

## 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 plaît 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 13<sup>ème</sup> siècle ; devenue religieuse bouddhiste, 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 démeriter 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 confiance, 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. Écoutons 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 déniaient 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 reconnaît 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. Étonnamment 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 RETRACANT LA CARRIERE DE CARYL CHURCHILL, AUTEUR DRAMATIQUE, DE 1960 A 1982.

| ANNEES | RADIO                                                                                                       | TELEVISION                            | SCENE                                                                                            | PUBLICATIONS                                                                         |
|--------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| 1960   |                                                                                                             |                                       | Having a Wonderful Time                                                                          |                                                                                      |
| 1962   | The Ants (TP 27/11/62)                                                                                      |                                       | Easy Death                                                                                       | The Ants (New English Dramatists n° 12, Penguin, 1968)                               |
| 1967   | Lovesick (TP 2/5/67)                                                                                        |                                       |                                                                                                  |                                                                                      |
| 1968   | Identical Twins (TP 21/11/68)                                                                               |                                       |                                                                                                  |                                                                                      |
| 1971   | a) Abortive (R3 4/2/71)<br>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<br>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)<br>b) Vinegar Tom (for Monstrous Regiment) | publiée par Pluto Press<br>publiée in Plays by Women, vol. 1, London, Methuen, 1982. |
| 1977   |                                                                                                             |                                       | Floorshow (Monstrous Regiment)<br>Traps (The Royal Court)                                        |                                                                                      |
| 1979   |                                                                                                             | The Legion Hall Bombing               | Cloud Nine (Joint Stock :<br>a) touting ; 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)<br>Soft Cops ("The Royal Court" (en préparation)                          |                                                                                      |