et sa créativité.

"The true artist will let his wife starve... To women he is half vivisector, half vampire... In the rage of that creation he is as ruthless as the woman, as dangerous to her as she is to him... Of all human struggles there is none so treacherous and remorseless as the struggle between the artist man and the mother woman". (13)

En fait, chez Shaw, c'est le génie qui l'emporte au point d'utiliser la femme sans vergogne et parfois même de la remodeler plus ou moins complètement.

Elizabeth I elle-même en fait l'expérience face à Shakespeare ("The Dark Lady of the Sonnets"). Femme cerveau, elle trouve en l'artiste un génie plus retors et plus égoïste qu'elle. Il la contraint à lui promettre un théâtre et la "vampirise" en vue de ses prochaines pièces. Il ressemble en cela à un autre observateur et preneur de notes : Higgins dans "Pygmalion". Lui aussi fait d'Eliza un objet d'étude ("a creature... an insect..."), plus, un terrain d'expérience qu'il abandonne sans scrupule lorsqu'il ne peut plus rien en tirer.

Celle qui incarne le plus complètement cette soumission c'est Jennifer ("The Doctor's Dilemma"). Elle a tout donné à l'artiste et lui a tout pardonné. Après sa mort même elle reste fidèle à l'image qu'il se faisait d'elle : elle se fait belle et se remarie dans l'année pour lui obéir. Comme Tanner, elle connaissait les règles du jeu et elle s'est en quelque sorte sacrifiée joyeusement au génie.

VERS LA LIBÉRATION.

Pour Shaw le bonheur et la libération de l'homme passent aussi par ceux de la femme. Son théâtre en est le vibrant témoignage. Un petit traité écrit au début de sa carrière ("My Dear Dorothea : A Practical System of Moral Education for Females," 1878) et un gros volume de réflexions écrit après ses pièces majeures ("The Intelligent Woman's Guide to Socialism, Capitalism, Sovietism and Fascism," 1928) révèlent la continuité de son attachement à la cause des femmes, même si pour son compte personnel, il a souhaité garder une distance raisonnable entre elles et lui.

Cette libération, selon Shaw, doit se faire par la modification de trois éléments essentiels : l'éducation, le mariage et le travail.

L'éducation des filles ne se limite pas pour lui à un apport intellectuel. Le cheminement d'Eliza Doolittle en quête d'elle-même et de sa liberté est exemplaire à cet égard. Le professeur de phonétique lui donne le langage, la gouvernante en fait une maîtresse de maison, le Colonel lui apprend les manières du coeur et Mrs Higgins, par son exemple, l'aide dans la conquête de son égalité et de son indépendance affective face à Higgins-Pygmalion.

Cette éducation ne prend d'ailleurs pas toujours un aspect aussi formalisé et progressif. La vie se charge d'émanciper Margaret Knox ("Fanny's First Play") de manière inattendue, violente et radicale : la découvrir soudain en guerre avec l'ordre établi au point de frapper des policiers et de finir en prison a de quoi surprendre un public bourgeois ! Pour elle, cette épreuve et cette mise à l'écart du groupe est le signe d'une rupture familiale, sentimentale et sociale, l'occasion d'un éveil aux vrais problèmes de la vie.

Enfin, on ne peut parler d'émancipation sans évoquer Ellie Dunn. Il s'agit là encore d'un apprentissage dans "La Maison des coeurs brisés". Elle y perd sa jeunesse, ses illusions et le sens des fausses valeurs. La petite fille conventionnelle de l'acte I devient une femme suffisamment forte et libre pour partir en quête de la sagesse en concluant un mariage spirituel avec Shotover, le vieil original, l'âme de la maison.

Le problème du mariage est lui aussi primordial dans cette société et se trouve posé en termes nouveaux quand l'homme et la femme sont sur un pied d'égalité. Il est omniprésent dans le théâtre de Shaw mais avec "Getting Married" celui-ci s'est livré à une sorte de réflexion systématique sur le sujet. Avec Leo apparaît l'idée chère à l'auteur qu'un mariage est un contrat que l'on peut rompre sans catastrophe ; elle envisage même très bien de vivre entourée de plusieurs hommes. Edith quant à elle, ne pense pas encore au divorce : elle est sur le point de se marier. Mais elle exige la reconnaissance de son travail domestique et de sa dignité. C'est pourquoi, en même temps que le contrat de mariage, les époux prennent une assurance contre les "contingences familiales" ! Lesbia est trop indépendante et trop égoïste pour supporter un homme chez elle, sa vie intérieure de femme évoluée lui suffit. Elle aimerait avoir des enfants, mais sans mari : le code légal l'interdit. Le pays se passera donc de ses enfants. Enfin, c'est l'évêque(!) qui suggère que, plus tard, les femmes pourront se marier à l'essai ou pas du tout. Ici, Shaw anticipe sur la fin de "Back to Methuselah" où il montre les femmes libres et égales aux hommes, après que les problèmes passionnels et de procréation aient été gommés par le processus de l'Évolution, mettant ainsi un point final au problème du mariage.

Mais, directement liée à cette reconnaissance de l'autre se pose la necessité de son indépendance. Indépendance psychologique d'Eliza qui se libère successivement de toutes les figures paternelles qui jalonnent sa route ; indépendance sentimentale quand elle prend enfin la mesure de Higgins ; indépendance matérielle par son travail qui lui permet de choisir un époux et de ne pas être entièrement livrée à lui. Car, Shaw le dit bien : "Home is the girl's prison and the woman's workhouse". (14) D'autres héroïnes de Shaw, telle Vivie Warren, sont des "femmes avancées" au point de refuser complètement le mariage grâce à cette liberté matérielle.

Trois remarques s'imposent cependant à propos de cette émancipation. D'une part, cette vision optimiste du travail comme une panacée pour la femme est celle du temps des découvertes. D'autre part, Shaw n'a jamais considéré que pour être libre la femme devait être virile et célibataire. C'est un choix, simplement, qu'il estime devoir être possible pour elle. En fait la "nouvelle femme" qu'il dessine à travers son théâtre pourrait se définir comme suit. Elle est forte, par opposition à l'image du sexe faible. Elle est, comme l'homme, un équilibre de forces masculines et féminines. C'est une femme de tête, libre de la tyrannie de ses passions, des préjugés et des conventions. Jeune et belle, souvent, elle est volontaire, intelligente et cultivée, toujours.

Rappelons, enfin que le public de l'époque a éprouvé de la difficulté à voir dans ces femmes idéales, souvent supérieures aux hommes, des images féminines. Difficulté qui venait peut-être moins de leurs qualités propres que des relations de créature à créateur qu'elles manifestent ainsi qu'on va le voir.

QUI SONT CES CRÉATURES QUE SHAW APPELLENT "LES NOUVELLES FEMMES" ?

Ces femmes fortes et apparemment libérées ne sont-elles pas, en effet, elles aussi, des objets ? Car cette libération qui façonne leur nature et leur devenir n'est qu'une forme d'assujettissement à l'auteur et à ses idées. Leur révolte est sa

révolte. Galatées d'un autre Pygmalion, elles sont des créations dramatiques mais aussi des instruments didactiques. Au pire elles sont des marionnettes. Quand le personnage cérébral et figé qu'est Vivie Warren au début de la pièce s'abandonne à la tendresse, Shaw la remet brutalement à sa place. Retournement qui ne s'explique dans la pièce que par l'arbitraire de l'auteur. La créature ne peut se libérer ou se révolter contre son créateur.

Au mieux, ces femmes sont les doubles de Shaw, des idées faites verbe et action dramatiques. Plus Shaw avance en âge, plus elles sont intelligentes et facilement victorieuses de leur environnement. Plus on les sent portées par cette force intérieure qui est l'esprit et la main du créateur qui les modèle. C'est le cas de Sainte Jeanne, l'une des héroïnes les plus attirantes et les plus mémorables de Shaw.

Mais, plus encore que l'incarnation de ses idées, elles sont de magnifiques objets dramatiques. Elles ont ce charme puissant qui emporte l'adhésion au théâtre. Animées d'un excès de vie et d'énergie, ce sont des bêtes de théâtre faites pour être servies par des actrices de la stature de Mrs Campbell ou d'Ellen Terry. Shaw se vante à juste titre d'avoir été un "tailleur pour dames de première classe" (15). Créant pour le théâtre il a dû clarifier, souligner tel ou tel trait de caractère, mais il procède plus par omission que par simplification. Ses personnages ne sont pas des types à la manière de Molière ou Jonson. Quand on lui demandait comment il créait ses personnages féminins il répondait :

> "...*that is easy. I simply ask myself what in any given situation I myself would have felt, said or done...*" (16)

Aussi individualisées qu'elles soient, on sent bien que ce sont les idées mais aussi l'esprit et la langue vigoureuse et aphoristique de Shaw qui les informe. Toutes sont soeurs, plus qu'Ophélie, Cléopâtre ou Lady Macbeth ne le sont. Toutes portent sa marque.

UN OU DEUX PARADOXES DE PLUS.

En fin de compte, si ces femmes sont vivantes, elles sont aussi d'authentiques fictions, elles existent dans un monde qui n'existe pas. Leur monde, c'est celui d'un théâtre où le réel n'est qu'un point de départ, un monde excessif et artificiel (on se souvient de l'acte I de "Pygmalion", par exemple, où Shaw multiplie à plaisir les coïncidences extraordinaires), un monde rêvé où se rencontrent une collection de personnages hors du commun, un monde onirique par toutes les situations extravagantes, les lieux fantastiques qui engendrent l'action (le rêve de Miss Moply, l'enfer de "Man and Superman", les ailleurs mythiques de "Back to Methuselah"...). Ce monde, c'est l'imaginaire de Shaw bien sûr, sa scène intime ; fiction d'autant plus grande qu'elle semblait tellement enracinée dans la réalité de son temps.

S'il écrit en liaison directe avec les problèmes et revendications de son époque, ce théâtre de libération est cependant plus révolutionnaire que réaliste, plus philosophique que social, plus un théâtre de rêve que réformateur du réel.

Le vrai paradoxe en ce qui concerne son traitement de la femme ne tient pas tant au fait qu'il la réhabilite et l'exalte (alpha et omega de l'univers de "Man and

Superman" et de "Back to Methuselah") tout en la tenant à distance. Non, il tient à ce que Shaw est un socialiste élitiste qui ne propose pas un monde amélioré, ou renversé, mais un ailleurs imaginaire et fantastique qu'il peuple d'êtres idéaux comme dans la dernière partie de "Back to Methuselah", sa pièce la plus ambitieuse et la plus mal comprise : là hommes et femmes faits à sa ressemblance, libres et égaux, dégagés des pesanteurs humaines et sociales, sont enfin et totalement des êtres d'esprit et de langage.

Michelle BOUIN-NAUDIN
Dijon

NOTES

(1) "*On the Subjection of Women*", p. 247-48 (Everyman, London, 1929).

(2) "*Getting Married*", Preface, p. 227-28 (Constable, London, 1947).

(3) "*The Quintessence of Ibsenism*", p. 36 (London, 1955).

(4) Mrs S. Ellis : "*The Women of England, their Social Duties and Domestic Habits*" (London, 1839).

(5) Voir "*Three Plays for Puritans*", Preface, p. VIII (Penguin, London, 1946).

(6) Scandale de "*Widowers' Houses*" en 1885, de "*Mrs Warren's Profession*" en 1893.

(7) Voir, parmi d'autres passages : "*The Quintessence of Ibsenism*", p. 146, *op. cit.*, "*Plays for Puritans*", p. VIII, *op. cit.*

(8) "*Widowers' Houses*", from an early preface. Cité par : F. Rattray : "*Shaw, A Chronicle*", p. 92 (Luton, Leagrave, 1951).

(9) Mrs Moply : "*My mother told me lies. My nurse told me lies. My governess told me lies. Everybody told me lies. The world is not a bit like what they said it was...*" p. 101-02.

(10) "*Misalliance*", Preface, p. CXIII (London, 1914).

(11) "*The Devil's Disciple*", p. 84 (London, 1961).

(12) "*Man and Superman*", p. 148 (Penguin, London, 1951).

(13) *Op. cit.*, p. 65.

(14) "*The Revolutionist's Handbook*", p. 283 (Penguin London, 1951).

(15) "*G.B. Shaw and Mrs Campbell : Their Correspondance*", p. 15 (New York, 1952).

(16) Cité par C.E.M. Joad : "*Shaw*", p. 12 (London, 1949).

GRANDE BRETAGNE

LA FEMME DANS LE THEATRE ANGLAIS DES ANNÉES SOIXANTE : UNE CAUSE OUBLIÉE.

La permanence des traditions ancestrales qui limitent le rôle de la femme dans la société est l'un des paradoxes du théâtre anglais des années soixante, en particulier chez les auteurs qui s'appliquent, dans d'autres domaines, à transgresser l'ordre établi. Entre Alison, rivée à sa table à repasser dans *Look Back in Anger* (1956), et Anna qui, dans *Three Months Gone* (1970) de Donald Howarth, choisit librement sa condition de mère célibataire, l'image de la femme évolue peu au théâtre, et rares sont les exemples où triomphe le féminisme, même chez les auteurs féminins.

De même que l'évolution des moeurs agite la société, certains dramaturges tentent de fissurer la muraille des tabous britanniques, dans le but d'une redéfinition des valeurs morales fondées sur la liberté de l'individu et la vérité des rapports humains. Il semblerait légitime de s'attendre à ce qu'une nouvelle image de la femme résulte d'une telle exploration. Or, une étude globale du théâtre anglais de 1956 à 1970 permet de dire qu'il en est tout autrement. Tour à tour mère dominatrice, épouse soumise, prostituée, la femme se dégage avec peine des rôles traditionnels que lui imposent les fantasmes masculins. Dans la marche vers l'émancipation, la femme reste bien loin derrière l'homosexuel et les autres minorités.

*

* *

Dans les années soixante, la morale conventionnelle bouge, à la scène comme à la ville. En 1954, Kenneth Tynan déplorait l'hypocrisie avec laquelle les dramaturges abordaient la sexualité. Avec l'évolution des moeurs et l'apparition d'un nouveau réalisme au théâtre, elle intervient de manière plus directe dans les années cinquante et soixante. Plus encore, la libération sexuelle des jeunes devient l'un des grands thèmes de l'époque. En 1960, *Lady Chatterley's Lover* gagne son procès, et deux millions d'exemplaires sont vendus dans le courant de la même année. Ainsi que le rappelle Christopher Booker dans *The Neophiliacs* (1969), l'évêque de Woolwich déclare que le rapport sexuel est un acte de "sainte communion." (1) Avec la publication de *Lolita* en 1959, la sexualité des très jeunes est un thème qui se répand et stimule l'imagination.

Malgré la législation spéciale qui musèle encore le théâtre jusqu'en 1968 (Theatres Act), l'atmosphère qui règne dans la société amène les auteurs à s'interroger sur les pesanteurs et le bien-fondé de la morale établie. L'exploration des valeurs morales au théâtre passe par la transgression des interdits et la mise en cause des

schémas d'oppression. D'une manière générale, ceci ne concerne pas les pièces de divertissement qui, soucieuses de respecter les tabous sexuels, font évoluer leurs personnages dans de saines limites. Chez un auteur de plus grande envergure comme John Mortimer, les pôles d'interdiction apparaissent aussi ; l'adultère s'accompagne de forts sentiments de culpabilité et le retour à un semblant d'ordre est de rigueur à la fin. Une décennie plus tard, Alan Ayckbourn rompra avec cette convention en terminant toujours ses pièces - à la fois très sérieuses et fort divertissantes - sur une ambiguïté.

Les auteurs qui nous intéressent ici s'attachent à une analyse lucide de la société et des rapports de force qui la structurent. Ils n'hésitent pas à franchir le pas et à intégrer la sexualité dans leur recherche de vérité humaine. C'est ainsi qu'ils font la critique de la morale conventionnelle à travers les propos de leurs personnages. En 1956, dans *Look Back in Anger*, Jimmy Porter se gausse d'une lettre au courrier du coeur ; l'importance accordée à la virginité lui semble être un faux problème ; pour lui, la vérité des rapports humains passe avant le respect de certains tabous :

> JIMMY (Picks up another paper) : *"Girl here wants to know whether her boy friend will lose all respect for her if she gives him what he asks for. Stupid bitch"* (2).

Jimmy Porter remet implicitement en cause les rapports de domination entre les sexes. De plus, il témoigne d'une certaine libération à l'égard de la sexualité dans sa vie personnelle en exprimant son désir pour Alison à de nombreuses reprises. La jeune femme, pour sa part, n'extériorise jamais ses propres désirs et reste figée dans l'image même de la passivité.

L'absence d'hypocrisie de *Look Back in Anger* se retrouve dans *Roots* (1959) de Wesker. La sincérité de la relation entre Beatie Bryant et Ronnie Kahn - qui se retrouvent l'après-midi - remplace les rapports de domination ancestraux. Mais c'est Ann Jellicoe qui, avec *The Knack* (1961), investit son théâtre d'une mission d'exploration de la morale sexuelle.

Chez Ann Jellicoe, l'exploration thématique va de pair avec l'innovation formelle. Elle propose une forme dramatique où dominent le jeu verbal, le rythme, le ludisme des personnages. Sa recherche aboutit à des images scéniques qui révèlent au grand jour le mécanisme des stéréotypes. En brisant l'illusion naturaliste, l'auteur éloigne son objet d'analyse et le rend insolite ; c'est ainsi qu'apparaissent, en pleine lumière, les rapports de domination entre les sexes et le conditionnement qui les perpétue. Ann Jellicoe dépeint ce qui est et ne devrait plus être. En 1963, dans une interview, elle précise ses intentions à propos de *The Knack* :

> *"**The Knack** is really a lecture on sexual attitudes. /.../ It's unusual for a lot of people to see sex treated as comedy and tragedy at the same time. They are used to having the subject shrouded in romantic double talk or thrown at them in crude escapist displays of bare legs, leather jackets and girls in boots"* (3).

L'auteur refuse les fantasmes stéréotypés d'asservissement ainsi que la sublimation du sujet. Son objectif est infiniment plus moral :

> *"It is a play about how you should treat people."* (4)

Dans *The Knack* trois jeunes gens et une jeune fille expriment leurs obsessions et leurs fantasmes. Il en découle certaines atttitudes humaines et tous les rapports possibles entre les sexes sont figurés dans un décor très simple, sans élément superflu. Le jeune Tolen, fier de ses succès féminins, désirerait initier les autres à l'art de la séduction. Il méprise la femme qui, selon lui, doit être dominée :

> TOLEN : *"Finally, Colin, the man is master. /.../ Almost all women are servants. They don't want to think for themselves, they want to be dominated."* (5)

Tom et Colin reconnaissent en lui la supériorité de l'homme viril et expérimenté. Les jeunes gens lient connaissance avec la jeune Nancy qui ne semble concevoir les rapports entre les sexes qu'en termes de viol. D'ailleurs le mot "RAPE" est son automatisme verbal. Dans *The Knack*, les préoccupations sexuelles s'expriment à travers le jeu, la poursuite, l'agression. "L'autre" prend le statut d'objet menaçant ; valeurs et respect humains sont niés. John Elson signale que la pièce a souvent été considérée comme immorale par le public des années soixante ; il propose un élément d'explication :

> *"**The Knack** is set in a dingy bed-sitter and the girl is on her way to the YWCA. The closer a sexual fantasy comes to reality, the harder it is for an audience to avoid its social implications : and so **The Knack** was condemned as "filth"."* (6)

Le public reconnaît dans *The Knack* des jeunes gens de tous les jours qui illustrent les schémas sexuels en vigueur : le chasseur et la proie. Anne Jellicoe fait une radiographie de ces schémas à l'aide de moyens essentiellement visuels et auditifs. Par cette méthode stylisée et suggestive, elle fait la critique de tout ce qui peut produire la mentalité d'un Tolen et les réactions d'une Nancy, dominés respectivement par les notions de performance et d'agression. Ces stéréotypes entraînent des rapports de domination et le cloisonnement des sexes dans des rôles différenciés. Ces clichés se perpétuent au bénéfice de l'homme et se fondent sur une morale dictée par le strict intérêt personnel. Bien que la société permissive autorise à s'exprimer au grand jour, les jeunes gens de *The Knack* n'échappent pas aux schémas ancestraux véhiculés par la morale établie. L'auteur montre que, même si la sexualité est devenue plus facile, les rapports humains ne sont en rien changés. L'évolution des moeurs n'entraîne pas nécessairement celle des mentalités.

Dans l'interview citée plus haut, Anne Jellicoe met en relation la menace d'anéantissement nucléaire avec le malaise des esprits et des corps. (7) Loin d'être propice à l'épanouissement des individus, le monde actuel les broie et les enserre dans des rapports de domination. Les comportements sexuels sont régis par une morale utilitaire qui perpétue les situations d'oppresssion. Joe Orton va encore plus loin qu'Ann Jellicoe dans son exploration de la morale : il en montre l'hypocrisie et l'immoralité fondamentales.

Tandis qu'Ann Jellicoe restreint son analyse aux rapports hétérosexuels, Joe Orton transgresse tous les tabous et fait intervenir l'inceste, l'homosexualité, la prostitution. La morale traditionnelle impose un masque de conventions qui sert à cautionner tous les comportements. Orton construit un monde désensibilisé, régi

par la morale dominante et, par conséquent, profondément immoral. Il peuple ses pièces d'individus exclusivement motivés par des préoccupations matérielles ainsi que par leur intérêt personnel immédiat. Par respect des bienséances, ils savent tourner les situations à leur avantage. Le code social, qu'ils confondent avec la morale, justifie tous leurs desseins. Les pulsions sexuelles, qui régissent les rapports entre les personnages, répondent à des modèles ancestraux ; la situation oedipienne est inexorablement vécue par les uns ou les autres et les rapports de domination sont omniprésents.

Après s'être installé dans la maison sous l'aile protectrice et maternelle de Kath, qui devient sa maîtresse, Sloane tue le vieux père. Ed, le frère de Kath, soumet la maisonnée à son autorité patriarcale. Afin d'échapper à la prison pour le meurtre du père, Sloane devra accepter le double chantage du frère et de la soeur : il devra passer six mois de l'année avec Kath et les six autres mois avec Ed. Sloane est peu satisfait mais contraint d'accepter cette condition d'homme-objet. Le "contrat" de Sloane est légitimé par des arguments utilitaires et conformes à la bienséance. En effet, Sloane verra ainsi régulièrement l'enfant que porte Kath et dont il est le père. Ils formeront un couple "normal" pour le voisinage. Après avoir triomphé du vieux père, Sloane est soumis à la double tutelle d'un personnage maternel et d'un substitut de père. C'est ainsi que *Entertaining Mr Sloane* (1964) s'achève sur l'image bienheureuse d'une famille réunie. Il en est de même pour *What the Butler Saw* (1969) à l'issue d'une intrigue très ramifiée et après l'élucidation d'un mystère qui passe par la découverte d'un double inceste.

Grâce à une broche, deux jeunes gens retrouvent leurs parents. La jeune fille fut conçue dans l'obscurité d'un placard d'hôtel. Vingt années plus tard, l'épouse du psychiatre - en réalité la mère de la jeune fille - noue une relation adultère - et incestueuse - avec le jeune groom de l'hôtel, qui n'est autre que son propre fils.

Orton brouille les pistes dans le monde sévèrement réglementé de la vie familiale. Les rôles de chacun sont multiples : la femme est à la fois épouse, mère, amante et prostituée. Père incestueux, homosexuel, criminel, l'homme porte en lui toutes les potentialités. Cependant, les tabous et les codes sociaux imposent certains rôles en matière de comportement sexuel. Les pièces d'Orton mettent en évidence l'artificialité des attitudes imposées et des rôles, mais elles ne remettent pas en cause les tabous eux-mêmes. En effet, Orton n'exhorte pas ses spectateurs à être incestueux ; il leur fait comprendre, d'une manière concrète, que tous les désirs sont possibles.

Le principe de la comédie, telle que la pratique Orton, se fonde sur l'existence même et la solidité des tabous. Plus ils sont puissants et angoissants, plus leur transgression engendre de plaisir. Orton exorcise l'angoisse liée à l'inceste. Il l'intègre à une folle sarabande d'objets qui interdit tout prolongement tragique. C'est ainsi qu'il efface les interdits et qu'il remplace la rigidité de l'ordre établi par son image inversée où toutes les outrances sont devenues possibles. Orton fait vivre à ses spectateurs l'expérience d'un délire bienfaisant. Cependant, il ne s'agit pas d'un délire anarchique mais d'une libération soigneusement codée et limitée à la transgression des tabous sexuels. En effet, la liberté accordée par Orton à ses personnages se réduit à prendre l'exact contrepied de ce qui existe et à bâtir un monde aussi répressif que la société patriarcale. La société que décrit Orton est régie par une logique qui pourrait être qualifiée de totalitaire. Ses comédies tirent leur pouvoir de transgression de la perennité des tabous.

Le théâtre d'Orton montre les archétypes qui, en régissant les humains, sont l'image même de la fatalité. La vénération de la mère, doublée de la peur de l'inceste, fonde une mythologie que l'auteur se plaît à transgresser. Il offre aussi à nos regards un monde exclusivement dominé par l'intérêt personnel, l'âpreté au gain, le conformisme petit-bourgeois. Ces principes sont servis et perpétués par la morale de la société patriarcale. L'univers matérialiste et la morale dominante s'exercent à travers les schémas d'oppression. L'hypocrisie morale est donc nécessaire à la prédominance des valeurs matérialistes ; l'être humain en subit la double domination.

Ce monde sans idéal où s'exerce l'oppression de l'homme sur l'homme - et surtout sur la femme - correspond à celui que dénoncent nombre de dramaturges de la période. La convergence entre morale et intérêt matériel apparaît dans les pièces où la femme est l'éternel enjeu d'une sexualité monnayée.

*
* *

Dans la pièce d'Henry Livings, *Kelly's Eye* (1963), un criminel reçoit de l'argent de la part du compagnon d'une jeune fille pour la surveiller, et de la part de son père pour la laisser partir. Fascinée par le hors-la-loi, la jeune fille le suit et devient un objet de transaction. L'échange d'argent se fait sur le ton suave de la comédie de moeurs, au mépris des valeurs humaines. La personnalité de la jeune fille est niée dans le marché qui s'effectue entre les trois hommes.

David Cregan utilise une trame analogue dans *Transcending* (1966) et *The Houses by the Green* (1968). Dans les deux comédies, les personnages sont réduits à leur plus simple expression ; tels ceux d'Orton, ils sont mus par des stéréotypes. Le désir incestueux du père pour sa fille est commun aux deux pièces où il s'exprime à travers des sentiments de jalousie. Dans *Transcending*, le père n'hésiterait pas à vendre les charmes de sa fille ; or, celle-ci décide elle-même de son avenir. Elle entre dans les ordres et déconcerte ainsi son entourage. Dans les deux pièces, les jeunes gens sont plus sains que leurs aînés car ils parviennent à trouver leur voie propre en dehors des schémas de domination imposés par leurs parents. Ces comédies alertes et stylisées font apparaître la convergence entre sexualité et argent dans les rapports d'oppression qui s'exercent toujours en faveur des hommes.

L'image de la prostituée fait la synthèse de tous ces éléments. Dans tous les cas où elle intervient, la prostitution ne s'accompagne jamais de sentiment de culpabilité, et la notion d'oppression masculine disparaît simultanément. En effet, se prostituer peut être une condition librement - et épisodiquement - choisie, pour assurer sa subsistance. Il en est ainsi pour Helen, la mère de Jo, dans *A Taste of Honey* (1958) et pour Rachel dans *Live Like Pigs* (1958). *The Hostage* (1958) de Brendan Behan se déroule dans une ancienne maison de tolérance. Les épouses de *Everything in the Garden* (1962), de Giles Cooper, se prostituent l'après-midi avec une clientèle de luxe ; c'est un travail très lucratif qui permet à la famille de vivre dans l'aisance. Soigneusement dissimulée en Grande-Bretagne, la prostitution devient ici un moyen de promotion sociale pour la famille. Toutes les épouses respectables du quartier font le plus ancien métier du monde pour assurer leurs fins

de mois. Dans *Loot* (1966) de Joe Orton, le fils de la défunte rêve d'installer une maison de tolérance où des prostituées catholiques accepteraient des clients protestants et inversement. Cette maison scellerait ainsi la "tolérance" religieuse. Dans *The Homecoming* (1965) de Pinter, la mère disparue semble avoir eu ce type d'activité. Quant à Ruth, elle choisit elle-même sa carrière, négocie son contrat et son installation dans un appartement de Soho. La carrière de Ruth est le résultat d'un arrangement entre adultes consentants. La femme hiératique, épouse et mère, étend ses "services" à la société toute entière, de même qu'elle soude le noyau familial. Pinter suspend toute forme de jugement moral à l'encontre de Ruth. Femme-fantasme, Ruth choisit d'exploiter ce rôle à son avantage. Dans *The Homecoming* l'homme assigne à la femme le rôle de mère ou de prostituée. Déesse altière, Ruth brouille les cartes et endosse les deux personnages à la fois. "Maîtresse" des fantasmes de l'homme, elle l'est aussi du contrat. Les clauses lui permettront de mener une vie parfaitement organisée, à l'image de celle qu'elle menait aux Etats-Unis aux côtés de son époux universitaire. Ruth passe d'une organisation à une autre, d'un contrat à un autre. Le système de parallélismes et d'oppositions qui structure *The Homecoming* permet de dire que, dans le jeu de la vie sociale, les rôles tenus pour respectables et les autres ne présentent pas une réelle différence de nature. Ruth choisit sa condition en pleine connaissance de cause. Elle n'existe qu'en fonction des fantasmes sexuels masculins. Mère et prostituée sont les deux rôles qui lui sont impartis. Elle les entretient et en tire bénéfice.

La mère dominatrice est ainsi dominée. Toute notion de liberté est abolie dans le fin quadrillage des pièces de Pinter. Tandis qu'Orton montre comment la morale conventionnelle légitime l'inacceptable, Pinter fait savoir que l'envers de cette morale use des mêmes arguments. Les deux démarches amènent à la même conclusion : la femme est la création des stéréotypes masculins. L'outrance et l'insolite sont des moyens de distanciation qui permettent au public de voir ce que les conventions dissimulent.

*
* *

Outre ces fantasmagories masculines, d'autres auteurs proposent une image plus quotidienne de la femme. Le théâtre qui entrepend sa propre libération et plaide pour celle de l'homme, libère-t-il la femme des rôles traditionnels et des stéréotypes qui l'emprisonnent ? La grande majorité des pièces qui dénoncent la morale conventionnelle et l'ordre social, centrent leur intérêt sur les difficultés éprouvées par les hommes devant la vie et les femmes. Le point de vue féminin, quant à lui, est très rarement considéré.

Le théâtre de divertissement limite le rôle de la femme à n'être qu'un faire-valoir pour l'homme. La réussite professionnelle est loin d'être une source d'épanouissement, et seule une protection masculine peut apporter le bonheur. Les pièces plus sérieuses souscrivent parfois à ce stéréotype ; la misogynie d'Osborne est bien connue, cependant il accorde une certaine réussite professionnelle aux personnages féminins de *Time Present* en 1968. Cette émancipation s'accompagne de problèmes personnels mais elle a le mérite de s'être accomplie depuis Alison en 1956.

Rares sont les exemples où la femme est traitée comme un individu à part entière, faisant preuve d'un réel désir d'émancipation. Doris Lessing présente quelques femmes soucieuses de se réaliser dans des activités traditionnellement réservées aux hommes. Dans *Each His Own Wilderness* (1958), les femmes doublent leur rôle de mère d'un engagement politique. Malheureusement, les deux mères échouent quelque peu dans leur vie familiale et sont amenées à priviliégier leur carrière. En exprimant leur désenchantement, les deux femmes vont jusqu'à laisser percer un doute quant au bien-fondé de ce qu'elles ont entrepris. Doris Lessing tombe ici dans le piège anti-féministe voulant que les activités politiques d'une femme servent de compensation à ses échecs personnels. Dans *Play With a Tiger* (1962), l'auteur ne relie pas engagement politique et vie personnelle. Elle dépeint un groupe d'intellectuels, à la vie sexuelle apparemment libérée, où les hommes avouent leur malaise devant l'émancipation féminine. Tandis que les femmes de la pièce semblent disposées à vivre en dehors du cadre du mariage, les hommes restent très attachés aux institutions et se montrent infiniment consevateurs. D'une manière générale, dans ces deux pièces de Doris Lessing, les femmes sont plus favorables aux changements, quels qu'ils soient.

A l'instar de Doris Lessing, Arnold Wesker dote ses personnages féminins d'une solide personnalité. Sarah Kahn et Beatie Bryant montrent que la volonté de comprendre et la lutte sociale ne sont pas les privilèges des hommes. L'oppression que Wesker met en évidence dans sa trilogie n'est pas celui d'un sexe sur l'autre, mais celui du système économique sur les travailleurs. La domination sexuelle n'existe pas dans le théâtre de Wesker. Un degré variable de compréhension du monde est également partagé par les hommes et les femmes. Pourtant, même si Beatie n'est pas soumise à la domination de son fiancé, elle est néanmoins victime des habitudes ancrées dans la société, comme en témoigne ce fragment de conversation avec sa soeur :

> BEATIE : *"Oh don't you worry gal, it'll be all right once we're married. Once we're married and I got babies I won't need to be interested in half the things I got to be interested in now."*
>
> JENNY : *"No you won't will you! Don't need no education for babies."* (8)

Malgré les pesanteurs de l'éducation auxquelles Beatie est soumise, Wesker a le mérite de bien vite lui faire oublier sa déconvenue sentimentale pour conquérir son autonomie. D'autres exemples viennent confirmer cette image positive de la femme.

Dans *The World's Baby* (1965), Michael Hastings donne l'exemple rassurant d'une femme indépendante et émancipée. Anna est mère d'un enfant naturel qui est le "citoyen du monde". La pièce retrace l'évolution politique et sociale de l'Angleterre depuis les années trente. L'émancipation des esprits et des moeurs y est mise en évidence à travers le personnage d'Anna. Son désir de libération a pris racine dans les luttes sociales de l'entre-deux-guerres. Avoir un enfant naturel concrétise pour elle le refus de toute forme de soumission. En revanche, les jeunes gens ne prennent pas le relais de leur mère ; le fils d'Anna, dans *The World's Baby*, et celui de Myra, dans *Each His Own Wilderness*, sont singulièrement passifs et, dans la pièce de Doris Lessing, vont jusqu'à souscrire à un idéal petit bourgeois.

Avec *Three Months Gone* (1970) Donald Howarth prend, comme Orton et Pinter, les valeurs traditionnelles à rebours. Anna et le jeune Alvin, les deux personnages principaux de la pièce hormis la mère abusive du jeune homme, se caractérisent par le respect qu'ils portent à autrui, par leur tolérance et, dans le cas d'Anna, par une grande liberté d'esprit. Leur nature les entraîne dans ses situations marginales : Alvin est aussi attiré par les hommes ; quant à Anna, elle refuse l'avortement que le médecin lui propose et choisit d'être mère célibataire. Dans cette pièce, la critique de la morale conventionnelle se double de l'image d'un autre style de vie librement accepté.

Dans la période considérée ici, les auteurs féminins ne réussissent guère mieux qu'Arnold Wesker et Donald Howarth à renouveler l'image de la femme. Ann Jellicoe, Jane Arden et Maureen Duffy manifestent un féminisme exacerbé et viscéral, respectivement dans *The Rising Generation* (1967), *Vagina Rex and the Gas Oven* (1969) et *Rites* (1969). Peu structurées, ces pièces sont destinées à provoquer mais elles n'intègrent pas la cause féministe dans le réseau des forces sociales. De tous les auteurs féminins, c'est Ann Jellicoe qui, avec *The Knack*, offre l'exemple le plus satisfaisant de recherche formelle où les rapports de domination entre les sexes sont le mieux explorés.

*

* *

Le dossier de l'émancipation féminine est mal plaidé au théâtre jusqu'en 1970. En fait ne serait-il pas plus juste de dire qu'il est mal plaidé depuis Ibsen et *Maison de Poupée* à la fin du siècle dernier ? En 1968 un dramaturge anglais parvient même à battre la femme sur le seul terrain qui lui est réservé. En effet, dans *Spitting Image*, Colin Spencer élimine l'existence de la mère en lui préférant un couple d'homosexuels dont l'un donne le jour à un enfant surdoué. Une égalité totale est réalisée au sein de ce couple insolite mal accepté par la société. *Spitting Image* est l'exemple extrême où la libération des homosexuels s'affirme par la négation de l'existence de la femme.

D'une manière générale, la cause des femmes - peu évoquée au théâtre dans cette période - n'apparaît pas comme une carence du sytème économique et social. Lutte des classes et lutte des femmes restent bien distinctes. Le théâtre de la transgression ne renvoie pas à une nouvelle image de la femme mais à la permanence des schémas ancestraux. Si le théâtre anglais des années soixante est à la fois l'initiateur et le reflet des positions de la nouvelle gauche, il en montre aussi les lacunes. Ainsi que le souligne un article de *The New Left Review* en 1970, le mouvement féministe en Angleterrre s'est développé en dehors des formations de gauche :

> *"The apoliticism of the present women's liberation movement is connected to the anti-feminism practised, and often raised to the status of "theory" by wide sections of the British Left. The ideological confusion of its members is in part a consequence of the theoretical weakness of the Left itself. While the women's liberation movements in the US and Germany emerged from the Left, /.../ in Britain the movement has been formed outside the Left."* (9)

L'historien Nigel Young confirme l'hostilité de la nouvelle gauche au mouvement féministe dans *An Infantile Disorder* ? (1977). En effet, l'émancipation féminine semble ne pas aller de pair avec la libération des minorités où domine avant tout l'image masculine du guerrillero. Nigel Young signale que l'influence du mouvement de libération de la femme ne s'exerce en Grande-Bretagne qu'à partir de 1969. (10) Dans son analyse de la libération sexuelle, il constate que le refus des carcans de la morale conventionnelle s'accompagne d'un relatif effacement des rôles sexuels, entraînant ainsi l'émancipation des homosexuels. L'apparition d'une sexualité de type androgyne, ainsi que la prolifération de la pornographie dans la contre-culture en découleraient aussi. Cette libération anarchique, aux tendances contradictoires car non contrôlées par un appareil théorique, entretient des fantasmes de violence qui, loin d'abolir les habitudes, en perpétuent les schémas de domination. La société permissive ne serait ainsi qu'une soupape de sécurité ("a safety valve") selon Marcuse cité par Nigel Young. (11)

En conclusion, il apparaît que, dans l'optique de la nouvelle gauche et celle du "nouveau" théâtre, l'abolition des situations d'oppression dans la société ne passe pas nécessairement par l'égalité des sexes.

En 1970, en Grande-Bretagne, l'émancipation féminine reste à accomplir à la scène comme à la ville.

Nicole BOIREAU
Metz

NOTES

(1) Christopher Booker, *The Neophiliacs* (London : Fontana/Collins, 1970), p. 41.

(2) John Osborne, *Look Back in Anger* (London : Faber and Faber, 1969), pp. 12-13.

(3) Joseph McCrindle, *Behind the Scenes : Theatre and Film Interviews from the Transatlantic Review* (London : Pitman, 1971), p. 244.

(4) *Ibid.*, p. 246.

(5) Ann Jellicoe, *The Knack* (London : Faber and Faber, 1970), pp. 31-32.

(6) John Elsom, *Erotic Theatre* (London : Secker and Warburg, 1973), p. 241.

(7) *Op. cit.*, p. 246.

(8) Arnold Wesker, *Roots* (London : Penguin Plays, 1969), p. 96.

(9) Branka Magas, "Women's Liberation," *The New Left Review*, nº 61 (1970), p. 33.

(10) Nigel Young, *An Infantile Disorder ? The Crisis and Decline of the New Left* (London : Routledge and Kegan Paul, 1977), pp. 367-376.

(11) *Ibid.*, p. 376.

GRANDE BRETAGNE

TOP GIRLS (1) de CARYL CHURCHILL : UN POINT DE VUE OCCIDENTAL ET FÉMININ.

Héritière d'un nom prestigieux (2) sous lequel elle a choisi de signer ses oeuvres, comme s'il s'agissait d'abord de relever un défi intellectuel individuel, Miss Churchill pour la critique masculine (3), Ms Churchill pour la critique féminine (4), est également célèbre en Grande-Bretagne comme dans le Nouveau Monde (5) ; pourtant elle demeure presque une inconnue des scènes du vieux continent européen. (6)

Caryl Churchill a derrière elle une oeuvre importante : un peu plus d'une vingtaine de pièces de théâtre pour la radio, la télévision et la scène (7). Les hommes la considèrent volontiers comme une féministe résolue ; les femmes sont plus hésitantes car, si elles reconnaissent en Ms Churchill un écrivain qui s'intéresse volontiers au sort de ses contemporaines, il ne leur semble pas absolument certain que le combat dont témoigne Caryl Churchill ne s'inscrive pas davantage dans une perspective historique et politique que dans une guerre des sexes dont l'enjeu risquerait de se trouver rapidement limité à un dérisoire pouvoir domestique. Avant toute chose Caryl Churchill s'est voulue un écrivain engagé qui, avec *Top Girls* entre autres, montre que "les thèmes réputés sérieux, philosophiques ou politiques ne sont plus confisqués par le seul point de vue masculin." (8)

Un écrivain engagé

Caryl, née en 1939, est la fille unique de Robert Churchill, dessinateur, journaliste, signataire de nombreuses caricatures politiques publiées par le *Mirror* pendant la seconde guerre mondiale. Issue de la bourgeoisie aisée, elle quitte l'Angleterre à l'âge de dix ans, lorsque ses parents s'établissent à Montréal, puis revient en Grande-Bretagne en 1956. Étudiante à l'Université d'Oxford (Lady Margaret Hall), elle écrit des pièces de théâtre dans lesquelles elle se déclare profondément choquée par le fait qu'il est encore nécessaire d'appartenir à une classe sociale aisée, de préférence possédante, pour avoir une chance de faire entendre sa voix dans le Royaume-Uni. Elle s'élève avec force contre le système en vigueur qui, selon elle, tend à perpétuer les privilèges, à faire en sorte que ceux qui, par leur naissance, ont été éloignés du pouvoir spirituel, n'aient aucune chance d'y accéder véritablement :

> "*She found herself arguing passionately and inarticulately and tearfully against the fact that some people had nothing.*" (9)

C'est ce combat qui l'amène à renoncer à sa vocation première de conteur et de poète. Dans l'Angleterre de la fin des années '50, elle choisit le théâtre comme moyen d'expression parce qu'il lui semble le genre littéraire le mieux approprié pour combattre

un certain ordre établi, pour triompher de l' "Establishment". De surcroît, il y a peu de femmes dramaturges et elle déclare :

> *"J'ai compris en découvrant le monde, en vivant des situations où les femmes se trouvent impliquées que mes réactions sont profondément féministes et se traduisent nécessairement dans mon écriture, ce qui ne veut pas dire que je mets mon écriture au seul service de la cause des femmes. (...) J'écris selon le point de vue d'une femme, mais je n'écris pas nécessairement sur les femmes. Traiter d'un problème général à travers un personnage central féminin, ce n'est pas écrire sur les femmes ou le féminisme."* (10)

Choisir d'écrire pour le théâtre est donc, pour Caryl Churchill, étudiante puis femme de lettres, la conséquence immédiate d'un engagement politique, le résultat d'un défi lancé, par une femme, à la classe possédante. Ce choix n'a cependant pas exclu sa recherche d'un authentique travail de création artistique ; elle déclare en effet :

> *"Drama was tougher and more disciplined, but as dense and complex as poems".* (11)

Il est bien évident que Caryl Churchill n'a pas non plus renoncé à sa sensibilité de poète ; le personnage de Lady Nijo, dans *Top Girls*, nous rassure sur ce point ; mais désormais, elle entend que les poèmes qu'elle ne peut s'empêcher de continuer à écrire, demeurent autant de fleurs rares parce qu'inaccessibles dans son jardin secret ; elle ne désire en aucune façon que ces "private bits of passion and depression" comme elle se plait à les appeler, soient un jour publiés. (12)

Épouse d'un juriste qui a, dit-elle, gaspillé beaucoup d'énergie au service des "Samaritans" avant d'accepter un travail d'équipe dans un Cabinet Conseil, Caryl Churchill a donné naissance à son fils aîné en 1963, puis à deux autres fils dans les années suivantes. Ces naissances rapprochées ont régi non seulement sa condition de femme, mais également sa condition d'auteur dramatique, en l'amenant à écrire d'abord - et pendant plus de dix ans - pour le théâtre radiophonique qui lui offrait la possibilité de ne pas quitter son foyer, d'être par conséquent disponible pour ses enfants en bas-âge. Depuis 1973, elle écrit davantage pour la scène et pour la télévision. Cette démarche explique peut-être en partie le fait que le caractère féministe de son oeuvre demeure volontairement à l'arrière-plan pour céder le pas à des préoccupations sociales et politiques.

Contrairement à ce que laisse entendre une distribution exclusivement féminine, *Top Girls* n'est en aucune façon une oeuvre écrite par une femme pour des femmes. Bien qu'attachée au "Royal Court Theatre" par contrat depuis 1974, (13) Caryl Churchill n'a pas, contrairement à ses habitudes, assisté aux répétitions de sa pièce ; de son propre aveu, cette phase de la création est pourtant celle qu'elle préfère. Elle aime surtout être témoin de l'instant privilégié où la création, animée par le savoir-faire d'un metteur en scène quelque peu prestidigitateur, échappe enfin à son créateur. (14)
La raison de sa non-participation m'a semblée significative : la période des répétitions coïncidait avec les vacances scolaires de son plus jeune fils à qui elle avait promis d'être disponible. Elle n'a donc pas craint de confier pleinement à deux hommes, le metteur en scène, Max Stafford-Clark, et le décorateur, Peter Hartwell, l'entière mise en oeuvre de *Top Girls*.

Alors que les répétitions allaient bon train, Caryl Churchill n'a pas non plus jugé utile de donner suite à la demande qui lui avait été faite, de participer à un débat sur le travail féminin, à partir d'une radio privée. Victoria Radin commente en ces termes la réaction de Caryl Churchill apprenant qu'une rédactrice de la revue *Cosmopolitan* avait déjà accepté la proposition :

> *"Ms Churchill's face grew grim. She didn't think she could handle it. Being a playwright didn't mean you could cope with everything."* (15)

Comment rendre compte d'une écriture aussi complexe que celle de *Top Girls* sans crainte de se montrer déloyale envers son auteur ? C'est pourtant le risque que j'assume dans l'intention de retenir l'attention du lecteur sur quelques aspects, particulièrement riches, d'une oeuvre étonnante.

La scène d'exposition : un "bunraku" pour des occidentaux. (16)

Le rideau se lève sur l'intérieur d'un restaurant italien à Londres, "La Prima Donna", dont nous lisons le nom symbolique sur la vitre, à l'envers et par transparence. Marlene, la protagoniste, y attend ses invitées ; elle célèbre sa toute récente promotion à la tête d'une agence pour le recrutement de personnels d'entreprises. Mais il s'agit aussi de remonter à l'envers, et nous ne le savons pas encore, une année de la vie de Marlene jusqu'à ce jour où sa "nièce" Angie vient lui rendre visite dans le but de s'installer chez elle.
Ce dîner qu'il nous faut bien qualifier de "naturaliste" puisque l'on y sert une authentique nourriture, fort abondante, réunit bientôt une collection de têtes des plus étonnantes : Isabelle Bird -(écossaise de l'époque victorienne et grande voyageuse)-, Lady Nijo -(courtisane japonaise du 13ème siècle ; devenue religieuse boudhiste, elle termina sa vie en parcourant à pied le Japon)-, Dull Gret -(ou "Dulle Griet", fille de cuisine revêtue d'une armure et dont on peut admirer l'énergie farouche au centre d'un tableau de Bruegel d'Enfer)-, la Papesse Jeanne -(jeune fille déguisée en homme, prisonnière de sa passion pour un jeune moine d'abord, pour le savoir livresque ensuite à une époque où la connaissance théologique était refusée aux femmes ; Jeanne devint cardinal puis pape, de 854 à 856, nous dit la fable ; elle aurait été lapidée à mort pour avoir donné naissance à une fille pendant la procession des rogations à Rome)- ; enfin Griselda -(trop sage épouse dont Boccace, Pétrarque puis Chaucer nous ont raconté la navrante mais exemplaire soumission à un époux psychopathe)- est la dernière à prendre place à la table du festin.
Célèbres à des titres fort divers, ces femmes constituent pour Marlene un collectif de Saintes Patronnes, un peloton de têtes qu'il lui faut parvenir à rejoindre pour ne pas démériter à ses propres yeux. Marlene sait, par expérience personnelle, que la vie n'a rien d'un conte de fées. Chacune des femmes qu'elle réunit a réussi dans le domaine qui lui est particulier ; chacune d'elles a su, à sa manière, aller jusqu'au bout d'une aventure douloureuse. C'est en ce sens seulement que le choix, que la présence de Griselda fidèle à la parole donnée jusque dans l'épreuve, peuvent s'expliquer. Marlene éprouve en effet un curieux mélange de dégoût et de respect pour le non-féminisme de Griselda ; elle l'exprime avec violence, avec grossièreté et, devant un esprit aussi résolu, opte pour la fuite :

> *"I can't stand this. I'm going for a pee."* (17)

Or, l'histoire individuelle de Marlene c'est aussi l'histoire d'une fuite et c'est sans doute ce qui lui rend le personnage de la stoïque Griselda aussi insupportable au sein de ce peloton de têtes qui, à une autre exception près (Dull Gret), est constitué de femmes qui, certes, ont triomphé à des degrés divers, mais sans jamais faire face, en optant pour la retraite.
L'excès de vin italien aidant, -papesse oblige-, chacune des "prime donne" en présence s'abandonne peu à peu à la confidence, nous chante dans la tonalité qui la caractérise le grand air qui l'a rendue célèbre, s'intéresse volontiers au sort de ces compagnes d'un soir, d'un dîner. Il n'est jusqu'à Gret - au physique si ingrat, aux manières si peu civiles - que l'ébriété ne rende loquace. Une atmosphère de fin de banquet s'installe progressivement sur le plateau ; des propos gaillards sont échangés, propos auxquels s'associe bientôt Jeanne, la papesse. La scène bascule dans un mauvais goût provocateur de type Ortonien, par exemple lorsque Jeanne vomit ou qu'elle décrit l'épreuve à laquelle ont dû, par sa faute, se soumettre les papes qui lui ont succédé :

JOAN : "*The procession never went down that street again.*"
MARLENE : "*They rerouted it specially?*"
JOAN : "*Yes they had to go all around to avoid it. And they introduced a pierced chair.*"
MARLENE : "*A pierced chair? (...)*"
JOAN : "*And after he was elected the Pope had to sit in it.*"
MARLENE : "*And someone looked up his skirts? Not really!*"
ISABELLA : "*What an extraordinary thing!*"
JOAN : "*Two of the clergy made sure he was a man.*"
NIJO : "*On their hands and knees!*"
MARLENE : "*A pierced chair!*"
GRET : "*Balls!*"
NIJO : "*Why couldn't he just pull up his robe?*"
JOAN : "*He had to sit there and look dignified.*"
(They are quite drunk. They get the giggles. Griselda arrives.) (18)

Chaque personnage intervient ici selon le registre qui lui est propre, dans un vocabulaire et avec des expressions qui témoignent de l'époque à laquelle il a appartenu comme de son statut social ou intellectuel.

C'est en dramaturge averti que Caryl Churchill choisit de faire entrer la sage Griselda à cet instant précis, afin de ramener un peu de dignité sur scène. D'entrée de jeu, nous savions que Griselda serait en retard et, dans l'euphorie générale, nous en étions venus à l'oublier. Or, voici que son entrée impose au groupe le respect de soi enfin retrouvé. Il est clair que Marlene supporte malaisément la nouvelle venue ; le spectateur n'est pas loin de partager son irritation ; Griselda ne serait-elle donc qu'un personnage suranné, déplacé dans ce microcosme de femmes affranchies, disent-elles, de tout asservissement désuet au pouvoir masculin ? L'habileté de Caryl Churchill consiste à avoir su composer, avec le personnage de Griselda, un personnage charnière qui sert de révélateur et permet à Marlene de nous livrer une partie de sa personnalité secrète. Respectueuses des individualités de ses hôtes qui sont aussi ses modèles, Marlene est jusqu'ici demeurée silencieuse ; mais à présent elle a trop bu,

elle maîtrise mal ses réactions et d'emblée elle s'efforce de gauchir l'interprétation que ses compagnes feront de l'histoire de la trop sage Griselda :

> MARLENE : *"Yes, Griselda's life is like a fairy story, except it starts with marrying the prince."* (19)

L'agressivité dont elle fait montre, tandis que croit l'intérêt de ses compagnes l'amène bientôt, nous l'avons vu, à se montrer résolument grossière. Pourquoi donc avoir invité Griselda ? Pourquoi la compte-t-elle au nombre des femmes qui composent ce peloton de têtes qu'elle s'efforce de rejoindre, toutes notions de temps et de classes confondues ? L'arrivée de Griselda marque, semble-t-il, la volonté de l'auteur de passer aux questions sérieuses. Griselda est en effet le seul de ces personnages qui soit authentiquement tragique parce qu'il est le véritable jouet du Destin. Lorsqu'elle nous conte avec sobriété les traits de cruauté mentale d'un époux pathologiquement jaloux, Griselda force notre admiration, relègue les personnages plus flatteurs de Jeanne ou de Lady Nijo, au second plan de notre attention, faisant de l'une une sorte de Trissotin femelle à la tragique destinée et de l'autre une sorte de Célimène orientale. La scène un peu gaillarde, le trait d'impolitesse de Marlene vis-à-vis de Griselda, le manque de dignité de Jeanne (-elle vomit-) alors que Lady Nijo, même ivre, sait rester courtoise, doivent pourtant alerter le spectateur. Ecoutons Roland Barthes qui, dans *L'Empire des Signes*, oppose les civilisations de l'Orient à celles de l'Occident et nous rappelle qu'en Occident être impoli est rarement un acte gratuit :

> *"L'impolitesse de l'Occident repose sur une certaine mythologie de la 'personne' (...). Dès lors que c'est l'intérieur de la 'personne' qui est jugé respectable, il est logique de reconnaître mieux cette personne en déniant tout intérêt à son enveloppe mondaine : c'est donc le rapport prétendu franc, brutal, nu, mutilé (pense-t-on) de toute signalétique, indifférent à tout code intermédiaire, qui respectera le mieux le prix individuel de l'autre : être impoli, c'est être vrai, dit logiquement la morale occidentale."* (20)

Pour Marlene être impolie c'est ici retrouver ses origines de la "lower class", écailler volontairement le vernis d'une réussite sociale due non au mérite de l'intelligence mais à une ambition démesurée :

> MARLENE : *"I'm not clever, just pushy."*
> JOYCE : *"True enough."* (21)

En retenant le portrait de "Griselda" comme couverture de son texte dramatique, Caryl Churchill semble vouloir guider le lecteur ; elle prête alors au personnage une dimension inédite et, par voie de conséquence, elle confère à la scène d'exposition une signification particulière. Belle, mais froide, animée par la seule volonté de son maître et époux à qui elle a juré une obéissance aveugle, Griselda est bien la marionnette du "bunraku" (22) qui n'est tenue par aucun fil. Son mari s'octroie alors le rôle du manipulateur toujours présent aux côtés de la poupée qu'il anime. Considérée sous cet angle (-et le choix de Caryl Churchill qui a retenu le personnage de Lady Nijo ne nous autorise-t-il pas à trouver dans le théâtre japonais

un fil conducteur ?-) Griselda cesse d'être une insulte pour les unes, une énigme pour les autres ; Roland Barthes a fort justement remarqué à propos du "bunraku" :

> "*Plus de fil, partant plus de métaphore, plus de Destin ; la marionnette ne singeant plus la créature, l'homme n'est plus une marionnette entre les mains de la divinité, le* ***dedans*** *ne commande plus le* ***dehors.***" (23)

Griselda est bien une forme vide au sens plastique et mondain du terme. Elle plie ; elle ne se prosterne pas. Cette interprétation se trouve, semble-t-il, confortée par les propos de la Papesse Jeanne dans un débat philosophico-religieux avec Lady Nijo qui nous fait alors entendre que si :

> "*Là-bas la politesse est une religion (...), l'expression doit être dévoyée de façon à suggérer que la religion n'est là-bas qu'une politesse, ou mieux encore : que la religion a été remplacée par la politesse.*" (24)

Si, dans cette perspective, Caryl Churchill a choisi un type de scène à l'italienne, elle n'en retient pourtant le principe que pour rappeler puis dénoncer l'utilisation qui en est faite en Occident. En effet on peut se demander si l'architecture scénique à l'italienne n'est pas ici, pour l'auteur, le symbole du mensonge social, produit d'une certaine éthique sociale imaginée par un pouvoir exclusivement masculin, auquel les religions occidentales ont toujours apporté leur concours :

> "*La scène à l'italienne est l'espace de (ce) mensonge : tout s'y passe dans un intérieur subrepticement ouvert, surpris, épié, savouré par un spectateur tapi dans l'ombre. Cet espace est théologique, c'est celui de la Faute : d'un côté, dans une lumière qu'il feint d'ignorer, l'acteur, c'est-à-dire le geste de la parole, de l'autre, dans la nuit, le public, c'est-à-dire la conscience.*" (25)

Il est indéniable que l'ensemble du théâtre de Caryl Churchill, depuis *The Ants* jusqu'à *Vinegar Tom*, est une longue interrogation sur "l'espace théologique de la Faute" pour reprendre les termes de Roland Barthes. Il me semble qu'en nous présentant ici, avec *Top Girls*, une pléiade de femmes qui ont toutes connu, à des degrés divers, un aspect de la réussite, qui sont toutes allées jusqu'au bout de l'aventure qui fut la leur en des temps où les hommes ne faisaient aucune concession aux femmes qui, sur le plan professionnel, rivalisaient avec eux, Caryl Churchill a pour intention de faire appel à la conscience individuelle de tout spectateur, homme ou femme. En même temps elle refuse tout sentimentalisme facile, tout apitoiement. Parfois graves, ces femmes-là banissent de leurs échanges toute nostalgie, toute tristesse, justifient leurs propos gaillards par l'ébriété excusable d'une fin de banquet. Marlene porte un toast à la réussite certes, mais plus encore à l'esprit d'entreprise, au dynamisme hardi des membres de son collectif :

> "*To our courage and the way we changed our lives and our extraordinary achievements.*" (26)

Le "bunraku" s'achève avec la fin de la scène d'exposition, nous laissant éblouis par une écriture brillante, des étoffes chatoyantes, de la vaisselle et des lumières étincelantes.

Une courte scène lui répond ; nous y voyons Marlene évoluer dans son univers habituel, bien réel celui-là, de jeune femme chef d'entreprise.
Le "bunraku" introductif doit beaucoup, semble-t-il, au fait que son auteur a longtemps contribué à enrichir le patrimoine du théâtre radiophonique anglais. La pratique du théâtre des ondes permet en effet à Caryl Churchill de jouer avec bonheur de l'imaginaire du spectateur en utilisant la technique du chevauchement (27) dans des dialogues savamment montés afin de modeler un espace et un temps psychologiques à partir de données historiques ou géographiques précises, dans le souci d'enrichir le spectateur de l'illusion d'être par lui-même un créateur. L'entrelacs des récits individuels tisse le support du chant principal qui s'élève, incantatoire et comme soutenu par un "shamisen" exclusivement vocal. (28)

L'enjeu de *Top Girls*.

La réussite (29) est le dénominateur commun qui explique la présence de chacune de ces femmes dans le collectif idéal retenu par la protagoniste. Réussir, c'est encore l'objectif prioritaire de Marlene ; soit, semble répondre Caryl Churchill ; mais à condition de définir d'abord le sens que l'on entend donner à ce terme. Dès la première scène nous pressentons que les opinions de l'auteur et de Marlene divergent d'importance sur ce point. Dans le "bunraku" nous constatons en effet que Marlene s'étonne de la place privilégiée accordée par chacune de ses invitées à l'homme de sa vie, fut-il père, empereur, mari, amant de fait ou de coeur. Car si Marlene reconnait avoir un besoin physique de présences masculines, ce besoin ne saurait être comparé, estime-t-elle, à la soif d'aventures excitantes comme, par exemple, celle qui consiste à déjouer les pièges de la société pour mener à bien une carrière ambitieuse :

> JOYCE : *"And men?"*
>
> MARLENE : *"Oh there's always men"*
>
> JOYCE : *"No one special?"*
>
> MARLENE : *"There's fellas who like to be seen with a high-flying lady. Shows they've got something really good in their pants. But they can't take the day to day. (...)"*
>
> JOYCE : *"Who needs them."*
>
> MARLENE : *" Who needs them. Well I do. But I need adventures more."* (30)

En songeant à poser ce problème en 1979 (année au cours de laquelle elle a mûri sa pièce) Caryl Churchill a fait preuve d'une lucidité suffisamment inhabituelle pour que l'on accepte de s'y arrêter un instant. Dans la discussion qui oppose les deux soeurs, Joyce et Marlene, la question de l'auteur est claire ; quel tribut les femmes peuvent-elles accepter de payer au féminisme ? Toute carriériste doit-elle renoncer à établir des rapports personnels privilégiés, doit-elle également renoncer à l'éducation de son (ou de ses) enfant(s) ?
C'est en tant que femme-écrivain des années '80 que Caryl Churchill adresse la question à chaque spectateur, homme ou femme, prenant soin de ne pas laisser assimiler l'auteur à sa création. Sans doute prisonnière de l'héritage que lui a légué un père alcoolique qu'elle renie, Marlene boit décidément beaucoup trop de whisky et il est bien évident que Caryl Churchill écrivain engagé, socialiste, pour qui Mrs Thatcher

est une créature symboliquement démoniaque, n'adhère en aucune façon à ses propos d'ivrogne :

> MARLENE : *"She's a tough lady, Maggie. I'd give her a job. She just needs to hang in there. This country needs to stop whining. (...) No more slop. And who's got to drive it on? First woman prime minister. Terrifico."* (31)

Elle lui propose alors la sagesse ironique de Joyce, soeur aînée de Marlene :

> JOYCE : *"What good's first woman if it's her? I suppose you'd have liked Hitler if he was a woman. Ms Hitler. Got a lot done, Hitlerina. Great adventures."* (31)

Certes Caryl Churchill ne s'exprimerait pas dans des termes identiques à ceux de Joyce, épouse bafouée, contrainte de faire le ménage chez les autres pour assurer l'existence de sa fille Angie, au physique ingrat, à l'intellect retardé. Une longue scène entre Angie et une amie plus jeune nous en a fait prendre conscience. Elle est pourtant la fille naturelle que la brillante Marlene a eu du laitier lorsqu'elle avait 17 ans. Aujourd'hui, Angie a 16 ans ; à sa façon, elle se déclare ambitieuse, se montre obstinée, impulsive et fruste à la manière de Dull Gret, personnage du "bunraku", incarné par la même actrice. Angie n'a pas, à l'instar de Marlene, un tempérament de gagnante ; elle renie sa mère adoptive qui l'aime profondément, pour s'attacher à une Marlene incapable de chaleur humaine, affectivement morte et qui n'a que faire d'un amour qui l'embarrasse. *Top Girls* peut être considérée, de ce point de vue, comme une longue interrogation sur l'avenir d'Angie et, au-delà, comme une interrogation sur le bien fondé d'un certain féminisme :

> *"Achievement is about winning, but what about those women who don't win? Women should be allowed to have adventures, but if it involves oppressing other women, feminism doesn't work."* (32)

Ce dernier point a longuement été débattu au cours des répétitions ; les interprètes sont tombées d'accord pour affirmer que l'expression "féminisme de droite" - right-wing feminism - leur paraissait être un non-sens.

*
* *

L'ensemble de l'oeuvre théâtrale de Caryl Churchill a pour dénominateur commun une certaine fascination pour les diverses représentations de la mort. Dans le cas de *Top Girls*, l'idée de la mort est étroitement associée à la distribution des personnages puisque chaque personnage réellement vivant et contemporain, est une sorte de prolongement de l'une des marionnettes du "bunraku" (33) initial. Par exemple le personnage de Joyce, soeur aînée de Marlene, est joué par l'actrice qui, dans la scène d'exposition, tenait le rôle d'Isabella Bird, écossaise, grande voyageuse de l'époque victorienne. A l'occasion du "bunraku" nous avons appris que la véritable aventure vécue par Isabella ne fut pas tant celle de ses voyages que celle de l'affection privilégiée qu'elle vouait à Hennie, sa soeur qui l'attendait à la maison. Prisonnière de cette affection, elle épousa le médecin qui prit soin de sa soeur et assista à son dernier soupir (34).

Comme Hennie, Joyce n'a pas quitté son village natal ; d'une certaine façon, elle aussi a fait le sacrifice de sa vie pour que sa soeur puisse mener une existence pleine d'aventure : elle a choisi de laisser mourir l'enfant qu'elle portait afin d'être une *mère* pour Angie, abandonnée par Marlene :

> JOYCE : *"I did get pregnant and I lost it because I was so tired looking after your fucking baby / because she cried so much - Yes I*
> MARLENE : *"You never told me"*
> JOYCE : *"Did tell you / and the doctor"* (35)
> MARLENE : *"Well I forgot."* (36)

Isabella, Marlene, exigent de leurs soeurs un don total. En échange, elles leur portent un amour égoïste, le plus souvent considéré comme l'apanage de la gent masculine ; bien à tort, pense Caryl Churchill :

> ISABELLA : *"I knew it would be terrible when Hennie died but I didn't know how terrible. I felt half of myself had gone. How could I go on my travels without that sweet soul waiting at home for my letters?"* (37)

Ce qui importe aux yeux de notre dramaturge, ce n'est ni le refus des apparences d'Isabella d'abord, de Marlene ensuite, ce n'est pas davantage l'asservissement, même librement choisi, de Joyce. L'intérêt du spectateur doit plutôt se porter sur Angie, sur l'inconnue près de naître de cette étrange, grossière chrysalide. En retenant Dull Gret comme négatif d'Angie (rappelons que c'est la même actrice qui interprète ces deux rôles) Caryl Churchill fait montre d'un optimisme résolu puisque Gret apparaît en définitive comme le seul élément authentiquement et positivement subversif du "bunraku" :

> GRET : *"Oh, we give them devils such a beating."* (38)

Manipulateur, Caryl Churchill abandonne Angie au moment crucial du choix, alors que Joyce ne peut plus la protéger, alors que Marlene ne le veut pas. Quel sens le spectateur doit-il prêter à ce cauchemar qui l'obsède ? "frightening", répète-t-elle à plusieurs reprises ; la pièce se termine là-dessus. De quel manipulateur, Angie, forme vide, sera-t-elle la marionnette ? De quels démons devra-t-elle triompher ?

La fin de la pièce a fait monter en moi, spectateur puis lecteur, une angoisse analogue à celle que j'avais éprouvée à la représentation comme à la lecture de *A Taste of Honey*. Le rapprochement n'est pas gratuit. Dans les deux cas il s'agit bien, pour reprendre la formule lapidaire de Max Stafford-Clark, metteur en scène de *Top Girls*, d'un "domestic epic". Si le terme de "epic" peut prêter à confusion, il est bien évident que dans ce contexte précis, il fait davantage référence à la tradition britannique du "feature drama" qu'à une quelconque tradition brechtienne mal établie outre-Manche, me semble-t-il. Etonnamment anglaise par la souplesse de sa construction, *Top Girls* est une oeuvre dramatique qui propose une vision grave, féminine du monde socio-culturel d'aujourd'hui (celui-là même qui conditionne l'avenir des femmes) en même temps qu'elle refuse toute conception d'un univers masculin (peut-être parce que cartésien) du Bien et du Mal.

Avec *Top Girls* l'aventure spirituelle, le voyage spatial et temporel sont autant de prétextes pour explorer le lexique d'un rendez-vous, celui d'Angie, avec l'angoisse au moment où le jeune être fragile choisit de passer de la condition d'adolescente à la condition de femme, au sens que les féministes accordent généralement à ce mot.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Tours

NOTES

(1) *Top Girls* a été représentée pour la première fois au Royal Court Theatre à Londres, le 28 août 1982. Elle a été accueillie favorablement par le public et a été reprise en février 1983.

(2) Ms Churchill est une parente éloignée de l'homme d'état : "infinitely distantly related to Winston", a-t-elle déclaré, non sans humour, à la journaliste Victoria Radin (in *The Observer*, 15/8/82, p. 29).

(3) Voir Robert Cushman on *Top Girls* in *The Observer* (5/9/82).

(4) Se reporter à "Churchill's adventures", par V. Radin in *The Observer*, (15/8/82).

(5) A l'affiche New Yorkaise pendant plus de 20 mois, *Cloud Nine*, pièce écrite en 1970, a connu un triomphe quotidien.

(6) *Top Girls* vient d'être traduite en français pour un pays de la communauté francophone ; tout laisse croire que le public français la connaîtra bientôt sous cette forme.

(7) Se reporter au tableau de la page 58.

(8) M.C. Rouyer : "Le Théâtre Féministe Professionnel", in *Cahiers C.E.R.T. - Circé*, n° 5, janvier 1979, Bordeaux, p. 125.

(9) Propos rapportés par V. Radin, in *The Observer*, 15/8/82, p. 29.

(10) Propos rapportés par M.C. Rouyer, opus cité.

(11) Propos rapportés par V. Radin, opus cité.

(12) *Ibid.*

(13) Caryl Churchill est "resident dramatist" au Royal Court Theatre depuis 1974.

(14) C'est ce qu'elle décore du terme de "juggling".

(15) V. Radin, "Churchill's adventure", in *The Observer*, 15/8/82, p. 29.

(16) Au Japon, le "bunraku" est un spectacle de marionnettes ; les manipulateurs, habillés de noir, sont des silhouettes visibles du public lorsqu'elles s'affairent autour de la poupée.

(17) Caryl Churchill, *Top Girls*, London, A Methuen Paperback, 1982, Act I, p. 15.

(18) *Ibid.*, p. 13.

(19) *Ibid.*, p. 13.

(20) Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 83-85.

(21) C. Churchill, *Top Girls*, London, A Methuen Paperback, 1982, Act II, p. 36.

(22) Se reporter à la note 16.

(23) R. Barthes, *L'Empire des Signes*, opus cité, p. 82.

(24) *Ibid.*, p. 88.

(25) *Ibid.*, p. 80.

(26) *Top Girls*, opus cité, p. 10.

(27) La technique radiophonique du "chevauchement" (overlapping), transposée à la scène, oblige le spectateur à privilégier l'un des personnages en scène, comme il le ferait s'il participait à la conversation. Réunies autour d'une table, aucune de ces femmes ne quitte le lieu du festin, à l'exception de Marlene, maître des cérémonies, seul être matériellement vivant. Chacune de ces femmes raconte une vie d'aventure qui contraste violemment avec un dialogue visuellement statique, composé avec la rigueur d'une fugue. Chaque personnage, à la façon d'un instrumentiste, obéit à une discipline rigoureuse.

(28) Le "shamisen" est ce luth à trois cordes dont joue le musicien qui, dans le "bunraku", accompagne le récitant.

(29) Le mot anglais est "achievement".

(30) *Top Girls*, opus cité, p. 41.

(31) *Ibid.*

(32) C. Churchill à V. Radin in *The Observer*, 15/8/82, p. 29.

(33) Rappelons que dans le "bunraku" japonais la mort est un élément aussi indispensable que dans le théâtre élisabéthain en général, que dans *Romeo and Juliet* plus précisément.

(34) Peut-être doit-on voir ici une influence des *Exilés* de J. Joyce ?

(35) Une barre verticale dans le texte (/) indique un effet de chevauchement dans le dialogue : le personnage suivant entame sa réplique tandis que la fin de la réplique du premier personnage répond (ou enchaîne) à la réplique suivante du texte écrit.

(36) *Top Girls*, opus cité, p. 40.

(37) *Top Girls*, p. 9.

(38) *Top Girls*, p. 17.

TABLEAU SYNOPTIQUE RETRAÇANT LA CARRIÈRE DE CARYL CHURCHILL, AUTEUR DRAMATIQUE, DE 1960 A 1982.

ANNÉES	RADIO	TÉLÉVISION	SCÈNE	PUBLICATIONS
1960			**Having a Wonderful Time**	
1962	**The Ants** (TP 27/11/62)		**Easy Death**	**The Ants (New English Dramatists** nº 12, Penguin, 1968)
1967	**Lovesick** (TP 2/5/67)			
1968	**Identical Twins** (TP 21/11/68)			
1971	a) **Abortive** (R3 4/2/71) b) **Not, Not, Not Enough Oxygen** (R3 31/3/71			
1972	a) **Schreber's Nervous Illness** (R3 25/11/72) d'après Paul Schreber : **Memoirs** b) **Henry's Past** (R3 5/12/72)	**The Judge's Wife**	**Owners** (The Royal Court Upstairs)	
1973	**Perfect Happiness** (R3 30/9/73)		**Moving Clocks Go Slow** (Royal Court Theatre)	
1975			**Objections to Sex and Violence** (The Royal Court Theatre)	
1976		**The After Dinner Joke**	a) **Light Shining in Buckinghamshire** (for Joint Stock) b) **Vinegar Tom** (for Monstrous Regiment)	publiée par Pluto Press publiée in **Plays by Women**, vol. 1, London, Methuen, 1982.
1977			**Floorshow** (Monstrous Regiment) **Traps** (The Royal Court)	
1979		**The Legion Hall Bombing**	**Cloud Nine** (Joint Stock : a) touring ; b) The Royal Court Theatre	
1980			**Three More Sleepless Nights** (Soho Poly)	
1982		**Crimes** (BBC play for Tomorrow series	**Top Girls** (The Royal Court)	**Top Girls**, A Methuen Paperback, "Royal Court Writers series", 1982.
1983			**Fenwomen** (Joint Stock) **Soft Cops** ("The Royal Court) (en préparation)	

DOCUMENT

MEETING BERYL: A CONVERSATION IN COVENT GARDEN, MAY 1982.

The name first caught my eye in October 1978 as I was leafing through *Time Out*. Beryl and the Perils were presenting their first play *Is Dennis really the Menace?* Though I could not attend any of their performances at the time, a few months later I managed to catch one of their lunchtimes show at the I.C.A. (Institute of Contemporary Art) in Pall Mall. The Perils' own opinion was that the one-hour lunchtime production of *Is Dennis...* was better than the full length one, because they had to trim it down to essentials and give it a quicker pace.

Since then Beryl and the Perils have produced two more shows called *Nuts* (1979) and *Got Nuilty* (1981). They have toured Britain, were invited in Holland and in New York where they were received with enthusiasm. While conducting a research into feminist theatre around "Women live" in 1982, I met Didi Hopkins, one of the founder-members of Beryl. I asked her a few questions about the group, its birth life and temporary(?) rest. Here is the gist of my conversation with Didi Hopkins.

ROSETTE GLASER : *This is 'Women Live', the first festival of women in performing arts in Britain. Why aren't you in it?*

DIDI HOPKINS : *Because we did not feel we had anything to say just now.*

R.G. : *You did not feel you had to make a statement?*

D.H. : *No, certainly not. The good thing about* ***Beryl*** *is that we work together when we feel like it, when we feel there is something worthwhile to be expressed. Just because there is this "official" recognition of women in entertainment, we don't feel we* ***have*** *to take part. After all, we said it before.*

R.G. : *Yes, in 1978. I remember reading about you in* ***Time Out****. How was your show first received?*

D.H. : *With shock... No, seriously, there were a few protests, but on the whole, in the fringe papers, we had good reviews. In fact, we soon became something of a cult. Even to-day, the young performers, many of whom never saw the shows, will all have heard of* ***Beryl and the Perils.*** (1)

R.G. : *How was the group formed?*

D.H. : *Like many other groups which were formed at that time, such as* ***Mrs Worthingtons' daughters*** *for instance. It was generally felt there was*

no work around for women. We felt we would like to try working with women, to create something together. ***Monstrous Regiment*** *and* ***Cunning Stunts*** *are two other groups who started at that time.*

R.G. : *How did you meet originally?*

D.H. : *Through personal ads in the radical papers, in* ***Time Out****. We had all been looking for other girls to experiment with.*

R.G. : *How did you find you clicked?*

D.H. : *We attended seminars, discussion groups, workshops. We talked about how we felt about things, our life experience. We spent about six weeks just talking to one another; we evolved into a sort of therapy group for one another.*

D.H. : *Professional performers, fed up with what was being offered to us in the business, namely, next to nothing.*

R.G. : *Are you members of Equity?*

D.H. : *We are, now.*

R.G. : *And your personal background?*

D.H. : *Very different from one another. That's what is so interesting about it. There are three founder-members, though we have worked with two other girls. Among the three, there's Christine. She comes from the East End of London, she has a working class background. Professionally, she has sung in musicals, has worked on T.V. She has worked in theatre, both as a bawdy character and as a straight actress. Now Claudie would define herself as middle-class. She was a teacher, has worked in Europe. I am the youngest of the three since I'm 25. The others are 33 and 30.*

R.G. : *How would you define yourself?*

D.H. : *My background you mean? Part artist and part professional I suppose. My experience as a performer has been 3 years studying at Dartington College of Arts and playing the drums.*

R.G. : *Is there a leader in your group?*

D.H. : *Absolutely not. Though we are called Beryl and the Perils, no one specifically is Beryl...If you want to explain things, you can say that we are all Beryls as we step centre stage and then the others become the perils. But the name of the group has nothing to do with anything of the sort.*

R.G. : *You took the name of the typical comic-book girl figure* ***Beryl the Peril****, and the title of your show alludes to that other archetypal comic -book character* ***Dennis the Menace****.* (2) *To make things obvious, you dressed yourselves as the cartoon characters.*

D.H. : *Yes. It spelled out our initial purpose. Girls and boys in society. What is expected of girls, what boys get away with. By using the comic -characters we provided a frame of references which anyone in the audience could instantly recognize. The performers appear as the well-know characters though of course, what we show about them never appears in the comics. It's what goes on behind the scenes.*

R.G. : *I notice your use of the word "performers". Why not "actresses"?*

D.H. : *Because we do not just "act". We write, direct, dance, sing, tap-dance, play the drums, sing a-capella... This was the great opportunity for us to do much more than straight acting.*

R.G. : *As you perform, one gets the impression that everything is so spontaneous. But do you ever improvise?*

D.H. : *Absolutely not. Improvisation would kill the pace and pace is essential with our kind of entertainment which relies a lot on stick-slapstick. Our show is zany and fast. Every sentence, every effect has to be weighed. Our shows are totally texted.*

R.G. : *Who writes?*

D.H. : *We all do. We are equal writers; we write our own parts.*

D.H. : *Well, we do not really create a show. We created* ***Beryl and the Perils*** *and we started from there. Have you seen all three shows?*

R.G. : *Unfortunately, no. I only saw the I.C.A. lunchtime version.* ***Is Dennis really the Menace?;...***

D.H. : *That's a pity because we have become much better since then... Anyhow, the first show,* ***Is Dennis****.... was a series of monologues. We all felt we had something to say about one thing in particular, relationships between girls and boys, men and women. Each of us wrote her piece - we do what we are best at - and made a statement. It was a series of individual sketches.* (3) *In the second show,* ***Nuts*** *we centred on women and madness. We used dialogues, and we had a better structured show. We had actual scenes and an evolution in the plot.* (4). *In the third show, we have explored relationships. We also brought in two new girls who had not performed before, only acted. The theme of the third show, incedentally was economics power and death. The common denominator of the three shows is that Beryl is pitched against the system. And the system is always right.*

R.G. : *Do you define yourself as a feminist group?*

D.H. : *No, not really. We are women who act, but I don't think our theatre is necessarily feminist. We do not specially defend the rights of women. We show that they get a rotten deal, not only as women but also as persons. Men too get a rotten deal. We would like to have a 'personarchy' if I may say so.*

R.G. : *Did your success come as a surprise to you?*

D.H. : *Absolutely. We never believed we could be successful.*

R.G. : *Garish make-up and outrageous costumes are the first striking things about your group. Why did you choose to present yourselves that way?*

D.H. : *The freedom of the clown: to be allowed to say things we wouldn't have dared to say had we played straight. Hiding behind our make-up, we felt different. It's like masks. And we were playing cartoon-characters, outrageous creatures.*

R.G. : *One of the great points critics make out your shows is your use of outrageous language.*

D.H. : *We felt we had to invent a new way of saying things. We needed to break taboos, for the public, but also for ourselves. We were very inhibited at first...*

R.G. : *You tour a lot. What about props, lighting?*

D.H. : *There has been an evolution there, too. We started with practically no props in the first show, and basic lighting. What we needed could easily be taken on tour or found on the spot. With the second show, we used more props and lighting, they developed together with the show. It was interesting and more professional, but it did create problems for touring. The show had to be portable. So we worked out a formula by which the show might be played either with or without props and lighting. The text is important but so is movement. We underline the action by movement, in the tradition of the comedia dell'arte. I would like to use mime more than we do.*

R.G. : *You get no problem of understanding abroad?*

D.H. : *We use short words, brief sentences, to punctuate the action rather than explain anything. In Holland and in New York audiences loved it. But in the States they speak English and most people understand English in Holland. I don't know how we would be received in Latin countries...*

R.G. : *Have you any plans for future shows?*

D.H. : *Nothing definite at the moment. After'**Got Nuilty**" we all felt a need to go our own way and get more individual experience so we could fuel it into the group. We felt we had said everything we had to say for the time being and we could only repeat ourselves if we went on. So we stopped* (5). *We could have continued; we were asked many times to perform. But we want to be creative, not repetitive. We might put on a new show in 1984 and announce it in bold letters all over: "Beryl is back" or "Big Sister is here". But we don't know yet.*

R.G. : *Have your shows generated spin-offs?*

D.H. : *No, unfortunately not. There was a project of a comic book based on "**Is Dennis really the Menace?**" but it never really got off the ground. There has been a video-tape of our show in New-York. We hope to get a copy of that. It was a good one in fact.*

R.G. : *I would certainly like to see it. Thank you very much and good luck to you.*

Rosette GLASER

Haute-Alsace

NOTES

(1) In *Understudies, Theatre and Sexual Politics*, Michelene Wandor has this to say about Beryl and the Perils : "Perhaps the most successful of the semi-anarchic shows which opened avenues for a freer female comedy was the first produced by a group called Beryl and the Perils, formed in 1978. Their first show in that year was *Is Dennis really the Menace?* which was about the conditioning of women into fearful and repressed behaviour about their bodies and their sexual lives.... They wore striped and slightly wacky clothes, their faces streaked with make-up - like children who have raided the attic for clothes and their mother's dressing table for decorations". Understudies, A Methuen Theatrefile, p. 46. Published in London in 1981.

(2) There are at least two *Dennis the Menace* in cartoondom. An American naughty child, created by Hank Ketcham, and a British character who dwells in the *Beano*. The latter, of course, is the reference here.

(3) Carole Spedding in *SPARE RIB* had this to say: "In this, their first play, Beryl and the Perils use a comic strip cartoon style to explore all the difficulties (and some of the good things) of women's sexuality. I felt confident of their acting abilities, enjoyed their individual performances and immediately warmed to their sensitivity towards each other on stage. Visually, too, they looked good but I came away wishing that they hadn't tried to include so much". While in *Time Out*, Michelene Wandor included this sentence in her review:" - the point about the show is the subversive form,which gives the company a freedom to play with the ideas in a way which makes them challenging but not offensively so."

(4) About *Nuts*, this is what Ann McFerran had to say in *Time Out*: "*NUTS*! is a vivid and chaotic celebration of feminine "madness". It opens with garish witches clasping sparklers dancing around a cauldron chanting: "Lip of lesbian, spit of spinster, mucus of bride etc etc" and it continues to dissect the many unacceptable faces of the "feminine" woman: the guilty anorexic, the self loathing fat girl, a girl who suffers from eczema and yo-yos between extravagant feminine posture and self-hating scratching....Although the material is unwieldy and the production unfocussed, the Perils are canny performers who create some brilliant images about female oppression in a rough, rude show that is constantly entertaining and provocative." The critic in *Spare Rib* also remarked on the first incantation of the witches in *NUTS*! and adds further down "The energy and imagination that this company show can only be applauded. They have the courage to stand there with their over-the-top images and the ability to get away with it."

(5) *Got Nuilty*, Beryl's third show, was already considered by several critics to be a repeat, for instance, Ros Asquith : "*Got Nuilty* ...combines several of their best sketches (and some not so hot) from previous shows."... "Subtle they ain't: they shout, scream, rant, rave, talk dirty, squeak, bellow, remind you that you can 'be arrested for disturbing the p'lice',... and generally behave in a way that nice, dependent, passive, narcissistic girls should not". A page of the dummy stip based on "Is Dennis really the Menace?". These words and situations were part of the show.

LINGUISTIQUE

STATUT SÉMIOTIQUE DE L'OBJET THÉÂTRAL.

Il semble que cette étude ait été placée de bout en bout sous le signe de la hâte : tout d'abord, lorsque j'ai du la préparer à partir de notes de cours pour une communication orale au congrès 1983 de la S.A.E.S. à Reims et, ces derniers jours, en vue d'une publication dans *Coup de théâtre*. Je dois m'excuser auprès de l'éventuel lecteur de n'avoir pas pu (su ?) 'reprendre les choses en mains' dans l'entre-temps. L'essentiel de l'article, dans son inachèvement même, demeure ce qu'il n'a jamais cessé d'être, une invitation à la recherche dans un domaine où les choses changent difficilement.

C'est que le théâtre est une institution et toute institution a un côté fonctionnel et un côté phénoménal. Seul le côté phénoménal (historique, sociologique, esthétique) est le plus souvent abordé. On admet volontiers que le théâtre évolue dans sa forme et dans ses thèmes, on admet plus difficilement que soient remises en cause les conceptions par lesquelles les hommes se représentent ce mode de communication. Ces concepts remontent à quelques variantes près aux grands penseurs grecs. Il semble même que les périodes les plus fécondes sur le plan théâtral soient caractérisées par une très remarquable absence de réflexion sur les conditions de la communication théâtrale, comme si la réflexion théorique inhibait la création. Peut-être, les hommes ont-ils ressenti une certaine gêne à s'interroger sur des sujets qui les impliquaient aussi fortement que le langage ou sur cette autre forme de DISCOURS qu'ils s'adressent *collectivement* les uns aux autres, le théâtre. Ils se sont donc contentés d'images 'naïves' ou, en tout cas non-compromettantes (compromission au sens où l'on peut difficilement s'exprimer et simultanément, sous peine de *double jeu*, remettre en cause cet acte de communication) comme celles que nous allons essayer d'analyser en relation avec l'objet théâtral.

Lorsqu'on essaye de se représenter ce que pourraient être l'objet et, moins malaisément, les objets au théâtre, on se heurte à des certitudes d'autant plus suspectes qu'elles se donnent comme des évidences. Est objet tout ce qui est spatialement repérable, détachable, manipulable, identifiable. Outre l'évidente pétition de principe d'une telle définition, il apparaît que ces déterminations ne font que transposer les données du monde empirique dans celui du théâtre. Est objet au théâtre tout ce que, dans la vie, nous identifions comme tel. On passe de la tautologie à la circularité de la référence à l'expérience commune. Lorsque le rideau se lève, les objets réels, simulés ou stylisés, que nous découvrons sur scène sont tout à fait conformes à ceux que nous rencontrons tous les jours autour de nous. Certes, ils ne sont pas placés en situation réelle mais ils pourraient l'être, apparemment sans changement fondamental. L'évidence de ces quelques constatations est à la fois nécessaire et trompeuse : nécessaire parce qu'elle assure l'indispensable identification (reconnaissance et participation) du spectateur ; trompeuse parce qu'elle empêche de replacer l'objet dans un cadre conceptuel susceptible de lui donner sens.

Ce cadre conceptuel ne peut être que le polysystème sémiotique du spectacle théâtral. En effet, le théâtre, tout en étant dans le monde (son insertion sociale, aussi marginale qu'elle puisse être parfois, ne saurait être remise en cause) constitue un univers indépendant fondé sur le Signe et la Représentation (1). Le système des objets, en tant qu'ensemble structuré de signes posé par l'instance énonciatrice, doit être étudié en relation avec tous les autres sytèmes de signes et à l'intérieur de la matrice sémiotique de l'oeuvre représentée.

Peu de gens aujourd'hui après Pavis, Ubersfeld ou Elan sont disposés à mettre en doute le bien-fondé d'une telle assertion, surtout présentée sous une forme aussi générale. Il n'est pas sûr pour autant que toutes les conclusions qui en découlent en ce qui concerne l'objet théâtral aient été tirées. Tout d'abord, quelles que soient les précautions que l'on prenne, il est difficile de se représenter des objets issus de la réalité comme objets-signes d'autant que l'essentiel de l'effet-théâtre consiste à nous convaincre de leur réalité. Nous sommes pris, comme l'a justement souligné A. Ubersfeld, entre deux sentiments contradictoires : une incrédulité qui nous porte à déréaliser les objets et une 'suspension of disbelief' qui nous conduit à en admettre l'existence - sous condition . L'important est de noter que les deux versants de cette attitude contribuent également à renforcer le statut réel de l'objet. C'est donc de cette donnée empirique de l'expérience théâtrale qu'il faut repartir pour en montrer les limites et les insuffisances, quitte à retrouver plus tard nos présupposés théoriques.

Une fois accordé que l'objet-signe a, comme l'objet réel, une existence tangible, indépendante, repérable, qu'il est tout ce que l'on peut manier, déplacer, contourner, s'approprier, il convient de ne pas perdre de vue qu'il s'agit là de sa face 'signifiante'. A ce titre, elle est soumise à des relations de ressemblance et d'opposition avec d'autres signifiants de même nature mais, en aucune façon, aux contraintes de la réalité empirique. Fort de cette observation, on s'aperçoit que tous les objets repérables sur une scène sont loin d'avoir la même 'magnitude'. Dans le *Nuage Amoureux* de N. Hikmet (2), les personnages évoluent au milieu d'un fatras d'objets hétéroclites : meubles, emballages, vieux bidons qui semblent entraver leurs évolutions. Ces objets scéniques paraissent parfaitement vides ou neutres ; on dirait presque que cette accumulation désigne précisément la perte de la notion même d'objet. Dans une pièce comme *Platonov* de Tchékhov, dans sa récente mise en scène par D. Mesguich, certains objets comme les mouettes mortes qui gisent à terre les ailes grandes ouvertes dans diverses scènes de la pièce, sont tellement chargés de signification qu'ils deviennent de véritables défis adressés à la perspicacité du spectateur. Les objets du théâtre ont donc, comme ceux de la vie, une charge sémantique variable mais cette charge est acquise de façon sensiblement différente dans les deux cas. La valeur référentielle des objets devient purement nominale au théâtre (signifiant de signe) et leur valeur acquise (charge affective et symbolique) n'est pas liée à l'usage mais à la visualisation de ces objets dans le cadre du spectacle.

Même si l'on tient compte de cette pondération de la valeur des objets, il n'est pas sûr que l'ensemble des objets-signes d'une pièce se limite à ceux qui sont effectivement repérables sur la scène. Dans la réalité, les objets même lointains, disparus ou inaccessibles sont pris dans la continuité des apparences sensibles. Le théâtre, au contraire, quels que soient ses 'débordements' est un univers par définition clos. Cette clôture institue une cassure dans l'univers des signes entre deux modes

d'existence des objets-signes, tout aussi intenses l'un que l'autre : il y a le représenté et le non-représenté, qu'il soit imaginaire, absent, disparu, proche ou lointain, visible ou invisible. Si l'on n'accorde pas le statut d'objet-signes aux objets non-représentés, on risque d'appauvrir singulièrement les possibilités de la représentation théâtrale. Quel autre statut donner à la cassette d'Harpagon ou au 3ème bras disparu du héros de la dernière pièce de Albee, *The Man who had Three Arms?*

Si l'on admet l'existence de ces objets liés, pour une large part, à l'évocation qu'en font les personnages, il n'y a pas de solution de continuité apparente entre ces objets non-représentés et l'ensemble des 'objets de discours'. Peut-on, avec A. Ubersfeld, faire une distinction entre les "bords de Trézène" figurables sur scène et les "rivages de la Crète", selon le même auteur, non figurables (3) ? Certes non, mais on est confronté alors à une difficulté encore plus redoutable : ayant perdu toute consistance, l'objet-signe se perd dans le glissement indifférencié des signes du langage. Le théâtre est discours et il n'est pas surprenant que l'une de ses catégories constitutives (l'objet théâtral) participe de sa nature. Mais ce discours est soumis à un jeu (enjeu ?) mettant en présence le Personnage et l'Espace. Il est donc légitime de rapporter le statut de l'objet à ces deux valeurs fondamentales du spectacle théâtral.

Certains trouvent confirmation de l'existence de l'objet dans son opposition au personnage de théâtre. Serait objet - 'objectum', jeté devant selon l'étymologie - tout ce qui s'oppose à l'humain. Mais le personnage, selon nous Corps-Signifiant, c'est-à-dire union problématique d'un sens (dont la Parole) et d'un Corps, est directement impliqué, par le corps, dans le monde des objets. Leur existence plus ou moins séparée, qui permet au personnage d'accéder à la réalité des autres et à la sienne propre (on pense à la valeur objectale du corps de l'une des bonnes, lorsque sa compagne 'prend le dessus' dans *les Bonnes* de Genêt), ne fait que dramatiser - ou redoubler - le conflit majeur qui unit le corps à la signification. La différence conventionnelle entre le corps et les choses ou, pourrait-on dire entre 'objets conjoints' et 'objets disjoints' est, dans certains cas - limites si mince qu'elle semble disparaître : c'est le cas de l'Avare qui semble avoir 'incorporé' l'objet-cassette ou de Phèdre apparemment dépersonnalisée par son corps devenu une entité incontrôlable.

> "*Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;*
> *Je sentis tout mon corps et transir et brûler.*" (4)

Il nous suffit de constater pour l'instant qu'une fois de plus la notion d'objet échappe à l'analyse et se confond à la réalité qui était censée contribuer à la cerner.

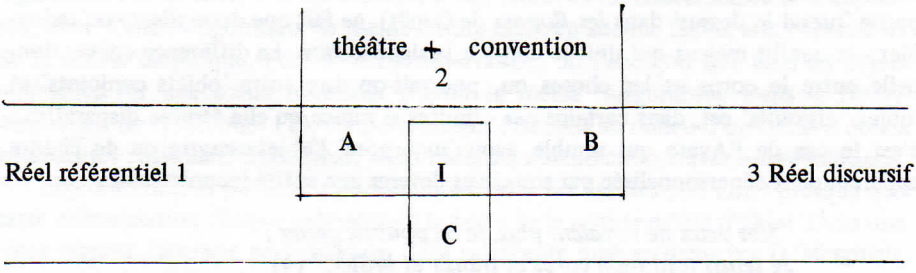
On peut envisager par ailleurs que l'objet et le corps-objet tirent leur définition d'un certain rapport ave le réel non-humain que présente la pièce. L'objet serait comme une extension du réel, une extension expressive dans le cas du corps, une extension mobile dans le cas de l'objet. Mais ici encore, on s'aperçoit qu'on a affaire à un continuum plus qu'à une dualité. Le Réel et l'objet ne font qu'une seule et même substance ou plutôt, les différences qui apparaissent ne font que rehausser les complexités d'une catégorie protéiforme. Le meilleur exemple à l'appui de cette thèse pourrait être l'immense rideau de scène du *Hamlet* de Lioubimov (5) tour à tour image du royaume du Danemark et masse indifférenciée secrétant les différents objets de la pièce, escamotant ou soulignant le corps des acteurs.

Au terme de ce long détour à partir d'une définition référentielle de l'objet, il apparaît à l'évidence que l'objet théâtral ne saurait tirer sa substance d'une quelconque ressemblance avec l'objet réel, ni surtout d'une opposition avec les autres catégories du spectacle théâtral. Il n'y a pas de différence d'espèces entre ces diverses substances mais des relations de ressemblance et d'opposition à l'intérieur de la matrice sémiotique du spectacle théâtral.

Il faut donc poser clairement que la notion d'objet est un *construit* sémiotique et non un donné de l'expérience commune. L'objet participe de la nature du signe : son signifiant est dérivé à partir de l'ensemble des objets *culturels* de référence, son signifié est défini à l'intérieur du système des objets de la pièce, sa signification ultime dépend de l'ensemble plurisémiotique dans lequel il s'intègre.

En l'état présent des études sémiotiques appliquées au théâtre, il convient d'insister sur deux aspects assez mal définis de l'objet-signe théâtral : sa *constitution* et son *énonciation*.

Lorsqu'on dit que la substance de l'objet-signe est constituée à partir de l'ensemble des objets culturels de référence, nous entendons, une nouvelle fois, disperser l'illusion référentielle et poser nettement le statut culturel de l'objet théâtral. L'objet, tel qu'il est perçu sur la scène, se situe au point de rencontre des trois systèmes-sources que sont le Réel référentiel, le Réel théâtral (le lieu et les conventions du théâtre) et le Réel discursif. Il y a donc trois types de Réalité culturelle à partir desquels l'objet théâtral se réalise en combinaisons variables. Nous avons essayé de représenter ces recoupements à partir des différentes aires définies précédemment et placées en relation d'intersection :



Si l'objet théâtral se situe le plus souvent à l'intersection (I) des trois aires associées selon des proportions les plus diverses, toutes les combinaisons intermédiaires sont envisageables. On peut imaginer des objets strictement référentiels (1) transposés sans aucune transformation et toute la gamme des stylisations imaginables. On peut envisager également des objets de théâtre (2) (praticables, fosse d'orchestre, projecteurs, etc.) utilisés significativement à l'intérieur du spectacle de même que l'ensemble des conventions propres à des époques ou à des communautés données comme source inépuisable d'objets. Il faut finalement accepter comme faisant partie de la substance objectale, l'ensemble des objets du discours (3) des personnages ou du discours collectif (littérature, tradition, mythes).

Certaines zones de recoupement partiel peuvent être repérées comme celle que nous avons désignée par la lettre A qui représente un objet réel transformé par la tradition théâtrale : pensons, par exemple, à la transformation conventionnelle

du lieu théâtral en huis-clos. La zone B pourrait désigner un objet imaginaire uniquement matérialisé par la tradition théâtrale comme les piliers de scène du Nô japonais ou les différents jeux de masque en relation avec les états psychologiques d'un personnage. La zone C pourrait correspondre enfin à un objet réel directement évoqué dans le discours des personnages, un amphithéâtre antique dans une pièce grecque. L'important dans ce jeu de combinaisons est de saisir que l'objet théâtral se situe au point de rencontre de trois ensembles culturels et qu'il tire sa richesse et sa complexité de la variété potentiellement infime de leurs combinaisons.

Cet objet-signe une fois constitué est ensuite pris en charge par l'instance dramaturgique de la pièce, le groupe destinateur composé de l'auteur, du metteur en scène, des comédiens et des autres techniciens du spectacle (6). Ce signe est donc *théâtralisé*, c'est-à-dire intégré à une relation de communication mettant en jeu un destinateur et un destinataire. Cette théâtralisation va porter simultanément sur les trois composantes de l'objet théâtral telles que nous les avons représentées dans notre diagramme page précédente :

- sur sa nature **discursive** : le destinateur pourra choisir de représenter ou non, de désigner ou non, d'utiliser ou non les objets du spectacle.

- sur sa nature **théâtrale** : le destinateur pourra subvertir ou suivre fidèlement les conventions de représentation des objets en vigueur à une époque donnée. Ainsi la représentation de l'objet pourra aller du réalisme caricatural du 'Bread and Puppet Theatre' à la dramaturgie déréalisante du théâtre de Brecht.

- sur sa nature **référentielle**, en reproduisant ou en modifiant les données empiriques : ainsi des corps pourront devenir des objets comme dans le S.A.D.E. de Carmelo Bene et des objets des animés les plus surprenants comme la corde dans **Le Boa sous la cloche** de Bernard Mazéas.

Une fois définies la nature et la substance de l'objet théâtral, il faut préciser sa place dans le spectacle théâtral. Déjà, la recherche d'une définition nous avait permis de prendre conscience de l'importance *différentielle* de l'objet. S'il était difficile à cerner par contraste avec le Personnage et le Réel, il se situait naturellement dans le prolongement de ces deux catégories fondamentales. Il est naturel d'admettre à présent que l'objet réalise leur mise en relation, qu'il n'est rien d'autre, du point de vue fonctionnel, que l'aire d'interaction entre personnage et espace, spirituel et matériel, objectif et subjectif, redoublant en cela la relation conflictuelle déjà signalée à propos du Corps signifiant. L'objet théâtral est donc fondé sur une interface entre intériorité et extériorité dont il va tirer sa charge signifiante.

Non seulement l'objet se trouve investi d'un *sens acquis*, la valeur qui lui est socialement, empiriquement, traditionnellement reconnue dont il ne faut surtout pas minimiser l'importance mais il acquiert un *sens induit* dans le rapport interactif qu'il établit entre Personnage et Espace.

D'une part, l'objet sert à 'sémantiser' l'espace, il l'identifie et le fait exister de façon reconnaissable. Par l'objet, l'espace indéfini et illimité prend sens : l'arbre désigne la forêt. Il acquiert mobilité, identité et définition mais, en même temps, et c'est là l'un des aspects du paradoxe de l'objet, il se dévalue et finalement se détruit en tant qu'espace : par l'objet, l'espace atteint la finitude et s'engage dans

la voie de l'anéantissement. L'unique arbre du *Godot* de Beckett en est un exemple frappant : il n'y a plus de forêt, de bosquet ou même de jardin derrière cet unique représentant de l'espèce ('route de campagne *avec arbre*') à travers lequel le monde se trouve résumé et finalement aboli.

D'autre part et par un processus exactement symétrique, l'objet sert à fixer, arrêter, concrétiser ce qui fuit et échappe, à savoir le sens du discours. L'objet prête vie au réel et au sens substance. Il est l'anti-parole par lequel le Personnage découvre que les mots ont un sens et surtout un référent. Le crâne de Yorick ou la tache imaginaire sur la main de Lady Macbeth prouvent que c'est dans l'objet (et le corps au premier chef) que l'être de discours trouve un point d'ancrage à son désir ou à sa hantise, qu'il découvre sa nature profonde et reçoit confirmation de son existence. Comme précédemment, la signification de l'objet est paradoxale : il est à la fois le répondant et la négation de l'humain. Par rapport à la mobilité de la vie et à la multiplicité du sens, l'objet représente ce qui résiste et ce qui dure, la *Trace*, à la fois accomplissement et destruction du sens investi dans le Personnage.

Cette position ambivalente de l'objet se trouve résumée dans sa fonction primordiale de producteur et d'accumulateur du sens. Au point de rencontre entre Spirituel et Matériel, tel qu'il a été décrit précédemment, se produit une induction sémantique dans laquelle, de façon massive ('leit-motiv') ou diffuse (imagerie) va se réaliser une part importante de la signification de la pièce. Il est facile de reconnaître la fonction *symbolique* de l'objet théâtral dont les manifestations sont bien connues mais qui prend un relief accru replacée dans un schéma interactif entre Espace et Personnage.

L'essentiel des analyses que nous avons exposées dans la présente étude tend à réaliser la jonction entre les études d'inspiration sémiologique et les approches traditionnelles du fait théâtral. Il est apparu que l'une et l'autre de ces visées étaient plus ou moins limitées dans leur développement, d'une part, par le statut particulier de l'objet théâtral, perpétuant une confusion tenace entre objet réel et objet sémiotique et, d'autre part, par la position de l'objet à l'articulation entre les deux registres majeurs du spectacle théâtral. Ce statut et cette position une fois admis et dûment repérés, il n'est pas sûr que la *notion* même d'objet ne constitue pas un dernier obstacle à contourner pour accéder à la *fonction* essentiellement interactive qui se cache derrière ce concept d'une évidence trompeuse.

Jacky MARTIN
(Montpellier III)

NOTES

(1) Par représentation, nous faisons allusion à la relation de communication spécifique dont nous avons essayé de préciser l'originalité dans *Coup de théâtre*, N° 2.

(2) Nous nous référerons pour nos exemples à la très utile anthologie de photos et de diapositives de A. Ubersfeld, L'Objet théâtral, C.N.D.P., n° 40, 1978.

(3) A. Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris : Éditions Sociales, 1978) , p. 195.

(4) *Phèdre*, Acte I, scène 2.

(5) Cf. A Ubersfeld, *L'Objet théâtral, op. cit.*

(6) Cf. sur ce point, notre article dans *Coup de théâtre*, N° 2.

CHRONIQUE

PRÉSENTATION DE THESE

Nicole VIGOUROUX-FREY : "*Vingt-cinq ans de théâtre radiophonique à la B.B.C. (1950-1975)*". 1 432 pages. Thèse de Doctorat d'État soutenue le 16 avril 1983 à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Directeur : Madame le Professeur L. Bonnerot

La thèse a pour sujet : un quart de siècle du théâtre radiophonique de la B.B.C., considéré à mi-parcours de son existence. Elle se présente sous la forme d'une étude en trois volets ; la première met l'accent sur l'aspect historique et la spécificité du medium ; la seconde s'intéresse aux rapports entre ce genre de théâtre et la société dont il procède ; enfin, une étude plus littéraire rappelle qu'il est partie intégrante du théâtre de son temps dont il épouse les principales tendances. Une bibliographie complète du théâtre radiophonique diffusé de 1950 à 1975, tel qu'il est défini au cours de la thèse, fournit un instrument de travail et de contrôle complémentaire à l'usage du lecteur intéressé par tel aspect plus particulier.

Dans la première partie, globalement intitulée : "le Medium et le Message", nous cherchons à montrer le mécanisme de l'échange théâtral tel qu'il a fonctionné à la B.B.C. de 1950 à 1975. Si nous avons tenté de comprendre l'élaboration des multiples rouages qui ont mis en route l'énorme machine, à travers l'étude des textes et des documents officiels qui ont modelé sa destinée, nous avons parallèlement cherché à nous intégrer au fonctionnement du "Drama Department" en participant à des activités de création artistique. Ce procédé nous a semblé critique en lui-même, dans la mesure où il a pu guider notre interprétation des rôles respectifs tenus par les divers intervenants lors de la mise en ondes.

Soucieux cependant de ne pas nous laisser prendre au piège de la seule apparence, nous nous attachons, dans la seconde partie de l'étude ("la Société Britannique et la B.B.C. Public et Message du Théâtre Radiophonique Anglais") à cerner le type de connaissance que la B.B.C. peut avoir de son public. Nous y étudions le fonctionnement et les principes qui régissent le quotidien de "l'Audience Research Department" dans la partie de son travail qui consiste à mesurer l'impact du théâtre radiophonique produit par le "Drama Department".

L'objet de la troisième partie : "Fable, Fantaisie, Spectacle Incorporel" est de rappeler que, si le théâtre radiophonique plonge ses racines dans une situation sociale, il demeure avant tout un jeu théâtral. L'intérêt n'est donc pas tant de mettre en évidence les éléments d'une dichotomie que ceux d'une complémentarité entre théâtre et théâtre radiophonique : même illusion, même intention de divertir. Toutefois, en raison du lieu scénique choisi, les moyens mis en oeuvre ne sauraient être rigoureusement identiques.

Nous constatons que la conception même de l'énigme s'est profondément modifiée de 1950 à 1975. Il n'est jusqu'au banal "whodunnit" qui ne soit tributaire de la décision, du développement tentaculaire du théâtre de l'Absurde. Par définition celui-ci plonge ses racines dans l'univers du sonore, de la communication, de la radio par conséquent ; il est donc tout à fait logique d'y retrouver une contribution originale des auteurs les plus prestigieux du théâtre national britannique (Beckett, Pinter, Stoppard, Arden).

En conclusion, il semble bien qu'il en est du théâtre radiophonique comme de toute forme théâtrale. Bien que son rôle premier soit de divertir, il est également, en tant qu'activité sociale, le reflet des mutations profondes d'une société étroitement dépendante d'une technologie qui met l'accent sur l'individu, favorise la prolifération de minorités culturelles et explore volontiers l'univers secret de l'homme dont elle nous révèle le masque en creux, c'est-à-dire le négatif.

Un glossaire français-anglais termine ce travail. Il apporte un complément de précisions, en définissant le vocabulaire de la radiodiffusion des années 1950 à 1975.

