AUTEURS

O'NEILL
DRAMATURGE EN MARGE.

"Eh ! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?"
Baudelaire

"Ce fut une grande erreur de me faire naître homme. J'aurais beaucoup mieux réussi en mouette ou en poisson. Et comme cela, je suis condamné à être un étranger qui ne se sent jamais chez lui, qui ne désire vraiment rien et n'est pas vraiment désiré, qui sera toujours en marge, toujours un peu amoureux de la mort." (1)

A la question de Baudelaire (qu'il aime et cite), voilà la réponse qu'apporte Edmund Tyrone, ce double en qui Eugene O'Neill a choisi de passer quand il fut fatigué de vivre. Et pour l'authenticité de ces mots d'Edmund, O'Neill a déposé sa vie en caution. Mais c'est cette marginalité, origine de tant de souffrances et de tensions, qui fut condition et source de l'œuvre. C'est donc elle qu'il nous faut comprendre pour comprendre O'Neill.

*
* *

Marginal, O'Neill ne l'est pas devenu : il l'est dès sa naissance, par sa naissance, et doublement puisque son père est irlandais et acteur, de sorte qu'à l'antagonisme national s'ajoute l'inégalité sociale. Tous les souvenirs de James Tyrone dans *Le Long Voyage dans la Nuit* sont ceux de James O'Neill, le formidable père de la réalité : James s'était retrouvé au travail à dix ans pour nourrir une mère et des sœurs irlandaises perdues aux États-Unis, que le père avait abandonnées pour retourner mourir en Irlande ; il était devenu, à force d'énergie, d'économies (et de talent), le premier acteur de son temps et avait gâché sa carrière en répétant dans d'inépuisables tournées l'inépuisable succès d'un médiocre Edmond Dantès. Toute sa vie, James a joué à la ville le rôle du gentleman américain mais la société ne lui a jamais permis de passer du rôle à la réalité. Eugene, comme son père, sera victime de ce sentiment d' "aliénation intellectuelle" selon l'expression de B.S. Goyal : "En 1900, la société yankee de Nouvelle Angleterre s'était cristallisée en une culture bourgeoise consciente d'elle-même. En fait une grande partie de l'esprit tragique que l'on trouve dans la littérature américaine moderne, avec son refus insistant de l'optimisme antérieur, est peut-être né de ce sentiment d'aliénation culturelle." (2) Si l'acteur - qui, par définition, poursuit une quête perpétuelle de sa propre identité - est en marge et doit y rester, (on ne l'excommunie plus parce que l'excommunication a perdu beaucoup de son prestige, mais on l'ostracise, au besoin en le divinisant) où peut bien se situer l'Irlandais, lui

que sa Grande-Bretagne originelle même refuse de reconnaître ? On peut imaginer le malaise d'un James O'Neill, à plus forte raison celui de Eugene, fils d'un acteur irlandais immigrant.

Sans identité définie, Eugene n'a pas non plus cette racine spatiale qui lui aurait permis de s'ancrer dans le quotidien : enfant de la balle, il est né en tournée, puis il a suivi sa mère, entraînée par son père de ville en ville, saison après saison. Son pays, c'est le théâtre ; sa vie, c'est l'univers de la métamorphose vu des coulisses, en quête d'une réalité qui sur scène précisément n'existe pas ; sa maison, c'est l'hôtel des courants d'air. Quoi de surprenant, par conséquent, à ce que la carrière du fils reproduise celle du père, en la refusant, et que Eugene passe d'un domicile à l'autre comme James était passé d'une chambre à l'autre, se faisant construire les plus extravagantes demeures, dont Tao House reste la plus symbolique - cette Maison des Miroirs à l'est de la Baie de San Francisco, qui répondait à la définition que son Lazare avait donnée à Caligula : "La vie, pour chaque homme, c'est une cellule solitaire dont les murs sont des miroirs." (3) Tout cela pour en arriver à vendre tout, et - le destin est moqueur - aller mourir à l'Hôtel Shelton de Boston, avec ce terrible mot de la fin : "Né dans une chambre d'hôtel et, Dieu me damne, mort dans une chambre d'hôtel !" (4)

L'impossible recherche du foyer, qui deviendra l'un des thèmes créateurs du *Long Voyage,* est lié originellement au personnage de la mère, comme le révèle la pièce :

> MARY - *Au couvent, j'avais tant d'amies. Des jeunes filles dont les familles habitaient d'agréables maisons. Je leur rendais visite et elles me rendaient visite dans la maison de mon père. Mais, bien sûr, après mon mariage avec un acteur...* (5).

Innocente et belle, timide et délicate, Ellen (Ella) O'Neill resta toute sa vie une catholique fervente que son mariage avait éloignée de sa foi, une bourgeoisie victorienne séparée de sa société. "Fatalement inapte à devenir la femme d'un acteur, elle se sentait perdue, éternelle étrangère, dans le monde à demi bohême du théâtre." (6) Éternelle étrangère... L'ironie voulut que cette irréaliste romanesque et cloitrée tombât amoureuse d'un homme qui, non seulement acteur, était, de tous, le plus opposé à son tempérament. Vit-elle jamais, d'ailleurs, cet hyperréaliste au sens pratique maladivement développé, cet acteur à succès sophistiqué qui réduisait les êtres et les choses au prix qu'il voulait bien en donner ? Le mariage fut pour Ella une occasion de conférer à ses espérances les dimensions de l'impossible, la circonstance qui lui permit de quitter la réalité de façon définitive. De sorte que cette union ne sombra pas faute d'amour : James et Ella s'aimaient, à leur façon. "La tragédie des membres de la famille O'Neill n'était pas le manque d'amour mais l'impossibilité où ils étaient de communiquer leur amour. En un sens, ce fut le thème de tant de pièces d'O'Neill, la solitude déchirante de l'homme, son sentiment d'être en marge, de désirer une place à lui sans la désirer vraiment, d'être condamné à demeurer seul, au-dessus du reste et à part." (7) C'est à partir de cette mère aimante mais emmurée dans sa solitude que se forme la personnalité d'O'Neill, et cela, le critique B.S. Goyal l'a très bien vu : "La solitude impuissante de Mary (Ella) vient de ce qu'elle est sans foyer." Or tout l'âge mûr du dramaturge a été consacré à la quête d'un foyer qui s'est muée en fuite dans l'espace à mesure que passait le temps : New York, la France, Cape Cod, la Géorgie,

la Californie, New York, le Massachusetts, Boston. "Il construisit trois magnifiques maisons, mais chacune devint un château hanté, un lieu d'où il fallait s'échapper dans l'espoir de trouver la paix de l'âme que le vrai foyer peut donner. Il ne la trouva jamais, mais ce qu'il trouva, c'est que sa tragédie à lui était la même que celle de sa mère : ils s'étaient tous deux perdus dans leur quête d'un foyer. (. . .) La quête la détruisit, la conduisant à la folie - pour lui, elle développa cette philosophie ironique qu'il transforma en théâtre." (8) *Le Long Voyage* est l'histoire d'une famille dont chaque membre est désespérément en quête d'un foyer spirituel, sans-abris déchirés par leur inaptitude à bâtir une expression concrète de leurs sentiments et donc à les faire connaître aux autres ; or *Le Long Voyage* est, on le sait, la recréation - approfondissement et catharsis - de la réalité. Détruite, Ella O'Neill le fut car, dans sa désillusion, qui très vite se mua en désespoir, elle eut recours à la morphine. Or là encore c'est la mère qui est à la source de l'attitude du fils : lorsque Eugene découvrit qu'Ella se droguait, il devint le révolté qu'il resta pour la vie - et il avait quinze ans : "Jusque là calme et bien élevé, mais désormais écrasé par un sentiment de culpabilité, il se changea en rebelle, ouvertement provocant." (9) Car, dans la vie comme dans la pièce, le fils était parfaitement conscient des reproches, partiellement injustifiés, de la mère : c'est pendant la grossesse qui précéda la naissance de Eugene, en effet, qu'Ella découvrit la morphine comme remède à ses souffrances, et c'est lorsqu'elle apprit que son fils était tuberculeux qu'elle retomba sous l'emprise de la drogue. C'est ainsi que, dans la pièce, Mary élude les reproches d'Edmund :

> MARY - *Je ne sais pas ce que tu veux dire. Mais ce que je sais, c'est que tu devrais être le dernier à le dire. Aussitôt après mon retour de la clinique, tu es tombé malade. Et le docteur là-bas m'avait avertie que je devais avoir le calme à la maison, sans rien qui me bouleverse, et tout ce que j'ai fait, ç'a été de m'inquiéter à ton sujet.* (10)

La désintégration de la famille, qui menaçait depuis l'origine à travers les tensions et les incompréhensions des uns et des autres, a été précipitée par l'échec d'Ella. "Le reste de la famille dépend d'elle et se désintègre comme conséquence de sa dépression à elle, tous voyant dans sa défaite à elle leur défaite face à la vie." (11)

En révolte contre son père, et incapable de continuer à idéaliser sa mère, en qui il a projeté son aspiration à l'amour pur, Eugene tombe sous l'influence de son frère aîné, James O'Neill Jr, acteur raté, pilier de tavernes et grand amateur de prostituées. L'alcool et le sexe plongent ce qui reste (et restera toujours) en lui du petit garçon sensible et fragile dans un abîme de culpabilité. Mais cette dégradation, si durement ressentie, le libère de l'angoisse née du milieu familial et, se métamorphosant en cynisme, le protège contre son hypersensibilité maladive. Angélique, il aspire toujours à un amour éthéré qui le rend vulnérable et à une foi qui est incapable de garantir les valeurs dans lesquelles il croit et dont il constate l'échec ; méphistophélien, il sauve sa vie en faisant bon marché de son âme. "Ce qui s'était passé était en fait un éclatement de sa personnalité. Pour le reste de sa vie, Eugene allait se sentir déchiré par cet éclatement intérieur." (12) De l'esprit négateur et révolté va naître l'œuvre, mais elle naît condamnée à l'inachèvement. Car, dans la personnalité éclatée d'O'Neill, "chaque part était incomplète. Il manquait au vaste esprit interrogateur l'amour et la foi, de sorte que la critique sociale d'O'Neill fut limitée au côté négatif et destructeur.

La part aimante resta attachée au système de valeurs simple d'un enfant." (13)

C'est à ce point précis que la psychologie semble, par un effet bizarre, corroborer l'hérédité. Tout se passe, de fait, comme si la vie avait simplement forcé O'Neill à prendre conscience de ses racines profondes et à s'assumer tel que ses origines l'avaient fait : un Irlandais Noir. C'est le "capitaine" Thomas Francis Dorsey, ami intime, Irlandais lui aussi, qui décrit O'Neill sous son vrai jour :

> *"Toujours mélancolique, toujours tragique, toujours en train de penser. (. . .) On est tous Irlandais par ici et on connaissait l'espèce. C'était un véritable Irlandais Noir. Un Irlandais Noir (continuait le capitaine) est un Irlandais qui a perdu la foi et qui passe sa vie à chercher le sens de la vie, en quête d'une philosophie à laquelle il puisse croire de nouveau avec la ferveur qu'il accordait avant aux humbles réponses du catéchisme catholique. Un Irlandais Noir est un solitaire qui broie du noir et souvent qui boit, avec des mots fous au bout de la langue."* (14)

L'œuvre va mettre au jour ces racines, cette inquiétude, cette quête et va ainsi prolonger la dualité intérieure d'O'Neill tout en accentuant son refus du monde. C'est ce qu'un critique appelle "le paradoxe à la base d'O'Neill : c'était un monomaniaque déchiré. Il éprouva et exprima, avec toute son énergie farouche, le sentiment d'être en désaccord. Voilà le point où la forme et le fond, chez lui, se rejoignent." (15) Portrait que Sheaffer, l'un des grands biographes, a reconnu : "Homme des plus timides, O'Neill était déchiré entre deux impulsions opposées : d'un côté un désir de s'isoler du monde, la passion de la solitude ; de l'autre, un besoin de s'expliquer, de se justifier aux yeux du monde." (16)

*
* *

Que le théâtre d'O'Neill soit né d'un déchirement intérieur, cela n'est pas pour surprendre : combien d'œuvres, de Strindberg à Williams, n'auraient pas vu le jour sans ce déchirement ? Ce n'est pas l'origine, c'est le cheminement créateur qui est particulier : son œuvre lui sert, en quelque sorte, à éloigner de lui la réalité qui, progressivement, se dissipe, se dissout, et tend à disparaître. Dans un programme de Provincetown pour des représentations de *La Sonate des Spectres* de son maître Strindberg (1924), il nous prévient déjà, nous donnant une espèce de manifeste :

> *"Le vieux "naturalisme" - ou "réalisme" si l'on préfère (. . .) - n'est plus valable. Il représente les audacieux efforts qu'ont faits nos pères pour se reconnaître en visant le mal en eux avec le vieux Kodak des familles. Mais pour nous, leur courage ancien est une plaisanterie ; nous avons pris trop d'instantanés les uns des autres dans toutes les positions les plus disgrâcieuses ; nous avons supporté trop longtemps la banalité des surfaces. Nous avons honte d'avoir glissé notre regard dans tant de trous de serrures et d'avoir toujours louché sur des corps lourds et bien peu inspirés - les données brutes - sans la moindre nudité spirituelle parmi eux ; nous avons eu une indigestion d'apparences et nous nous remettons doucement , nous "effaçons et nous recommençons" en choisissant un monde encore neuf où nos âmes, affolées de solitude et de l'ignoble mutisme de la chair, découvrent lentement le langage nouveau de l'échange."* (17)

Ce monde neuf, au langage nouveau qui doit permettre l'échange, ce n'est pas la vie, c'est le théâtre. Quant au quotidien, aux données brutes, il ne s'agit que d'apparences banales, de réalités superficielles qu'il est urgent de dépasser. C'est tout le sens de *La Fontaine* (1925), sa pièce la plus explicitement symbolique, où Juan Ponce de Leon part en quête de la fontaine de Jouvence et en meurt, non sans avoir eu la vision de la vérité : "L'Éternelle Fontaine, le temps sans fin ! (. . .) Tout est intérieur." (18) Et si tout est intérieur, la réalité extérieure n'est qu'illusion. L'œuvre d'O'Neill, c'est "sa façon de suspendre ce que l'homme appelle réalité - qui n'est qu'illusion - pour qu'il puisse découvrir la vérité qui se cache sous la surface." (19) Ce diable d'homme, qui n'a jamais pu accepter le monde selon les termes du réel, a donc réussi à convaincre le réel d'irrecevabilité. Comme un navire qui met de plus en plus d'eau entre lui et le rivage, O'Neill perd peu à peu contact avec la réalité et plonge dans un rêve existentiel. Celui du Grand Khan dans *Marco Millions* (1927) : lorsque sa petite-fille bien aimée, la Princesse Kukachin, est morte, Kubla Khan pose à tous ses prêtres la même question : peuvent-ils vaincre la mort ? Et la réponse du prêtre de Tao est celle du prêtre de Confucius, ou de Bouddha ou de l'Islam : "La mort est." Mais la vérité poétique du Grand Khan plonge par-delà ces apparences et s'abîme dans la contemplation de "l'éternelle vie de la Vie." (20)

C'est aussi et surtout le rêve du *Rire de Lazare* (1927) que l'on entend dans la rhapsodie du choeur reprenant la réponse que Lazare ressuscité apporte à tous les doutes et à toutes les évidences :

> UN ORTHODOXE - *Voici ton père, Lazare. Et il est mort.*
> UNE ORTHODOXE - *Voici ta mère, Lazare. Et elle est morte.*
> UN NAZARÉEN - *Voici Marthe, ta sœur, Lazare. Et elle est morte.*
> UNE NAZARÉENNE - *Et Voici Marie, Lazare. Elle est morte.*
> MIRIAM - *Et Jésus, qui était Fils de l'Homme, qui t'aimait et t'a rendu la vie, Jésus est mort, Lazare - mort !*
> LAZARE (d'une voix forte et triomphante) - *Oui ! Oui ! Oui !*
> *Les hommes meurent. Même le Fils de l'Homme doit mourir afin de montrer aux hommes que l'Homme peut vivre ! Il n'y a pas de mort !* (21)

La réalité n'allait pas tarder à se venger. Son père était mort en 1920, sa mère en 1922, son frère en 1923. En 1933, O'Neill aborde une période de treize ans de silence, pendant lesquels aucune œuvre de lui ne paraît à Broadway. En 1936, Prix Nobel, il est si violemment attaqué que les éloges en comparaison paraissent faibles. En 1937 il entre dans la longue phase finale de sa vie où la maladie ne le quittera plus, et où, progressivement gagné par un tremblement qui va l'empêcher d'écrire, il abandonne le cycle ambitieux de neuf pièces qu'il avait mis sur le métier dès 1935 (et qu'il va détruire) pour se tourner vers son passé et griffonner ses œuvres autobiographiques dans une course haletante contre le temps afin de les achever avant que la maladie ne le réduise au silence définitivement. Pendant toute cette période, sans jamais se rapprocher de la réalité, il abandonne lentement son mysticisme chimérique - qui en vient à apparaître alors comme terriblement littéraire - C'est le moment où ce solitaire écrit ses confessions, où cette âme torturée se tourne vers son passé "avec pitié profonde et compréhension et pardon", comme il le dit dans la dédicace du *Long Voyage*. C'est l'heure du mode mineur et des chefs-d'œuvre, l'heure où le brouillard efface doucement la réalité et où les Tyrone ou les O'Neill, ces gens du

brouillard, vont s'effacer doucement dans la nuit. Cet univers fantômatique est celui d'O'Neill : Edmund le revendique :

> EDMUND - Le brouillard était là même où je voulais être. En descendant l'allée, à mi-chemin, on ne voit plus la maison. On ne l'imagine même pas. Ni elle ni aucune de celles qui bordent l'avenue. Je ne voyais pas à un mètre. Il n'y avait personne. Tout, spectacles et bruits, semblait irréel. Rien n'était plus ce qu'il est. Voilà ce que je voulais, être tout seul avec moi-même et dans un autre monde, où la vérité n'est plus vraie, où la vie peut échapper à elle-même (. . .) C'était comme si (. . .) je m'étais noyé depuis bien longtemps. Comme si j'étais un esprit du monde du brouillard. . ." (22)

Comme les personnages, comme O'Neill lui-même, la pièce semble plonger dans le brouillard : commencée à 8 h 30 du matin, elle s'achève à plus de minuit et le brouillard, qui n'a cessé de s'appesantir sur la réalité, finit par l'ensevelir. C'est quand et parce que les apparences s'effacent qu'O'Neill peut faire face à son passé et traquer la vérité. C'est la situation exacte du *Marchand de Glace (The Iceman Cometh)* où l'auteur vieilli appelle à comparaître dans la taverne du port de New York de ses 24 ans tous les personnages qui l'ont aidé à comprendre que la réalité mène à la mort et que la survie dépend de la force de ses rêves. Nul n'est certain de rien ni de personne jusqu'à sa propre identité - mais s'accroche à ses illusions, et toutes sont représentées dans cette espèce de moralité tragique : raciales, amoureuses, psychologiques, sociales, intellectuelles, philosophiques, religieuses. Larry Slade, le protagoniste, anarchiste irlandais fatigué, est l'un des deux seuls à comprendre que les illusions mêmes sont inutiles ; l'autre se tue et l'on a dit qu'il ne restait à Larry qu'à mourir. "Ou à écrire des pièces." (23) C'est ce qu'il fit.

Ce faisant, O'Neill a établi un nouveau type de rapport avec le monde. Tuberculeux, persuadé qu'il était condamné, il avait découvert l'écriture au sanatorium de Gaylord Farm, dans l'hiver glacé de la Nouvelle Angleterre, en décembre 1912, comprenant que "en écrivant il pouvait échapper à un monde hostile. Il pouvait trouver sa place." Lui-même n'a cessé de le reconnaître : au Docteur Lyman qui lui demandait combien de temps de ses vacances il avait perdu, il répondit : "L'écriture, c'est les vacances que je prends de la vie - je n'ai donc pas besoin de vacances." (24) Ou bien encore cette confession : "Quand j'écrivais, je vivais." (25)

Il a donc édifié son œuvre comme substitut à une vie décevante, rempart contre une réalité hostile, méditation sur une vérité qui ne peut se saisir qu'au-delà des apparences. Et son théâtre lui a permis ce que sa timidité, sa faiblesse, ne lui auraient jamais laissé espérer dans le quotidien : c'est dans la vie qu'il avait découvert le doute religieux (si Dieu était bon, comment pouvait-il permettre les souffrances de sa mère, si dévotement catholique ?) mais c'est dans l'œuvre qu'il rejette l'ordre divin établi (26) ; dans la vie, il avait échoué à Princeton, cherché de l'or au Honduras, roulé sa bosse sur des navires de Buenos Aires à Southampton, partagé la vie des épaves de "Jimmy the Priest's" sur les docks de New York, et manqué son suicide, mais c'est dans l'œuvre qu'il va trouver à cette quête erratique un ordre et un sens. "Car le dramaturge a découvert une autre évasion que l'alcool, le Nirvana ou la mort, hors du terrible chaos de la vie : l'évasion de l'art qui ordonne le chaos et donne un sens à ce qui n'en a pas." (27)

Son théâtre lui permet de dominer le destin qui menace de l'écraser et le laisse, dans un équilibre toujours précaire, le contempler à distance, apaisé sinon réconcilié. Dès *Le Singe Velu* (1922) il avait écrit : "Le sujet est celui-là même qui fut et sera toujours le seul sujet du théâtre : l'homme et son combat avec le destin. Le combat l'opposait aux dieux, il l'oppose maintenant à lui-même, à son passé, à sa tentative pour trouver sa place." (28) Dans les quinze dernières années de sa vie, c'est ce combat tout intérieur qu'il a livré, recréant son passé en apportant au réel, écouté aux portes du souvenir et du rêve, la dimension de la compréhension et du pardon. *Le Marchand de Glace* ne reproduit pas l'année pivot de sa vie (1912), il la met en perspective. *Le Long Voyage* et *Une Lune pour les Déshérités* ne tracent pas un portrait fidèle des quatre O'Neill et de leur déchirement, mais les recréent poétiquement. Voilà donc ce qu'est le meilleur (et le plus tardif) de l'œuvre d'O'Neill : une mise en perspective poétique du destin, qui permet enfin à l'auteur, s'étant retiré de tout, de fixer ce que d'autres que lui ont appelé une malédiction. "Il y a une malédiction qui pèse sur la maison détruite des Tyrone, et l'origine de cette malédiction est ailleurs : elle est l'existence même." (29)

Le destin s'acharne. Tyrannisé par sa dernière femme, Carlotta Monterey, et la tyrannisant, coupé de ses amis comme de ses enfants, trop faible pour réagir même à l'annonce du suicide de son fils aîné, qu'il ne surmonte pourtant pas, et après quoi il vit encore trois ans et deux mois d'horrible souffrance morale et de déchéance physique, O'Neill donne l'image désespérante d'une solitude sans rémission. Et la mort même ne met pas un terme à cet acharnement. On expédie le corps comme pour s'en débarrasser. Au Forest Hill Cemetery, il n'y a que trois personnes pour suivre le convoi et deux témoins qui, surpris, contemplent la scène depuis leurs voitures. "Le tout n'a pas pu durer plus de six ou sept minutes." (30) L'esprit d'O'Neill au moins dort-il enfin apaisé ? L'épilogue du *Deuil Sied à Electre* semble avoir répondu par avance, et la réponse n'est pas encourageante.

O'Neill nous avait prévenus. "Celui qui ne poursuit que ce qu'il peut atteindre devrait être condamné à l'atteindre - et à le garder." (31)

Claude COULON
Paris IV.

NOTES

(1) Edmund dans *Long Day's Journey into Night,* acte IV, p. 153, Yale University Press, New Haven, 1956.

(2) B.S. GOYAL, *O'Neill and his Plays,* Aarbi Book Centre, Educational Publishers, New Delhi, 1970, p. 275.

(3) Eugene O'NEILL, *The Plays of Eugene O'Neill,* Random House, New York, 1955, tome I, p. 309.

(4) Les deux grandes biographies d'O'Neill donnent le mot sous une forme presque similaire. Cf. Louis SHEAFFER, *O'Neill Son and Artist,* Little, Brown & Co, Boston 1973, p. 670.
et Artur & Barbara GELB, *O'Neill,* Harper & Row, New York, 1960, p. 939.

(5) E. O'NEILL, *Long Day's Journey into Night, op. cit.,* acte II, p. 86.

(6) Louis SHEAFFER, *op. cit.,* p. IX.

(7) Croswell BOWEN, *The Curse of the Misbegotten : a Tale of the House of O'Neill,* McGraw-Hill, New York, 1959, p. XI.

(8) La citation précédente et celle-ci sont de B.S. GOYAL, *op. cit.*, p. 262.

(9) Louis SHEAFFER, *op. cit.*, p. IX.

(10) E. O'NEILL, *Long Day's. . .*, *op. cit.*, acte II, p. 93.

(11) Leonard CHABROWE, *Ritual and Pathos : the Theater of Eugene O'Neill,* Associated Un. Presses, Cranbury, New Jersey, 1976, p. 171.

(12) Doris ALEXANDER, *The Tempering of Eugene O'Neill,* Harcourt, Brace & World, New York, 1962, p. 88.

(13) *Ibidem.*

(14) Croswell BOWEN, *op. cit.*, p. 65.

(15) Timo TIUSANEN, *O'Neill's Scenic Images,* Princeton Un. Press, Princeton, New Jersey, 1968, p. 343.

(16) Louis SHEAFFER, *op. cit.*, p. IX.

(17) Eugene O'NEILL, playbill for *The Spook Sonata,* January 3, 1924, in *O'Neill and his Plays,* edited by Oscar Cargill et *al.*, New York Un. Press, New York, 1961, p. 109.

(18) Juan in *The Fountain,* scène 10, in *The Plays of E. O'Neill, op. cit.*, tome I, p. 442.

(19) Richard E. LANGFORD, "Eugene O'Neill : the mask of illusion" in *Essays in Modern American Literature,* Stetson Un. Press, Deland, Florida, 1963, p. 67.

(20) Kublai KAAN in *Marco Millions,* III, 2, in *The Plays of E. O'Neill, op. cit.*, tome II, p. 435.

(21) *Lazarus Laughed,* 1, 2, in *The Plays of E. O'Neill, op. cit.*, tome I, pp. 292-293.

(22) E. O'NEILL, *Long Day's. . .*, *op. cit.*, acte IV, p. 131.

(23) Croswell BOWEN, "The Black Irishman" in *O'Neill and his Plays, op. cit.*, p. 65.

(24) Les deux dernières citations sont tirées de GELB, *op. cit.*, p. 235.

(25) Croswell BOWEN, "The Black Irishman", in *O'Neill and his Plays, op. cit.*, p. 71.

(26) C'est dans *The Iceman Cometh* (au titre biblique) qu'O'Neill portera le plus loin son attaque contre la religion établie : la pièce peut en effet se lire comme une révolte existentielle présentée en termes quasi religieux, une parabole chrétienne désacralisée où Cyrus Day, dans son article "The Iceman and the Bridegroom", a vu, à travers le personnage de Hickey, une sorte de négatif du Christ, un faux Messie, l'esprit du Nihilisme.

(27) Robert BRUSTEIN, *The Theatre of Revolt,* Little, Brown & Co, Boston, 1962, p. 356.

(28) cité dans John GASSNER, *Theatre at the Crossroads,* Holt, Rinehart & Winston, New York, 1960, p. 74.

(29) Robert BRUSTEIN, *op. cit.*, p. 352.

(30) Louis SHEAFFER, *op. cit.*, p. 673.

(31) Eugene O'NEILL, "Damn the Optimists !" in *The New York Tribune,* Febr. 13, 1921 ; reproduit dans *O'Neill and his Plays, op. cit.*, p. 104.

AUTEURS

LE ROYAUME, DANS *KINGDOM OF EARTH* DE TENNESSEE WILLIAMS.

> "And so in ignorance she (the soul) descended into matter."
> *Fragments from a Faith Forgotten,* "The Pistis Sophia", p.470
>
> "The earth also was corrupt before God ; and the earth was filled with violence. And God looked upon the earth, and, behold, it was corrupt ; for all flesh had corrupted his way upon the earth."
> *Genesis,* VI : 11-12.

Kingdom of Earth appartient à une période troublée de la vie de Tennessee Williams et la critique a eu tendance à classer les pièces datant de la fin des années soixante comme des œuvres mineures de la production du dramaturge. Certains critiques, tels que Foster Hirsch considèrent cependant *K. of E.* comme une exception à cette règle : "Only one play of this period- *K. of E.* (1968), écrit F. Hirsch, is first rate Williams, but it too failed to attract critics and audiences." Mais Jerrold Phillips va plus loin dans son approche de la pièce : "Only when the material lying beneath the surface is examined does the work come into focus.", et pour lui la pièce est "a work of great imaginative power and compelling intensity." (1) Il est significatif de constater que ce dernier terme est celui-là même qu'emploie T. Williams pour caractériser les temps forts des années soixante, s'opposant par là à l'opinion généralement admise selon laquelle il aurait cessé d'exister vers 1961, tandis que, précise-t-il "it was at that point that I began upon a metamorphosis as a playwright that contained points of *intensity* (c'est nous qui soulignons) as significant to myself as those before.". Cette intensité est encore soulignée dans la remarque de l'auteur à propos de la reprise de la pièce alors modifiée : "It was cut to its proper length, beautifully cast, and the lady who directed it brought out its bawdy and yet touching style and *its strong thematic content* (nous soulignons)". (2) C'est en effet dans une pièce comme *K. of E.* que se trouve pleinement manifestée la fonction déictique du théâtre qui consiste à donner une forme concrète aux tortures de la conscience humaine, à lui montrer la racine de ses souffrances, à démasquer son mal. A la suite de Dante dont les œuvres étaient familières à T. Williams, l'écrivain américain veut que l'individuel soit sous-tendu par l'universel. La quête personnelle retentit sur la conscience collective qu'elle doit contribuer à transformer, à purifier. Au delà des masques multiples l'homme a besoin de trouver ce qu'Esther Jackson appelle "a self above selves". (3) C'est donc la tâche du dramaturge d'interroger la vie, même si aucune réponse définitive, absolue, ne peut venir, laissant ainsi entier le mystère de notre condition. (4)

Lorsque *K. of E.* fut joué pour la première fois en 1968, David Merrick présenta la pièce comme une "tragicomedy of the Delta", mais il changea le titre de l'auteur, qui fleurait trop le drame biblique, dit-il, pour celui de *Seven Descents of Myrtle* jugé vulgaire par l'auteur (5). Donc, pour T. Williams il y a un sens, peut-être une dignité dans ce qui paraît obscène, grotesque, horrible ou comique, sens et dignité qui éloignent de la vulgarité. Un Sudiste, d'ailleurs n'aime guère à tomber dans la vulgarité, mais, pour échapper au déséquilibre sensuel, au risque de la violence, autre face du romantisme, force lui est de recourir au comique qui permet d'objectiver, de relativiser les données intérieures, les situations douloureuses (6). T. Williams s'est en effet souvent senti dans le rôle de l'agneau, du faible en face des violents, des durs, et, comme nous le dit Estelle Parsons, l'interprète du rôle de Myrtle, *K. of E.* est un aboutissement dans l'œuvre de T. Williams, qu'ont préparé les pièces précédentes. Le thème "forts contre faibles" est à son maximum dans *K. of E.* Le cri de "Chicken is king !" marque la victoire des durs, l'écrasement des faibles. Cette vue, quelque peu schématique de l'actrice n'est peut-être pas complètement celle de l'auteur qui, au dire même de l'interprète, "seemed not too willing to talk about the character or the play." (7).

En fait rien n'est si simple, si tranché dans la vie qu'on puisse mettre les bons d'un côté, les mauvais de l'autre ; en outre, serait-il bien nécessaire de déployer tout l'arsenal symbolico-mythique cher au poète dramatique pour donner plus de poids à un fait qui s'impose de lui-même. Si les symboles sont utiles pour "résumer l'horrible en un court espace de temps", et s'ils sont le langage théâtral par excellence, c'est sans doute pour suggérer une vérité complexe, subtile, qui ne pourrait être perçue sans leur truchement. Mais symboles et mythes servent surtout à introduire le mystère sur la scène plus qu'à affirmer des vérités ou à démontrer l'infaillibilité d'une proposition : "I give them (the spectators) views, but not certainties." (8).

I - Le Royaume divisé - ou le Péché.

Ce qui frappe d'abord dans *K. of E.* c'est la dualité, la division, le divorce, l'affrontement qui règne entre les personnages ; en fait le théâtre lui-même est le lieu privilégié du paradoxe, de la personnalité double, ou dédoublée. (9)

Le titre ironique de *K. of E.* évoque cette dualité, puisque le royaume dont il s'agit s'oppose à celui qui est le plus souvent mentionné, bien que peu recherché : le Royaume des Cieux. Le mot "Royaume" traduit celui de "Malkuth" qui est le "règne", la projection terminale sous une forme matérielle de l'organisation céleste manifestée dans le temps et l'espace. C'est l'aboutissement naturel de l'architecture céleste. "Malkuth Shamayim" dénote l'union intime du feu et de l'eau, les deux principes à la base de la création qui sont la double polarisation de l'unité primordiale. Le Royaume *est* donc parmi les hommes, mais, pour s'établir sur la terre, il doit être reconnu par les hommes ; ce joug divin les libère de tous les autres. Le Royaume ne vient donc ni par la révolte, ni par la force. Dans les expressions consacrées "le règne, la puissance et la gloire", "le règne de la justice, de l'amour, et de la paix", on trouve ce qui s'oppose au "Royaume terrestre" dans son sens négatif ; positivement parlant "le Royaume terrestre" est un sens tardif du "Royaume des Cieux", et signifie tout l'univers. (10)

Ceci fait apparaître la division, la tension dans la pièce de T. Williams, où tout est soumis au temps, et succombe par lui. Les critiques, qui, impatients, lors des premières représentations n'ont pu, dirent-ils rester pour attendre que la maison soit engloutie, ont indirectement rendu hommage à l'auteur. L'imminence est en effet l'aspect temporel qui domine dans la pièce, ce qui s'oppose à la dimension a-temporelle, c'est-à-dire éternelle du "Règne" divin. Au royaume terrestre rien ne dure. Les appareils électriques de Myrtle, symbole des possessions terrestres vides de sens lorsqu'elles sont coupées de leur source divine, en l'occurrence l'électricité, véhicule des forces supérieures, vont être englouties par les flots anarchiques : coupée du feu avec lequel elle constituait l'unité essentielle, l'eau se déchaîne et envahit tout. Les "spiritual gates" sont fermées, alors la digue du voisin saute et les eaux déferlent ; les eaux des désirs, désirs de richesses terrestres, de confort, avidité de possession de la terre, des désirs charnels brûlants symbolisés encore par le chat, par l'asthme de Myrtle, par le poumon mort de Lot. L'air, élément spirituel, manque à ce monde d'en-bas.

La "puissance" fait place à la faiblesse –celle de Lot dont le nom évoque la faiblesse du vice– celle de Chicken qui maîtrise mal ses instincts, et dont la violence n'est que le masque de cette faiblesse ; ainsi il s'attaque à la faiblesse physique, image de sa faiblesse intérieure : il traite Lot de "chicken", et enfreint un interdit, que d'ailleurs la Bible ne retranscrit pas in extenso, à savoir : "ne pas manger un membre d'un animal vivant", lequel interdit fut énoncé par Noé. (11). "Ne pas manger de sang", or, lors d'inondations Chicken dévore des poulets tout crus. Les poulets sont aussi Lot, appelé Chicken par son frère ; plus Lot s'affaiblit, plus Chicken se renforce ; il pompe, tel un vampire, le sang de l'animal vivant dont il s'assimile, par la nutrition, la force et la vie. Car, entrer dans le Royaume des Cieux c'est entrer dans la vie ; coupé de la vie il doit la prendre de force ; pour ne pas mourir il tue, physiquement, ou moralement. Lot est tué, en quelque sorte, par substitution.

Quant à la "gloire", elle apparaît déchue dans le personnage de Myrtle, dont l'ancien patronyme évoque les plantations de canne à sucre de jadis (Kane). Elle porte aussi le prénom de celle qui fut la gloire des Hébreux, Esther, ou Hadassa. Myrtle raconte sa gloire passée comme danseuse de music-hall.

Le règne de la "justice" est à son nadir : le trafic avec les papiers, le texte dicté par Chicken, signé par Myrtle, sont des caricatures de la justice.

En ce qui concerne le règne de l'amour, il est fort illusoire : seule la femme en semble capable pendant un temps, mais cet amour ne résiste guère à l'épreuve. L'amour est dévié de ses voies divines, et le règne de la division entraîne des déviations compensatoires ; une odeur d'inceste flotte autour de Lot, dont le nom seul suffirait à rappeler la descendance incestueuse. Mais le cas de Lot est à l'opposé de ce qui se produit dans la Bible : son attachement à la mère surnommée Miss Lottie (on se souvient que la mère de T. Williams était appelée Miss Edwina par son fils) l'éloigne de l'épouse. T. Williams a reconnu le bien-fondé d'une critique perspicace : à savoir que "the true theme of (his) ("my") work is "incest". (12)

L'acte sexuel entre Chicken et Myrtle est l'opposé de l'acte normal. Leur acte, et le nom de Ravenstock rappelle la croyance de certains dans l'Antiquité selon laquelle les corbeaux pratiquaient le coït (et pondaient des œufs) par le bec. (13)

La haine entre frères trouve son origine dans la haine des deux mères l'une pour l'autre, car, si Lot et Chicken ont le même père, leurs mères sont différentes. Le nombre deux, symbolisant la réceptivité, et par conséquent la femme aussi, se trouve donc en dissonance ; ce nombre, toujours en rupture d'harmonie, apparaît à la fin de la pièce (14) dans le nom de "Two-River County", le lieu du drame.

La haine des frères née des problèmes au sein des couples parentaux fait bien sûr penser à Caïn et Abel (cf. la sonorité de Kane) - aux frères ennemis des grecs ; la haine pour le frère amène le fratricide ; dans la pièce celui-ci, comme nous l'avons noté, reste indirect et suggéré seulement ; cette haine prend sa source dans le péché originel, la connaissance dualiste, la séparation du bien et du mal. Eliane Amado Valensi écrit à ce propos : "Le véritable péché originel commence non pas à Adam et Eve mais au meurtre d'Abel par Caïn. . . Le mal originel, le mal absolu, c'est la rivalité et le fratricide." (15)

La rivalité liée au culte de la mère chez Lot, et du moi chez tous deux (Lot et Chicken sont farouchement attachés à leur propre personne et à leurs biens) s'accompagne de rapacité. Le nom de Ravenstock symbolise ce sentiment.

La séparation s'inscrit en outre dans le décor, plein de cloisons et dans la différence de niveaux : le rez-de-chaussée et l'étage noble, le ciel et la cave. Au rez-de-chaussée le contraste est frappant entre "l'animal" de la cuisine, et le mari dans le salon doré. On reconnaît, bien sûr, dans ce décor, tout le drame qui sépare le Vieux Sud du Nouveau Sud. La gloire passée du Vieux Sud est représentée par un salon désuet, poussiéreux, abandonné, et un poitrinaire agonisant, marié à une semi-prostituée prise elle-même entre deux allégeances. Cette représentation est classique chez T. Williams qui a confié à Estelle Parsons qu'avec Lot, il avait enterré "all the wispy, willowy women he has written about, that he wasn't going to write that kind of woman anymore." (16) Ceci marque une évolution intérieure chez l'auteur, visible dans l'effort qui se dégage de l'affrontement avec l'épreuve chez Myrtle.

Lot et Chicken représentent non seulement un Sud divisé, mais un homme divisé entre deux aspects opposés de sa personnalité. (17)

Lot regarde vers le passé et se coupe donc de l'avenir de sorte que sa vie perd ses racines et disparaît. Lui et son demi-frère sont des exemples de la maladie de l'homme moderne que T.S. Eliot nomme "dissociation of sensibility", Jung "split consciousness", et D.H. Lawrence "apartness" dans le mode de connaissance. (18). C'est ainsi que, ni Lot ni Chicken ne sont capables d'aimer car l'amour suppose un abandon, une communion, une compréhension qui leur sont étrangers. Tous deux vivent dans un univers dont la femme est absente : pour Lot il s'agit d'un souvenir, d'une morte ; pour Chicken d'une image : tous deux sont idolâtres, et ils sont condamnés à l'univers bi-dimensionnel de l'apparence, du reflet : les jeux de lumière ponctuent cet aspect, qu'il s'agisse du clair de lune, de l'obscurité, ou d'une faible source de lumière. Cette image féminine ne sert de support qu'à un plaisir narcissique, épidermique, illusoire, auquel Chicken, pour son compte, finit par renoncer.

La femme est exploitée, soumise par les deux hommes de façon différente mais non moins évidente : pour Lot, Myrtle est une garde-malade, et l'instrument

d'une vengeance mère-fils contre le bâtard, et pour Chicken, Myrtle est un moyen d'assouvir ses désirs sensuels, d'acquérir la propriété de Lot, cependant que sa quête d'une femme, d'une mère pour ses enfants n'est qu'un agrandissement, une justification de lui-même. Les deux hommes, en soumettant la femme à leur volonté sont tournés vers eux-mêmes, ce qui s'avère auto-destructeur. Chicken, dans son rejet de Myrtle après leur acte dans l'obscurité ne fait augurer guère mieux de sa sexualité que Lot dans son impuissance. L'homosexualité est suggérée, ou bien "l'homophilie" ? –dans l'un comme dans l'autre cas. Née du refus de l'autre– c'est-à-dire aussi de soi-même– dans la personne du frère comme dans celle de la femme, elle est une conséquence directe de l'univers dominateur du masculin sur le féminin. Sous son double aspect de "domination/dominé" l'image de l'homme dans *K. of E.* est conforme à celle de l'anti-héros, à son monde de "fiercely illuminated values in conflict" (l'expression est de T. Williams). Cet anti-héros de Williams a pour but, selon Esther Jackson, de révéler "the nature of suffering as it appears in the life of the twentieth century. He is intended as the object of pity and terror in the modern world." Le bâtard Chicken, dans cette perspective symbolise l'ambiguité, mais aussi l'universelle culpabilité de la condition humaine.

L'attitude de T. Williams vis-à-vis du sentiment de culpabilité et de sa cause, le péché, n'est sans doute pas conformiste. Pour lui, il s'agit de prendre conscience de ces sentiments, de les confronter, tout en les dépassant. En fait, ses personnages n'apparaissent pas comme fort tourmentés par leurs infractions aux interdits bibliques. Avec T. Williams ils pourraient déclarer :

> *"I don't believe in original sin. I don't believe in guilt. I don't believe in villains or heroes –only right or wrong ways that individuals have taken, not by choice but by necessity or by certain still uncomprehended influences in themselves, their circumstances and their antecedents."* (19)

Cependant le péché abonde dans *K. of E.*, et sa suite obligée, la souffrance. Car, qu'il s'agisse d'une mauvaise direction prise, ou bien d'un "faux-pas" au sens judaïque du terme, la conséquence demeure la même dans tous les cas : la souffrance.

Le sous-titre qui évoque le nombre de scènes dans la pièce, symbolise l'épreuve ; le nombre sept est en effet lié au développement, au rythme spirituel de l'homme ; or, toute croissance suppose épreuve, souffrance. L'idée des sept péchés capitaux est à rattacher à ce principe. T. Williams met en scène, en actes, le mécanisme de la faute : qu'il s'agisse de l'orgueil ("Chicken is king !"), de l'envie (la femme et la terre convoitées par Chicken), de l'avarice (Chicken couche avec son papier de garantie), de la luxure (rapport Myrtle-Chicken, et "the whore" dérisoirement amenée par Lot à Chicken), de la gourmandise (Myrtle descend pour manger, et les frites souillées représentent le fruit défendu, la tentation, l'adultère en esprit) ; qu'il s'agisse de la colère (violence de Chicken vis-à-vis de son frère, violence des paroles de Lot à Myrtle), ou enfin de la paresse (Myrtle doit elle-même aller chercher son appareillage ménager dehors). A ces péchés on pourrait ajouter la transgression des interdits de la loi mosaïque, interdits qui s'appliquent même aux étrangers à la communauté. Ces "commandements de Noé, antérieurs à la loi mosaïque, donc situés à l'époque du Déluge, concernaient en particulier l'idolâtrie, le blasphème, le meurtre, l'adultère, le

vol. Tous ces interdits, sauf un, sont enfreints dans *K. of E.* Ces erreurs de vision enferment chaque personnage à l'intérieur de son monde, de son rêve, et le coupe de la réalité qui n'est que le visage de l'Autre, de même que la maison est coupée, isolée du monde extérieur par l'imminence de la catastrophe. Le royaume divisé, c'est le combat de "Dieu et de Lucifer", que T. Williams nomme "the all-pervading dilemma." (20)

II - Le Royaume inversé - ou la Chute.

Le combat de Dieu et de Lucifer est figuré par un axe imaginaire vertical représenté par l'escalier, le long duquel se déroule le drame de la chute : alourdie par les désirs terrestres dont elle doit se purifier, l'âme est amenée à un parcours inverse de celui qui la mène au royaume céleste. Pour Estelle Parsons

> *"Tennessee's viewpoint is the opposite of the biblical dictum that the meek shall inherit the earth. He has come to believe in the survival of the hardest. In his own life he sympathizes and identifies with Laura, Blanche, and Lot, and is sharing their destiny."*

On pourrait cependant faire remarquer que l'humilité n'est ni la faiblesse, ni le dérangement mental, et la dureté n'est pas nécessairement la violence ni la cruauté comme T. Williams tint un jour à le prouver dans une réplique significative à un ami (21). D'ailleurs le fait que T. Williams ne croie ni à la scélératesse, ni à l'héroïsme à l'état pur, tend à prouver que son but est également éloigné du procès comme de l'hagiographie.

La division, la séparation créent la solitude, l'angoisse et la mort. Au rayonnement de la vie, du soleil vers l'extérieur, se substitue le mouvement inverse : le retour vers l'intérieur, vers la maison, vers la nuit. Le sujet, nous annonce Williams, "is loneliness" (p. I). Seuls sont ces trois personnages qui essaient de crier leur angoisse, sans entendre celle de l'autre : Lot est seul dans la mort, Myrtle est seule entre deux hommes qui ne l'aiment pas mais se servent d'elle, et la mort qui menace. Chicken est seul dans son antre à peine éclairé ("dimly lit") rejeté par les autres, entouré de ses seuls fantasmes. Ce n'est pas par le devant, mais par derrière que l'on pénètre dans la maison. Tout le décor est déporté à gauche, et Williams précise bien que "the right side of the upper-half story is never used in the play and is always masked." (p. I). Le Sud, disaient les anciens Mexicains, est à gauche du soleil, et au Sud réside le Dieu qui donne la mort et mène à la nuit par le rouge du sang sacrificiel. (22) Dévorer le poulet, c'est aussi verser le sang innocent de l'Agneau. Il y a inversion dans les noms qui correspondent aux personnages de Chicken et de Ravenstock, comme il y a inversion dans leur destinée. Chacun se situe à un pôle opposé de l'axe vertical, Chicken en bas, Lot en haut, dans la chambre de sa mère. Les réponses données par chacun des trois personnages à l'aventure que leur propose la vie, sont différentes. Lot se saisit de l'occasion d'un mariage providentiel pour aller à sa mort, en toute quiétude, si l'on peut dire. Chicken profite de la venue d'une femme pour ses fins personnelles, y compris se procurer une descendance d'une blanche. Quant à Myrtle, après l'épisode paradisiaque de la télévision, elle est entraînée dans une aventure qui la dépasse mais à laquelle, contrairement à Lot et à Chicken, elle ne s'oppose pas. Chez Lot il y a refus de vivre, chez Chicken il y a exploitation de l'aventure, chez Myrtle il y a désir de vivre, de survivre. D'où des paliers différents de la chute.

Lot opte pour l'état paradisiaque sans affronter la chute. Une réflexion de T. Williams à sa mère, alors que celle-ci était venue lui rendre visite à l'hôpital accompagnée de son fils Dakin, est assez révélatrice à cet égard :

> *"Why do women bring children into the world and then destroy them ?" ("I still consider this a rather good question") said Miss Edwina - sincerely ? - "I just don't know if we're doing the right thing."* (23)

Donc Lot c'est tout ce qui tourne le dos à "la droite", à l'avenir, au Père, au don de soi, à l'esprit d'entreprise, à la maturité, c'est l'évolution interrompue, la stérilité : à l'inverse du Lot de la Bible, Lot n'a pas de descendance. Il se retourne vers l'ascendance. Sa femme est plus âgée que lui et éprouve des sentiments maternels à son égard. C'est le "bébé" prolongé d'une mère illusoirement reconstituée. La pulsion régressive de Lot le rend destructeur vis-à-vis de l'épouse qui veut vivre et finit par lui échapper. La préoccupation de T. Williams pour la maladie et la mort se devine sous cet être, victime et martyr de lui-même comme des autres. Lot, ainsi que Williams pendant une grande partie de sa vie, et notamment à l'époque où *K. of E.* fut écrit, est hanté par un désir de mort ("deathwish"). Il refuse la nourriture que lui propose Myrtle, or la vie se manifeste au travers des éléments naturels qui nous entourent et dont la nourriture fait partie , mais la nourriture la plus essentielle c'est l'air. Lot respire de plus en plus difficilement, et s'il a peur de la mort, il est malgré tout revenu dans une maison menacée d'engloutissement par cet autre élément, l'eau, image du temps, de l'anéantissement, hantise et fascination des dépressifs qui y noient leur désespoir. (p. 39) T. Williams ne s'y est pas trompé qui a écrit : "It seems that somehow fear can exist in a monolith with a deathwish." (24) La mère apparaît alors comme le refuge, même et surtout dans la mort ; ainsi pour finir l'angoisse, Lot s'identifie à sa mère, dans un travesti qui devient son linceul. Madame Lévy-Valensi note que "L'homosexuel. . . est terriblement visé par la mort." (25) Le retour à la maison-symbole terrestre, corporel, maternel, -où la mère a vécu, l'agonie dans sa chambre et son salon, dans ses vêtements, constituent pour Lot le seul "Royaume terrestre" auquel il aspire. La mère est le symbole de la "materia", de la matrice terrestre, par opposition à l'air de polarité positive, solaire, donc masculine. Au fur et à mesure de la disparition de la vie terrestre en Lot s'évanouit tout ce qu'il possède : femme, terre, maison, espoir. C'est le thème de la dépossession, de celle du vaincu de la lutte, de la vie, et c'est aussi, Lot, le Vieux Sud dépossédé, spolié.

Pour Myrtle, infidèle car elle a "regardé en arrière", vers la "bête en-bas", c'est la chute symbolisée par les descentes et l'escalier. Cette chute est d'ailleurs progressive. Elle glisse inconsciemment de l'homme d'en-haut, à l'animal, en-bas. Cette danseuse de variétés est attirée par le plaisir des sens qui marque la condition terrestre (p. 67, "down there"). Sa chute est figurée à la fin de la scène deux - nombre de la division correspondant à sa dissociation d'avec Lot, nombre de l'association correspondant à sa relation avec Chicken. - Elle tombe en effet avec l'assiette de pommes de terre frites. Cette chute va graduellement la conduire loin de la lumière : les scènes se déroulent dans une pénombre faiblement éclairée, comme les consciences des habitants. Ses chutes successives l'emmènent au cœur du labyrinthe, jusqu'au point où elle entrevoit les forces souterraines, cahotiques, comme celles du subconscient et des instincts anarchiques représentés par les eaux qui ont envahi la cave et lui

font grand peur. Arrivée au royaume d'en-bas sa respiration se fait plus difficile. Ici, à l'inverse de ce qui se passe pour Lot, il s'agit, non d'un refus de vivre, mais d'un excès de plaisirs terrestres et charnels qui étouffent l'esprit ; le chat, concrétisant l'ardeur sexuelle de Myrtle (elle aimait son chat), est aussi dans la symbolique, le serviteur des enfers, qui aide à jeter les âmes coupables dans les eaux infernales. En bas les choses se passent à l'envers : le rapport Chicken-Myrtle souligne le caractère nourricier du sperme qui est en quelque sorte le lait de l'homme aidant Myrtle à accéder à une nouvelle vie, à une nouvelle connaissance.

Mais, avant sa chute, Myrtle a connu des heures de gloire au royaume de la terre, avec ses trois compagnes aux noms cocassement symboliques : les "four hot shots" pourraient, entre autres, symboliser l'espace terrestre balayé par la danse de la lumière du matin au soir, les moments du jour, les quatre points cardinaux, tous témoins du mouvement de la lumière ("Mobile") (p. 23).

Le nombre quatre symbolisant ce qui est terrestre, en particulier, revient à propos de la scolarité de Myrtle ("four grades of school", p. 90), et à propos du parfum employé par Chicken pour séduire une prostituée : "Four Roses" ; au nombre de quatre, ces roses ne pouvaient sans doute qu'être charnelles.

C'est la faim des nourritures terrestres qui attire Myrtle vers la cuisine d'en-bas, et vers l'homme bestial qui y réside comme au fond des Enfers où il fait sa cuisine grossière, où il détourne la "Statuesque Beauty" de ses fins par des jouissances, des images, des sculptures diaboliques, cet animal qui séduit Myrtle pour qu'elle "descende" vers lui qui jamais ne monte en haut (contrairement à ce qui se passe dans le conte du même nom, *K. of E.*) n'est autre que le Minotaure américain, caricature mi-humaine, mi-animale, dont le teint couleur de terre et les bottes d'égoutier accentuent encore ce dernier aspect. C'est Lucifer, inversion du divin qu'affronte la brave Myrtle dans son séjour au fond des abîmes de la terreur, de l'horreur, mais aussi du plaisir. C'est lui qui lui fait signer son abandon du royaume terrestre en un pacte déshonnête par lequel il deviendra le roi de la terre. Il offre à l'innocente Myrtle de s'asseoir sur trois coussins qui rappellent étrangement le "three-faced devil" de l'entrée des enfers qu'on retrouve dans la Divine Comédie, en provenance de la Bible (Jérémie V : 5-6). Ainsi, confortablement installée sur le moelleux de la "convoitise, la gloutonnerie et la luxure", elle pourra se rire de la divine Trinité, et de la lumière angélique du Royaume perdu. Car, au royaume de Chicken-Lucifer, ce porteur d'une "dim light" qu'il dispense comme bon lui semble, en singeant Dieu (" let there be light", dit-il à Myrtle) règnent l'ignorance et l'obscurité (il éteint son lumignon lors de la séduction de Myrtle). Maître des lieux et des enfers souterrains, il est cependant prisonnier dans le froid qu'il combat par le feu dans un réduit insalubre qui symbolise l'instinct de possession, et la dureté du cœur. Solitaire dans son empire nocturne, il survit aux catastrophes, mais sa mort spirituelle fait de lui un Noé inversé. Les sept descentes de Myrtle la mènent jusqu'au septième cercle de l'Enfer où différents types de violence, et l'instinct destructeur aveugle, trouvent leur rétribution (26). Innocemment, dès sa seconde descente, elle partage nourriture et repas avec Chicken (plus tard ce sera la boisson partagée). Cet acte, dans le monde souterrain, est le signe d'un lien créé, et d'une promesse de rester, ainsi que d'un interdit d'attenter à la vie de l'autre, ce qui se produit effectivement (27). Chicken accorde finalement son aide à Myrtle en cas d'inondation de la maison. Il l'aidera à "monter l'échelle" jusqu'au toit.

Voici qui donne un sens nouveau à ce séjour en enfer obligatoire pour toutes les âmes qui veulent accéder au salut. Elles doivent en effet "pass the same way as the Conqueror and enter the tomb where Lucifer is held fast." (28). C'est après cette entrée "dans la tombe", par le rapport inversé Myrtle-Chicken que ce dernier l'entretiendra de "salut".

La mise en scène des tribulations de l'âme et de son aventure commencée dans le bonheur d'une rencontre de hasard, le mode mi-tragique, mi-amusé sur lequel le thème est traité, révèlent la prémisse fondamentale qui colore toute la vie et l'œuvre de T. Williams, selon les paroles mêmes de l'auteur : "the need for understanding and tenderness and fortitude among individuals trapped by circumstances."

III - Le Royaume transfiguré - ou le Déluge.

A) Lutte et survie.

Pourvus de ce viatique du créateur lui-même, les personnages ne sont plus tant des pécheurs que des malheureux essayant de survivre chacun dans sa voie : Lot, aux yeux des deux autres acteurs du drame, succombe car il est étrange, anormalement faible, malade, mais il échappe au Déluge puisqu'il meurt avant sa venue. Ce dernier est du reste presque simultané avec sa mort. Mais la survie que Lot se prépare est d'ordre négatif, ou inversée : il est fidèle à un idéal, à un rêve, à un passé qui le raye du royaume des vivants, de ce royaume terrestre où il faut être de pierre comme Chicken pour continuer à affronter la vie, elle-même dure comme le roc (pp. 82, 92). Quant à Myrtle, elle est accusée de faiblesse par Chicken (p. 94). Pourtant T. Williams semble "yet to maintain an open mind about this character's worth", c'est-à-dire Chicken (29). Ce dernier trouve dans son corps –puissant comme ses désirs– la force nécessaire pour résister aux eaux ; il fait même preuve d'une certaine sagesse lorsqu'il affirme : "No man can hold back a flood but some can live through one." (p. 103). Sa présence d'esprit à la fin de la pièce, son arrangement sur le toit, et le péril qui monte font penser à ce que l'homme contemporain, modèle du anti-héros de T. Williams peut devoir affronter avec la menace atomique qui est suspendue comme une épée de Damoclès au-dessus de lui, et que T. Williams voyait comme le signe d'une fin de civilisation sur cette "risky planet" (30). Mais si les phalènes passent, comme Lot, en revanche Chicken, enraciné dans la terre dont il est le fruit (p. 80), dure et demeure. Pour survivre il berce sa solitude de fantasmes et de rêves en allant au "Delta Brilliant". (Myrtle, elle aussi rêve au Delta Brilliant, et à Hollywood). Il chante de vieilles chansons, de préférence religieuses (pp. 161-162), car, s'il est le diable, Chicken aime aussi à rêver au divin, illustrant par là, de même que par son état de bâtard, l'ambiguïté et la complexité de la condition humaine.

Les personnages de T. Williams sont tendus, nerveux, (p. 63) angoissés, et le seul moyen instantané d'évasion, et de détente en cette terrestre existence, c'est le rire , mais la qualité et l'objet de leur rire les distinguent : Chicken rit de la peur de Myrtle, d'un rire énorme et grossier, tandis que Lot rit de sa mort prochaine, et du "mauvais rêve" qu'est sa vie (p. 81). Il rit de lui-même, du désespoir même ; mais l'humour noir ne peut le sauver. Myrtle fait rire le public par le récit de ses malheurs, mais elle, ne rit pas.

T. Williams nous montre des consciences où point de temps en temps une lucidité désabusée qui permet de voir la faute, le mal à sa racine, mais qui n'ont pas la force, le plus souvent, de le combattre en un corps à corps dont seuls les héros sont capables. La faiblesse de leur vouloir les fait dépendre, pour leur survie, s'ils survivent, des exorcismes surgis de leur inconscient, ou du monde extérieur.

B) Exorcismes et renaissance.

L'eau est évidemment le moyen naturel pour chasser les démons, mais elle évoque en même temps le chaos, et la dissolution de toutes les formes vivantes : Myrtle crie sa frayeur de l'eau en évoquant son baptême (p. 85) ; mais elle loue la pureté de l'eau de pluie que lui propose Chicken et qui est destinée à Lot (l'eau venue du ciel pour celui qui y retourne). A la fin de la septième scène, l'eau purifiera la maison des péchés qui ont amené la mort spirituelle symbolisée par la mort de Lot.

L'eau est encore associée au fluide vital, et à la force sexuelle en particulier, non maîtrisée en l'occurrence, et qui envahit la maison, symbole du corps. Mais comme tout élément et tout symbole sont ambivalents ou polyvalents, l'eau et la force sexuelle sont également synonymes de fluide vital qui se transforme à son tour en lumière, dispensatrice de vie et de connaissance. C'est ainsi que Myrtle accède à la connaissance en buvant l'eau-de-vie dans le sens concret et figuré, c'est-à-dire le whisky ; celui-ci annonce l'autre fruit défendu proposé par Chicken : le liquide séminal. Tous deux étant une fusion d'eau et de feu, de substance et de sang, font apparaître cette scène comme une orgie rituelle de transubstantiation. C'est alors que Myrtle perçoit l'unité qu'elle avait oubliée au cours de sa chute.

On sait que T. Williams se défendait d'écrire sur le sexe d'un point de vue immoral. Son frère Dakin disait lui-même :

> *"Tom is not a dirty writer. . . he is really turning out morality plays. . . He is searching for pardon for the sinner in the mercy of an all-loving God." (31)*

Quoique Chicken se considère comme perdu spirituellement, sa tirade sur la beauté de l'union des sexes est une expression d'harmonie, d'union dans un monde et une œuvre rongés par la division et la séparation. Cela situe l'acte sexuel dans un contexte universel qui en change la portée. T. Williams a assez souligné l'importance du symbolisme dans le théâtre, et dans le sien en particulier, pour qu'il ne soit pas mal venu de le rappeler alors même que l'on parle de nouveau romantisme, ou de sentimentalisme bon marché à propos des paroles de Chicken. Notons simplement que la "fellatio" se situe à la fin de l'acte VI (de façon fortuite peut-être) ; or, ce nombre symbolise l'union des deux éléments, l'eau et le feu, retrouvés dans toute la création. Le sexe étant le résultat d'une séparation due à la différenciation, c'est donc en particulier par le sexe que peut se reformer l'unité perdue. Le sexe est un élément transformateur dans la vie de Chicken et de Myrtle. Jerrold A. Phillips remarque à propos de la tirade de Chicken : "Sex transforms existence from something barren and empty into something rich and glorious." (32). Pour Chicken le sexe prend une valeur religieuse, ainsi que cela est généralement le cas dans les sociétés traditionnelles, et fait fonction de rite de passage, permettant à l'homme nouveau d'apparaître.

Cet homme nouveau peut aussi grandir grâce aux images dont il s'entoure, qu'il trace, ou sculpte. La photo du nu, les découpages sur la table de la cuisine sont les icônes de Chicken, et par sa contemplation il fait surgir la femme de ses désirs, c'est-à-dire Myrtle ; il retrouve ainsi son âme. Il libère les énergies de sa pensée, transformées dans et par son corps, et resurgis sous une forme manifestée, le corps étant la grande cornue qui transmute les énergies subtiles en matière dense. "Le soi monte des profondeurs du corps", disait Jung. Les images font sortir les démons intérieurs et les exorcisent, de même que peut le faire l'écriture. On se souvient que, pour T. Williams, écrire constitue une thérapeutique. Ainsi a-t-il fait surgir de lui-même l'image de Lot, dans laquelle on pourrait voir, quoique de façon simplement fugace, la représentation non plus uniquement d'un personnage effeminé, faible et malade, mais celle de l'idéal androgyne qui donnerait alors à la pièce une dimension, voire une grandeur mythique assez impressionnante. Le désintérêt manifeste de Lot pour le sexe (p. 43, p. 108) ainsi qu'il le laisse entendre à Myrtle, le travesti final, et le moment de sa mort coïncidant avec la venue d'un changement brusque extérieur, intérieur, et la chute, à deux reprises de deux ou trois œufs, tendraient à rappeler le mythe de l'androgyne duquel les deux sexes sont nés. Ceci marque un nouveau départ, une nouvelle naissance.

La vie de Lot s'estompe au fur et à mesure que celle du couple d'en-bas s'affirme ; en d'autres termes, ainsi que Lot le dit lui-même, c'est lui qui a fourni une femme à Chicken. Le couple est constitué par la mort de l'androgyne primitif, vestige d'un état passé glorieux. Lot ne descend qu'une fois, pour mourir ; cette descente n'apparaît pas comme une chute, mais comme une désintégration, exprimée par son extrême égarement. Il n'y a pas de résurrection pour lui dans la chair, mais sa vie est donnée comme un "present from the dying" (p. 96), pour qu'un androgyne d'un autre type puisse un jour se reconstituer par la transfiguration de l'homme en un être spirituel, christique, ainsi que l'évoque le sourire extatique de Lot (p. 108). Ceci est mis en scène par l'ascension rapide vers le toit, qui symbolise une montée vers des régions plus élevées, plus aériennes, une sortie hors du chaos. Ainsi la plongée dans le monde infernal a permis l'ascension vers les hauteurs qui correspondent à une descente dans les profondeurs de la conscience. Ceci vient également souligner le symbolisme du septénaire cyclique à la base de la vie humaine, et dont Henry Adams écrit :

> *"In these seven years man has translated himself into a new universe which has no common scale of measurement with the old." (33).*

Le travesti rappelle le symbolisme qu'utilisaient les anciens pour représenter ce que Marc Daniel nomme : "L'union des deux sexes dans un seul être, retour à l'idéal divin de l'androgyne primitif.", et Marc Daniel, plus loin note : "Mircéa Eliade rappelle l'idée de Berdjaev pour qui l'homme parfait de l'avenir sera androgyne, comme le Christ." Dionysos était le "faux-homme", appelé "Homme-Femme" par Eschyle. (34). D'autre part, la naissance de l'homme mortel dont le corps est pétri de l'argile de la terre et du sang d'un dieu assassiné fait partie d'une tradition fort ancienne. (35). Elle est reprise par le christianisme dans des poèmes comme *La Divine Comédie.* A ce propos Sheila Ralphs écrit :

> *"The exploration of the depths which can destroy but which must be known begins on Good Friday evening at the time when Christ was laid in the tomb, and ends on Easter Sunday."*

L'ascension sur le toit suggère de multiples sens, en particulier celui d'un bateau renversé puisque la maison est inondée, à moins qu'il ne soit le pont du navire, ou encore le "promontoire du purgatoire" (36). Le symbolisme du bateau avait déjà été énoncé vers le récit de Myrtle (p. 22) : "I've kept my head above water, that I can say for myself, and I've rowed my own boat, too." (scène I). L'ironie dramatique situe la pièce sur un océan d'eaux menaçantes, ce qui confirme l'atmosphère du lever de rideau et rappelle le début de la *Divine Comédie.*

C) Signification et incarnation.

Si la vie ne doit pas être "une histoire racontée par un idiot et ne signifiant rien", ce "low, insistent murmur of vast waters in flood" (p. 1) doit cacher un sens à la recherche duquel l'écrivain doit s'attacher :

> *"Unless the events of a life are translated into significant meanings, then life holds no more revelation than death, and possibly even less."* (37).

Donc, pour T. Williams cette transposition est l'équivalent de "the journey toward meaning, the search for self and soul" de Jung qui fait de l'art un moyen de transcender les conflits. On peut donc bien parler, avec Esther Jackson, d'une recherche de dimensions nouvelles de la vérité -"to develop within our times a "will-to-meaning" (38)- qui éclaire la descente du anti-héros dans "la nuit obscure". (39).

On sait que, le 6 janvier 1969, jour de l'Épiphanie, à Key-West, T. Williams s'est converti au catholicisme, assisté de son frère Dakin, en disant : "I wanted my goodness back." (40). Ceci va dans le sens de ce qu'Esther Jackson définit comme "a more comprehensive moral responsibility" dans ses pièces tardives (41). Et, tout d'abord, il convient de reconnaître, comme certains l'ont fait, l'importance du personnage de Myrtle. Les conclusions que l'on peut en tirer varient selon les points de vue particuliers adoptés. (42). Cependant il semblerait d'après le contenu de la pièce, et les nombreux symboles qui suggèrent un sens, que le personnage de Myrtle serait une traduction scénique, tragi-comique de l'incarnation, c'est-à-dire du voyage et des tribulations de l'Ame tant dans son parcours terrestre que dans sa descente et sa remontée céleste (cette dernière n'étant d'ailleurs qu'à peine esquissée). L'Ame, comme on sait, est volontiers figurée par une femme, qu'il s'agisse de la Béatrice de Dante, de la Sophia de Jacob Boehme, de Seraphita de Balzac. L'Ame est lumière, et celle-ci est de polarité féminine, réceptive, étant la manifestation de l'Esprit invisible dont elle est le réceptacle. Elle descend, pour s'incarner, de plan en plan depuis son origine céleste ou spirituelle, c'est-à-dire le monde d'En-Haut (Lot, p. 68, dit que la lumière du ciel lui suffira pour s'éclairer) jusqu'à sa rencontre du plan terrestre, dit le plan du "Royaume", ou plan incarné. L'homme peut être en relation avec sept de ces plans supérieurs, le huitième et le neuvième plans restant d'un accès qui dépasse le pouvoir de ses facultés terrestres. Selon l'adage hermétique "Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut", le voyage terrestre par les sept plans de l'épreuve, qui va jusqu'au septième cercle de l'Enfer de Dante, (cet enfer, comme l'on sait, en comprenant neuf, inversion des plans subliminaux), doit mener l'Ame à sa sortie du chaos jusqu'à son retour au septième ciel et au-delà. Il y a donc plongée et remontée. Tout ceci semble esquissé dans la pièce de T. Williams par les clins d'yeux des symboles que ponctuent les mythes. Ce serait donc une évolution cyclique qui nous

serait proposée : chute en-haut, naissance, séjour en enfer, et renaissance. Le signe le plus évident qui confirmerait cette hypothèse est la chanson exécutée par Myrtle pour Chicken (p. 62), texte qui résume admirablement la condition humaine, c'est-à-dire aussi celle de l'Ame qui, comme la prostituée, s'est donnée à tous les corps qu'elle anime, et que représente Chicken, ce corps en mal d'âme.

L'Ame, la prostituée sacrée découverte à Memphis, (ville qui rappelle l'Égypte, le temple de Ptah, et l'aube de la civilisation occidentale, comme la "Dew Drop Inn"), l'Ame danseuse, comme celle de Valéry mais sur un mode bien différent, cette Ame est brave, mais seule, méprisée, avilie, réduite à devenir une amuseuse publique, anonyme ("a headless woman") à faire de la photo Maton (l'Ame reproduit à des millions d'exemplaires le modèle divin qui habite en chacun), et pourtant, elle est l'infirmière dévouée (Myrtle a été aussi infirmière, p. 21 ; elle est celle de Lot). Comme Esther, rédemptrice du peuple d'Israël, l'héroïne de T. Williams est prête à se consacrer à Lot comme à une religion, dit-elle (p. 43). Mais, avant d'accomplir sa tâche ici-bas, Myrtle a dû attendre d'être appelée, ou choisie. Ainsi, se trouvant un jour à Memphis, sans travail, elle aperçoit des femmes faire la queue, attendant sans doute quelqu'événement exceptionnel, pense-t-elle (les âmes attendent leur incarnation). Un Juif, le manager, la fait parvenir jusqu'au plateau, par les coulisses d'un studio de télévision ("All the world's a stage"). C'est ainsi qu'elle fait son entrée au royaume des vivants. Le récit de ses malheurs les font rire (les âmes incarnées ont oublié leur origine). Au cours de ses descentes successives, l'étincelle de l'esprit vacille de plus en plus (comme la vie de Lot), et ce guide dans l'épreuve va bientôt disparaître pour remonter à sa source : Lot meurt dans un *été* qu'il perçoit ; le soleil, singulièrement absent de la pièce, indique l'aspect christique divin, alors que la lune qui règne dans *K. of E.* symbolise la crucifixion de l'humanité christique (43). Peu de temps avant la mort de Lot donc, Chicken révèle à Myrtle que la maison est en *bois :* or, le myrte à l'âge messianique croissait au désert là où auparavant il n'y avait que des épines. C'est aussi l'arbre de Vénus, déesse de l'amour. L'Ame, par amour, descend dans une maison (le corps) où, comme Myrtle, elle est prisonnière, et n'en ressort vivante que si elle assume la croix que représente cette maison (44) ; la crucifixion est donc figurée par Lot qui, en même temps, retourne à la lumière de l'été, celle de la Mère Divine avec laquelle il se confond.

Depuis la venue de Myrtle à Two-River County, elle est soumise au grondements et aux et aux menaces du Mississipi, fleuve du temps charriant les passions humaines qui constitue la toile de fond sur laquelle se déroulent les malheurs de Myrtle. Tout ce qui est soumis au temps se dégrade (les cheveux de Lot perçus comme de l'or au départ, se révèlent maintenant n'être que cheveux teints (p. 43). Comme dans le Carnival Show tout est illusion, jeu des miroirs ("All a fake, done with mirrors !", p. 23). L'Ame-Personnalité plaît beaucoup. "That's my personality that I sell to the public mainly.", explique Myrtle à la scène I (pp. 26-27). Principalement, bien entendu, car l'Ame est pauvre : Myrtle a dû abandonner ses cinq enfants et cet abandon signifie que les cinq sens seront sous la loi du couple aux $ 2.000, renvoyant à la nature double de l'homme et soumis aux illusions multiples, loin de l'unique réalité, celle que connaît l'Ame. Mais une fois la coquille brisée et la naissance effectuée (le gâchis avec les œufs cassés), une fois l'union au corps réalisé (Chicken) pour le meilleur et pour le pire, l'Ame-Myrtle n'ose plus dire, ou ne sait plus, qui elle est : elle ne

prononce pas son nom : "God have mercy on my --" (p. 100), et elle s'affaire abruptement à préparer des nourritures terrestres : les frites. Par le labeur entrepris, Myrtle sauve Chicken de la solitude, et elle lui donnera plus tard une famille (Cf. le conte du même nom, *K. of E.*).

Les eaux diluviennes survenant à ce moment précis de la naissance symbolisée par les œufs et soulignée par le sang du doigt de Myrtle qu'elle vient de se couper font penser à une scène ancienne imprimée dans le subconscient, du moment de la naissance considéré comme un déluge, comme des portes qui s'ouvrent, laissant échapper l'eau, et livrant les poumons de l'enfant à un autre élément, l'air (le toit). (cf. "Show Business" : "Show" : eaux amniotiques). La naissance terrestre et la renaissance ou vie nouvelle pourraient être marquées par les deux chutes successives des œufs symbolisant le monde de la dualité auquel l'incarnation soumet l'homme, alors qu'au-delà, dans le monde où Lot pénètre, le temps se perd : "All of a sudden the days in this place are long and hot an'yellow and time gets lost. . ." (His eyes fall shut.)" (p. 44).

Après l'examen de *K. of E.* on ne s'étonnera pas qu'un critique ait pu écrire : "Chicken, Lot, and Myrtle are considerably less compelling than Stanley, Blanche and Stella", qu'un autre ait remarqué que dans ces pièces impopulaires de Williams "self-analysis and the exorcism through his art was more important to him than the courting of public favor.". La réponse à ces réflexions pourrait être proposée par Williams lui-même lorsqu'il dit : "All my great characters are larger than life, not realistic." (45). *Kingdom of Earth* nous propose une image symbolique, tragiquement drôle, de notre venue sur terre. Cette image pourrait s'intituler "Un séjour en enfer", ce qui correspond bien au climat des années soixante dans la vie de T. Williams (46), ainsi qu'à celui de bien des millions de vies humaines.

Proposer une version non littérale, non réaliste de la vie dans un pays d'Occident où la course du soleil touche à son terme et se confond avec la terre, la mère, la matière, est une entreprise hardie. Qu'elle ait parfois échoué auprès des Américains n'a rien d'étonnant. Ceci n'est qu'un retard de consécration pour certaines pièces récentes. *K. of E.* a cependant déjà reçu, de bien des côtés, l'accueil que cette pièce mérite, et elle est reconnue comme "a richly symbolic, modern-day allegory about Williams's beloved, benighted South. It is a briskly charged comedy that provides a refreshing departure from the gloom-ridden sixties plays." *K. of E.* n'est pourtant pas que cela, et l'histoire qui y est racontée "becomes but a starting point for a profound, hallucinatory examination of human existence in the play." (47) Comme la vie elle-même dont elle essaie de rendre le caractère insaisissable, évanescent, cette pièce est riche de sens possibles, mais pose des questions plus qu'elle n'impose des réponses (48). Si l'on y sent un malaise c'est que T. Williams est un reflet de son temps, et que les maux de son temps sont aussi les siens. Le déséquilibre de la société, ses fautes, ses blessures sont aussi les siens. C'est donc pourquoi ses pièces sont un miroir présenté à l'homme du vingtième siècle pour provoquer la purgation de ses passions et tenter d'exorciser ses démons plus que jamais terrifiants.

La comédie de T. Williams est celle des larmes qu'on veut cacher. C'est aussi la voie ouverte à tout ce qui, au-delà de lui-même, appelle l'homme, et qui n'a pas de

fin. Cette quête par delà toute frontière est l'essence même du génie américain. Nous laisserons donc au dramaturge le soin de nous révéler le sens de son aventure théâtrale :

> *"I would say that there is something much bigger in life and death than we have become aware of (or adequately recorded) in our living and dying. And, further, to compound this shameless romanticism, I would say that our serious theatre is a search for that something that is not yet successful but is still going on."*
>
> (Préface, *Sweet Bird of Youth*, p. XI).

Colette GERBAUD
Reims.

NOTES

(1) Foster HIRSCH, *A Portrait of the Artist, the Plays of Tennessee Williams*, London, New York, 1979, p. 71.
"*Kingdom of Earth* : some Approaches", dans *T. Williams, a Tribute*, Tharpe editor, 1977, p. 349.

(2) *The World of T. Williams*, Richard F. Leavitt ed., London, 1978, Préface.
Memoirs, by T. WILLIAMS, A Star Book, 1977, p. 212.

(3) Voir Esther JACKSON, *The Broken World of T. Williams*, The Un. of Wisconsin Press, 1965, p. 130, p. 44, p. 84.

(4) Voir *Where I Live*, by T. WILLIAMS, Selected Essays, a New Direct. Book, 1978, p. 113.

(5) Voir *The World of T. Williams, op. cit.*, p. 140.
A Portrait of the Artist, op. cit., p. 115, note 6.

(6) Gerald WEALES, *Tennessee Williams*, Minnesota Pamphlets, 1965, p. 35.
Voir Thomas E. PORTER, *Myth and Modern American Drama*, Detroit, 1969, p. 175.

(7) Mike STEEN, *A Look at T. Williams*, New York, pp. 265-6, 268.

(8) Voir *Where I Live, op. cit.*, p. 45, p. 73.

(9) Voir *The Broken World of T. Williams, op. cit.*, p. 83.

(10) Voir *The Jewish Encyclopedia*, v. 7, New York & London, 1904, pp. 502-503.
Voir *The Encyclopedic Dictionary of the Bible*, Edinburgh, 1899, p. 1268.

(11) Voir *A Study of the Interpretation of Noah and the Flood*, by Jack P. LEWIS, 1968, p. 187.

(12) Voir *Memoirs, op. cit.*, p. 119.

(13) Voir *Dictionary of Symbols and Imagery*, De VRIES, London, Amsterdam, 1976.

(14) *Kingdom of Earth*, A New Directions Book, New York, 1968, p. 110.

(15) Eliane Amado LÉVY-VALENSI, *Le Grand Désarroi aux racines de l'Énigme Homosexuelle*, Paris, édit. Univ., 1973, p. 150.

(16) *A Look at Tennessee Williams, op. cit.*, p. 266.

(17) Voir *A Portrait of the Artist, op. cit.*, p. 52.

(18) Voir *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, Rutgers U.P., 1973, p. 3.

(19) *The Broken World of T. Williams, op. cit.*, p. 87, p. 145.

(20) *Where I Live, op. cit.*, p. 41.

(21) *A Look at T. Williams, op. cit.*, p. 266.
Voir *Memoirs, op. cit.*, p. 165, l'anecdote racontée par T. Williams.

(22) Voir *Dictionnaire des Symboles*, dir. par Jean CHEVALIER, Laffont, 1979, p. 615.

(23) *Memoirs, op. cit.*, p. 219.

(24) *T. Williams, a Tribute, op. cit.*, p. 558.
Where I Live, op. cit., p. 169.

(25) *Le Grand Désarroi, op. cit.*, p. 113.

(26) Voir *Dante's Journey to the Centre,* by Sheila RALPHS, Manchester 1972, p. 20, pp. 10-11. Dans la dernière scène, Chicken dit : "I was just created without them ("spiritual gates").", p. 106.

(27) Voir *Dictionary of Symbols and Imagery, op. cit.*, à "Food".

(28) Voir *Dante's Journey, op. cit.*, p. 16 ; et *Le Poème Sumérien du Paradis, du Déluge et de la Chute de l'Homme,* S. LANGDON, Paris, London, 1979, p. 51, note 1.

(29) Voir *T. Williams, a Tribute, op. cit.*, p. 740.

(30) *Where I Live, op. cit.*, p. 169, p. 146.

(31) Cité dans *A Portrait of the Artist, op. cit.*, p. 4.

(32) *T. Williams, a Tribute, op. cit.*, p. 350.

(33) *Encyclopedia of Numbers,* by A.E. ABBOTT, s.d., Emerson Press, London, p. 211.

(34) *Des Dieux et des Garçons,* Marc DANIEL, Paris, Arcadie, s.d., p. 21, p. 8, p. 15.

(35) Voir *Le Poème Sumérien, op. cit.*, p. 35.

(36) *Dante'Journey to the Centre, op. cit.*, p. 20, p. 19.

(37) *Where I Live, op. cit.*, p. 142.

(38) *The Broken World of T. Williams, op. cit.*, p. 66, p. 157.

(39) *A Collection of Critical Essays,* Stephen Stanton ed., pp. 93-94.

(40) Voir *The World of T. Williams, op. cit.*, p. 148.

(41) *The Broken World of T. Williams, op. cit.*, p. 133.

(42) Voir *T. Williams, a Tribute,* p. 353. Également *A Collection of Critical Essays, op. cit.*, p. 69.

(43) Voir *Dictionary of Symbols and Imagery, op. cit.*, p. 327.

(44) Voir plus haut, p. 4, à propos du Royaume, et de son établissement sur la terre.

(45) Voir *T. Williams, a Tribute, op. cit.*, p. 807.
Voir *A Portrait of the Artist, op. cit.*, p. 5.
Voir *T. Williams, a Tribute, op. cit.*, p. 682 (*Playboy*, p. 80).

(46) Ainsi que le rappelle Philip M. ARMATO dans *T. Williams, a Tribute, op. cit.*, p. 558.

(47) *Portrait of the Artist, op. cit.*, p. 93.
T. Williams, a Tribute, op. cit., p. 350.

(48) Voir *Memoirs, op. cit.*, p. 84.

AUTEURS

UN MARGINAL ET SON THÉATRE : JOE ORTON.

Joe Orton est sans doute l'une des figures les plus étranges parmi les dramaturges de la seconde vague, c'est-à-dire ceux qui acquirent la célébrité au cours des années soixante. A notre sens, Orton mérite particulièrement le qualificatif de marginal, car son œuvre, à l'image de sa vie, se situe en marge des normes traditionnelles. Plus qu'aucun de ses contemporains, l'homme en lui n'est dissociable du dramaturge ; sa vie colle à la peau de son écriture dramatique, et négliger l'une pour n'étudier que l'autre ferait figure de mutilation. En marge de son temps, tout en s'abandonnant à son rythme trépidant, Orton fait cavalier seul. Figure insolite, il laisse un théâtre à son image, vision particulière de la société contemporaine. Selon son biographe, John Lahr,

> *"he was the first playwright to dramatize the psychopathic style of the 60's - that restless, ruthless, single-minded pursuit of satisfaction - transformed by drugs and rock music into myth". (1)*

Nous nous proposons donc d'étudier d'abord quelques aspects de l'homme Orton qui font de lui un marginal, puis de présenter le témoignage de sa marginalité à travers son œuvre théâtrale.

*
* *

Dès son jeune âge, Orton semble avoir voulu être différent des autres, même à l'intérieur de sa propre famille : "his mother felt he was special and he inherited her faith". (2) Sa mère rêvait pour son fils préféré d'une brillante carrière scolaire, ce qui explique qu'après son échec à l' "eleven plus" en raison de son asthme, elle le mit dans une école privée, d'orientation commerciale, où d'ailleurs il perdit son temps. De son propre aveu incapable de garder un emploi (3), Orton finit par obtenir une bourse d'études en 1951 à la Royal Academy of Dramatic Arts (R.A.D.A.), à la suite d'une audition dans *Peter Pan* : tournant décisif, rencontre avec le destin, en la personne de Kenneth Halliwell, de sept ans son aîné.

Différent des autres étudiants par son âge, sa calvitie précoce, sa solitude, Halliwell était lui aussi un marginal, cultivant le particularisme. Le jeune provincial qu'était Orton à l'époque, trouva auprès d'Halliwell à la fois un substitut de père et un mentor. Leur rencontre fut capitale, l'un étant pour l'autre un élément de complémentarité.

"Halliwell found in Orton a surrogate brother, a companion who looked up to him, who needed him, who had faith in his intelligence and his aspirations. . . In Halliwell, Orton discovered someone who could be both father and friend : an authoritarian figure older and wiser in the ways of the world, who shared his interests and was prepared to engage in an unequal but enthusiastic dialogue. Each answered a crucial need in the other : Halliwell offered knowledge and stimulation, and Orton gave attention and good spirits." (4)

Leur vie commune les isole du reste du monde, l'homosexualité renforce ce sentiment de différence, voire de supériorité, si apparent chez Halliwell à la R.A.D.A.

Dans leur volonté de non conformisme, et leur refus de la normalité, avant-gardistes à leur manière,

"Orton and Halliwell were drop-outs before the fall-out of Beat literature in the 1950s filtered down through English society and made it modish". (5)

Isolement volontaire donc, marginalité décidée au départ : dès l'âge de 20 ans, Orton opte pour une existence hermétique, qui sera à la fois protection contre le monde extérieur et réconfort devant les premiers échecs littéraires. Déçu par son expérience du théâtre de répertoire à Ipswich en 1953, Orton se mit à écrire en collaboration avec Halliwell. De plus en plus repliés sur eux-mêmes, il s'enferment délibérement dans l'austérité et la frugalité, afin de ne pas entamer davantage l'héritage d'Halliwell qui leur permettait de vivre. Toute la frustration accumulée par Orton à la suite de ses échecs littéraires, trouva un exutoire dans cette plaisanterie digne de potaches, mais prise au sérieux par la justice de Sa Majesté : les vols et mutilations (par le truchement d'illustrations irrévérencieuses, voire pornographiques) de livres appartenant à la bibliothèque municipale d'Islington.

"Orton displayed in public what he still lacked on the page : a revenger's passion for plot". (6)

Cette volonté puérile d'attirer l'attention du public souligne bien le refus d'Orton de toute intégration à la société contemporaine : vengeance certes devant l'indifférence, mais également défi lancé à l'autorité, mise en marge destinée à provoquer le scandale, geste théâtral qui oblige le public à voir, sinon à comprendre. Il fallut d'ailleurs près d'un an pour que les efforts d'Orton et d'Halliwell aboutissent et que les deux amis puissent enfin jouer leur nouveau rôle de héros, fût-il marqué du sceau infamant de la prison.

L'expérience pénitentiaire contribua à accentuer la marginalité d'Orton. En s'excluant de la société par leur refus d'obéissance à la loi, les condamnés ne sont-ils pas des candidats privilégiés à la marginalité ? Le séjour de six mois en prison, s'il fut traumatisant pour Halliwell, se révéla par contre étrangement bénéfique pour Orton qui, par la suite, affecta d'en parler, non sans complaisance, comme d'un atout supplémentaire sur la voie de la création littéraire :

"More than anything, it affected my attitude towards society. Before, I had been vaguely conscious of something rotten somewhere ; prison crystallised this. The old whore society really lifted up her skirts, and the stench was pretty foul." (7)

A 29 ans, Orton prit donc conscience d'une certaine image de la société dont la prison lui sembla être le microcosme, image qui imprégna toute son œuvre : "Orton had the convict's contempt for authority" (8), affirme Charles Marowitz, metteur en scène de *Loot* en 1966.

L'expérience de la différence, la marginalité délibérée des premières années ne changèrent en rien le style de vie des deux compagnons, une fois le succès acquis par Orton en 1964. Ils conservèrent leurs habitudes d'austérité des premiers temps : Orton continua à partager le petit appartement acheté par Halliwell en 1959 à Islington, même si sa célébrité croissante l'entraînait de plus en plus souvent dans les cercles littéraires à la mode. La pauvreté quasi-monacale des débuts - y compris les deux ans d'allocations du "National Assistance Board" - ne fut donc altérée en rien par la reconnaissance publique des talents du dramaturge. Selon ceux qui le connaissaient bien, Orton détestait les dépenses inutiles ; au milieu des "swinging sixties" et du tourbillon de la société de consommation, Orton rejetait l'alcool, le tabac et le jeu , par contre, dans son univers de marginal, il faisait usage de drogues, principalement de haschich.

Cette dichotomie volontaire, cette vie puritaine austère en façade mettant à l'abri de la curiosité extérieure son appétit effréné d'expériences nouvelles, cet univers de tensions au centre duquel la relation avec Halliwell occupe une place de plus en plus obsédante, se trouvent exprimés avec force dans l'envie démesurée de choquer à tout prix la société par le rire qui fait fi de tous les interdits et de tous les tabous. Pour Orton, il ne suffisait pas d'amuser un public, mais surtout de mettre en pièces et de déchirer à belles dents le tissu d'une Angleterre en voie de décadence. Le commentaire de John Lahr va plus loin encore, en établissant un parallèle entre l'univers ortonien et l'Amérique nixonienne :

> *"Orton's plays are, perhaps, more relevant to America where the pace, the living-death, the level of social madness is visible and inescapable."* (9)

Le rire que provoque l'examen de la société et de la condition humaine, n'est pas un rire gratuit pour Orton ; car distraire le public en tirant parti d'effets délibérement comiques ne suffit pas, il lui faut également forcer sa réaction, par exemple devant le meurtre de Kemp, dans *Entertaining Mr Sloane,* meurtre autour duquel s'articule le marchandage entre Kath et son frère quant à leur partage des faveurs de Sloane. D'où une recherche de la phrase et de la situation qui ne manqueront pas de choquer critiques et public à la fois, d'où l'emploi délibéré de la violence apparemment gratuite (tel le meurtre brutal de Kemp), de détails macabres (tels le cercueil et l'oeil de verre de Mrs Mc Leavy dans *Loot*) de l'humour noir, toile de fond de toutes les pièces d'Orton.

Cette persistance à se vouloir en marge relève sans doute d'un certain manque de maturité et d'un esprit de vengeance quelque peu infantile. Le côté farceur d'Orton le poussa même à engager une correspondance polémique sous divers noms d'emprunt - Edna Welthorpe ou Donald H. Hartley - et à adresser des lettres plus ou moins virulentes aux journaux sur ses propres pièces.

Rien n'était sacré pour lui, mais il faut souligner qu'il n'était en aucune façon poussé par un engagement politique quelconque, à la différence de certains de ses contemporains, tels que John Arden ou Edward Bond. Dans son rôle de dénonciateur, Orton, iconoclaste faisant fi de toute tradition, ne joue pas plus les prophètes que les réformateurs :

> *"Orton's plays offend in order to instruct and heal ; they shatter the easy divisions of We and They, the good and the bad, the just and the unjust."* (10)

Dans son désir de présenter sans fards les aspects les plus grinçants de la société contemporaine, Orton recherchait de toute évidence une revanche sur la vie. Sa vision particulièrement agressive du monde correspond au vécu quotidien de toute la génération d'homosexuels à laquelle il appartenait, un vécu fondé sur la menace et le danger permanents.

Condamné à la dissimulation par les lois sur l'homosexualité, Orton, dont la promiscuité sexuelle était sans bornes, avait recours aux rencontres de passage facilitées par la fréquentation régulière des WC publics. Orton pouvait y satisfaire à loisir son goût de l'insolite et du plaisir immédiat, auxquels s'ajoutait le piment du danger inhérent au lieu et à la situation. Dans son exploration d'un univers sordide à l'envers des apparences ordonnées de la société britannique, Orton ne cessa de consigner dans son journal intime les moindres détails de ses rencontres dans les urinoirs londoniens, même après que fût établie la confirmation de son talent de dramaturge.

> *"No matter how successful he became, the lavatories confirmed Orton's destiny as an outsider."* (11)

Dans sa quête de plaisirs secrets ou pervers, Orton révélait-il un exhibitionnisme dissimulé dans les pages du journal qu'il tenait depuis l'âge de 16 ans, ou bien, dans un geste de défi et de rébellion contre les tabous sociaux contemporains, songeait-il, en décrivant minutieusement ces sombres bacchanales, à une publication de scandale, qui n'aurait pas manqué de choquer les honnêtes gens dont il méprisait la routine monotone ? Il nous a paru souhaitable de choisir en exemple - tiré du journal de 1967 (12) - l'une de ces descriptions, qui témoigne bien de l'étrange lucidité, brutale et perverse à la fois, d'Orton, passé maître dans l'art de mettre au jour l'irrationalité et l'anarchie qui se cachent sous la normalité quotidienne, afin de mieux fustiger dans ses pièces l'hypocrisie et la fausse respectabilité de ses contemporains.

Jusque dans la brutalité de sa mort, qui n'est pas sans évoquer celle d'un Pasolini par exemple, Orton demeura en marge. Sans en évoquer ici les détails bien connus, qu'il nous soit permis de rappeler que Joe Orton eut le crâne fracassé dans son sommeil à coups de marteau par Kenneth Halliwell, qui se suicida ensuite à l'aide de barbituriques." Cette mort macabre et grotesque, Joe Orton aurait pu l'écrire lui-même. Mais c'était la sienne." (13) Fin insolite certes, tragédie passionnelle dans laquelle celui qui se sent délaissé et rejeté se venge de la seule façon qui lui soit encore possible : anéantir à la fois la cause et les effets du mal ; par son geste Halliwell ne voulait-il pas écraser l'intelligence de celui qu'il avait lui-même guidé sur la voie de la réussite, et par là même, supprimant tout obstacle à une union définitive, ne le rejoignait-il pas en le suivant dans la mort selon le plus pur style classique ?

Foudroyé en pleine gloire littéraire, Joe Orton a connu un destin hors des sentiers battus, et il nous appartient maintenant de tenter une brève analyse de son théâtre afin de définir les éléments qui révèlent la marginalité du dramaturge, dans les personnages et les situations qu'il met en scène.

*
* *

Les personnages ortoniens sont, pour la plupart, des êtres en marge, à divers titres, mais surtout parce que, sous les apparences banales du quotidien, ces êtres sont bloqués dans la non-communication et vivent en état de dissociation quasi permanente. A divers degrés, ils reflètent les difficultés du dramaturge lui-même et incarnent tel ou tel aspect biographique.

Ces marginaux sont surtout les jeunes personnages ortoniens, plus particulièrement ceux des premières pièces : Wilson de *The Ruffian on the Stair,* et Sloane, le héros amoral de *Entertaining Mr Sloane.* Mais, s'ils sont moins menaçants, les délinquants à l'imagination fertile, Hal et Dennis de *Loot,* les bons à rien, Nicholas de *What the Butler Saw* et Ray de *The Good and Faithful Servant,* ne doivent pas être exclus de notre brève étude.

Comme Wilson, Orton voulait atteindre la réussite sociale : les longues années d'apprentissage littéraire l'avaient entraîné à redouter ce sentiment d'impuissance éprouvé devant l'indifférence du public. Ne déclarait-il pas en 1967 :

> *"Just before I wrote Sloane, there was a point at which I wavered, looking into the future and seeing nothing, when I thought - 'I'm not going to be anything' ".* (14)

Cette vulnérabilité du dramaturge se fait jour sous l'agressivité de Wilson et de Sloane. La relation de Wilson avec son frère Frank (qui vient de mourir accidentellement) paraît singulièrement calquée sur celle de Halliwell/Orton. Dans l'évocation de Wilson, la vie incestueuse des deux frères prend des allures de paradis perdu (15) ; ce passé apparaît comme un monde clos dans lequel Wilson et Frank se sont mis à l'abri de la vie, tout comme Orton et Halliwell qui, dans leur repli sur eux-mêmes, avaient choisi une solution frôlant la névrose. Lorsque Wilson adopte, non sans un certain fétichisme, le short blanc que portait son frère deux jours avant sa mort, Orton ne semble-t-il pas reconnaître implicitement sa propre dette à l'égard de Halliwell ? Après la disparition de Frank, le grand frère protecteur, Wilson ne peut que se sentir désemparé et déterminé à venger sa mort. Mais, dans la vie, Halliwell, lui, est toujours vivant, et Orton n'a pas d'autre choix que la pratique d'une certaine thérapie en exorcisant son passé par le rire de la comédie.

Cependant, en filigrane, la tragédie est sous-jacente pour qui sait prévoir l'avenir : Wilson est incapable de survivre sans son frère, et son destin l'entraînera inéluctablement dans la tragédie, puisqu'il meurt par amour :

"This has been a crime of passion" (16), déclare Mike en conclusion ; mais

cette conclusion ne pourrait-elle pas aussi bien s'appliquer à la fin tragique d'Orton et Halliwell ?

De Wilson à Sloane, un certain pas est franchi, mais Orton ne rappelle-t-il pas plutôt le premier que le second ? Pour se venger de la mort de son frère, Wilson essaie de devenir fort comme lui, d'où sa tentative d'identification avec le défunt grâce à son short. Il veut faire peur et y réussit, mais seulement auprès de Joyce, un 'underdog', et il se trouve éliminé par la force brutale de Mike ; au-delà du jeu, la mort est derrière la porte, et les vers de Henley en épigraphe de la pièce font figure de prophétie (17).

En marge lui aussi, Sloane est un jeune profiteur né de la société de consommation qui voudrait cultiver les apparences de la réussite sociale (vêtements de luxe, gadgets variés, et surtout ce symbole de l'homme arrivé, la voiture). A la différence de Wilson, Sloane n'a nulle envie de prendre sa revanche sur la vie, ni de réformer la société. C'est un petit dur séduisant, qui incarne sans doute celui qu'Orton rêvait d'être ; d'ailleurs, lorsqu'Orton se prend pour Sloane, n'imite-t-il pas Wilson empruntant le short de son frère ?

Par le culte quasi-narcissique de l'apparence physique - allant de la peau soigneusement entretenue à la lanoline, au goût des vêtements de cuir, uniforme des homosexuels anglais des années 60 - Orton projette l'image de son double en Sloane qui, au début de l'acte II, se retrouve "lying on the settee wearing boots, leather trousers and a white T-shirt" (18), décalque de la description d'Orton donnée par James Fox :

> *"Everyone remarked on Orton's physical beauty and on his attractiveness as a person. He dressed in leather, heavy black boots, jeans and sweat-shirts, the uniform of the trade, and he was a puritan"* (19).

Le destin tragique de Sloane, le non-héros en dépit de son apparente innocence, est bien de se trouver pris à son propre piège et d'être transformé de conquérant en victime. Objet des convoitises du frère et de la sœur, Sloane, par le meurtre inutile de leur père, est converti en objet tout court, dépouillé de son identité. De même, Orton perdra la vie pour avoir maintenu - en dépit de lui-même, une fois la réussite acquise - sa relation avec Halliwell, et il sera, lui aussi, pris à son propre piège.

Les deux "outsiders" types, Wilson et Sloane, sont, nous l'avons souligné, les plus importants parmi ces jeunes marginaux contre lesquels le destin se retourne ; il est néanmoins nécessaire de brosser un tableau rapide de ces personnages moins voyants que sont Hal et Dennis de *Loot,* Nicholas de *What the Butler Saw* et Ray de *The Good and Faithful Servant.*

Hal et Dennis sont plutôt des stéréotypes que des êtres de chair et d'os. Orton a accentué chez eux le côté voyou dénué de scrupules que l'on rencontrait chez Sloane, mais ils n'ont pas encore commis de meurtres, bien que, dans l'affaire du cambriolage de la banque, ils n'en soient pas à leur coup d'essai (20). Il paraît peu vraisemblable toutefois qu'ils soient prêts à suivre la voie du crime déjà empruntée

par Sloane. Ils supportent mal l'un et l'autre la brutalité sauvage de l'inspecteur de police Truscott et ne tentent pas de riposter comme pourrait le faire Sloane. Les deux compères sont tous deux des bons à rien, sans doute, mais sans grande envergure ; ils sont moins falots cependant que Nicholas et Ray qui, tout en appartenant à la lignée des jeunes délinquants du théâtre ortonien, sont des créations édulcorées et, somme toute, relativement innocentes.

Dans *What the Butler Saw,* Nicholas s'est borné à voler le sac et la robe de Mrs Prentice - avec laquelle il a passé la nuit - et tente d'exercer sur elle un chantage financier grâce à des photographies indécentes de leurs ébats. Dans *The Good and Faithful Servant,* Ray est tout simplement un jeune oisif, chômeur professionnel, qui déclare sans vergogne à son grand-père :

"I don't work. . . I enjoy myself" (21).

Il nous est permis de supposer que la marginalité de ces deux personnages n'était que passagère, et non irrémédiable, car l'un et l'autre semblent vouloir s'intégrer à la société à la fin de chacune des deux pièces : Nicholas, l'ancien chasseur de l'Hôtel de la Gare, a retrouvé ses parents en la personne du Dr et de Mrs Prentice ; et Ray, contraint d'épouser la jeune Debbie, enceinte de ses œuvres, accepte de prendre un modeste emploi à l'usine où travaillait son grand-père. Ce retour au bercail du conformisme comporte une certaine invraisemblance, mais ces personnages secondaires ne sont que de pâles ébauches du marginal ortonien, cynique et agressif à la fois.

En marge également, une autre série de personnages, fort différents : ils sont âgés, rejetés contre leur gré, alors que les jeunes délinquants se sont délibérément mis en quarantaine. La création de ces êtres falots, décolorés par une vie terne et insipide, paraît avoir été directement inspirée par la personnalité même du père de Joe Orton, William. Si l'on en croit Douglas Orton, le frère du dramaturge : "Dad was everything John didn't want to be" (22). Les traits distinctifs du père - la timidité, l'effacement, la manque d'autorité et d'envergure - se retrouvent de façon plus ou moins marquée chez Kemp dans *Entertaining Mr Sloane,* Buchanan dans *The Good and Faithful Servant* et McLeavy dans *Loot.* Ces hommes vieux, qui ne sont pas nécessairement des vieillards - à l'image de William Orton qui, selon Douglas, "was always an old man" (23) - sont autant de doubles du père, autant d'incarnations de l'échec, que Joe avait, lui, refusé dès l'adolescence. Même leur physique témoigne de la fragilité et de l'apparence chétive de leur modèle. Ainsi, Kemp est presque aveugle, il hésite et tâtonne dans le salon avec sa canne, et se plaint de troubles ophtalmiques qui s'aggravent : "My eyes are getting much worse" (24), dit-il à sa fille.

Figure tout aussi pitoyable et pathétique dans sa vulnérabilité, Buchanan - qui fut commisionnaire de la même entreprise pendant 50 ans - rappelle la morne stabilité de William Orton, jardinier de la ville de Leicester de 1929 à sa retraite, au service de laquelle il perdit un doigt, comme Buchanan perdra une main dans un accident du travail. Kemp et Buchanan incarnent plus particulièrement cet aspect routinier du travail quotidien que le jeune Orton méprisait profondément ; n'écrivait-il pas dans son journal du 24 janvier 1949 :

"Work, how I hate it in the morning when Dad says : "It's ten to seven" (25)".

D'où sa satire de l'emploi monotone et répétitif, d'où sa fascination pour ceux qui, tels les Sloane ou les Ray, se glorifient de leur oisiveté. Dans son amour des fleurs, McLeavy présente un aspect positif de William Orton, tourné en dérision par son fils. En effet, William adorait les fleurs et passait des heures dans le calme des serres de la ville.

> *"Gardening kept you busy. You always looked forward to something coming up, you see"* (26), disait-il.

Orton a ridiculisé à l'extrême chez McLeavy la passion de son père pour le jardinage : devant la disparition de son épouse, McLeavy ne semble avoir de souci que pour les fleurs des couronnes mortuaires, les roses en particulier.

> *"He said he was glad she'd died at the right season for roses. He's been up half the night cataloguing the varieties on the crosses"* (27),

commente son fils Hal.

L'attitude de Hal à l'égard de son père correspond, selon John Lahr (28), au même dédain agressif qu'éprouvait Orton envers le sien, car, au-delà de l'ironie sur l'obsession des fleurs, Orton développe une caricature cruelle qui, tout en provoquant le rire, n'est pas sans choquer, car il ridiculise à outrance le manque de dynamisme sexuel de McLeavy, rappelant sans équivoque les défaillances paternelles. Après la naissance en 1945 de leur quatrième enfant, Leonie, les relations intimes des parents Orton prirent fin, car la mère, en dépit de sa mine délurée et de sa fréquentation régulière des pubs du voisinage, n'éprouvait aucune inclination charnelle, bien au contraire, pour son mari, timide et fragile qu'elle traitait comme un raté à tous points de vue. En contrepoint, tout au long de *Loot*, l'impuissance de McLeavy souligne la vitalité exubérante des deux compagnons, Hal et Dennis, et de Fay, l'infirmière de la défunte. A l'idée que Fay, en épousant McLeavy, pourrait lui donner une seconde progéniture, Hal s'exclame :

> *"You're wasting your time. He couldn't propagate a row of tomatoes"* (29),

et McLeavy devient inévitablement l'objet de la risée de tous.

Non seulement ces marginaux sont rejetés par leur entourage, mais ils sont également incapables de s'y adapter, cercle vicieux qui s'est irrémédiablement refermé sur eux : morts vivants, fantômes tirés d'une enfance sans joie, ils s'enfoncent, tel Orton père, dans la boue grise de la routine dans laquelle ils finiront par s'enliser irréversiblement. Nous pouvons les considérer comme l'épreuve négative de ces joyeux voyous qui suscitent l'admiration du dramaturge tant par leur aisance que par leur insolence à l'égard de la société.

Cependant, il est un autre élément, ajouté à l'effet caustique, voire vitriolant du style ortonien, qui traduit également sa marginalité : les situations insolites qui reflètent ses obsessions, et par là même, le démarquent de la normalité. Le thème de la mort a exercé sur son œuvre la même fascination que dans sa vie. Nous rappellerons la description méticuleuse qu'il donne dans son journal du 29 décembre 1966 du corps embaumé de sa mère, morte la nuit de Noël (30). Ce goût macabre contraste

violemment avec une description, tout aussi détaillée, mais d'ordre sexuel, de sa rencontre avec un cantonnier, dès son arrivée à Leicester le même jour, veille de l'enterrement ; son journal du 30 décembre, qui comporte le récit de l'enterrement, fait état également d'une autre rencontre du même ordre, après l'enterrement cette fois (31) ; Orton n'épargne aucun détail clinique à son éventuel lecteur. Sa fascination pour la mort est bien antérieure au décès de sa mère, car, déjà dans *Loot* - donnée pour la première fois le 1er février 1965 - il avait désacralisé l'élément sacré, d'ordinaire traité avec respect, la dépouille mortelle du défunt, en l'occurrence celle de Mrs McLeavy.

Le corps de cette dernière est tiré de son cercueil, déshabillé, emmaillotté dans une toile à matelas, rangé dans un placard, transporté d'une pièce à l'autre, afin que Hal et Dennis dissimulent en toute sécurité le produit de leur cambriolage d'une banque. En traitant le cercueil de façon aussi spectaculaire, voire ignominieuse, Orton affiche au grand jour son mépris pour les conventions, même les plus sacrées.

> *"If you're absolutely practical - and I hope I am - a coffin is only a box. One calls it a coffin and once you've called it a coffin it immediately has all sorts of implications"* (32),

déclarait-il lors d'une interview au printemps 1967. Il faut avouer que la vision d'un cercueil, vidé sur scène de son contenu et transformé en temple de Mammon, ne pouvait que choquer ceux qui n'ont pas le même sens pratique qu'Orton.

Dans sa recherche de situations surprenantes et son élan iconoclaste, le dramaturge ne s'est pas contenté du seul traitement du cercueil qui, d'accessoire, est devenu un élément central de la structure de *Loot* : le paradis à l'envers de *The Erpingham Camp* et le monde clos de la clinique psychiatrique de *What the Butler Saw* constituent également des univers en marge.

Version ortonienne des *Bacchantes* d'Euripide, *The Erpingham Camp* présente le Paradis artificiel d'un camp de vacances collectives transformé en Enfer très réel par un déchaînement apocalyptique de la violence des vacanciers. Sous l'innocence apparente de la détente et des distractions obligatoires, couve le feu de l'anarchie destructrice qui, transformant les estivants en possédés du démon - selon la métaphore évangélique des porcs géraséniens, sujet du sermon de l'aumônier (33) - les pousse au meurtre d'Erpingham dans la dernière scène.

> *"What started as a jolly evening's entertainment gets hopelessly out of hand and ends in bacchic rout with the camp in flames, several dead (including Erpingham himself). . .* (34),

selon John Russell Taylor. Ici point d'euphorie bacchique, point de Dionysos épanoui, mais bien au contraire l'anéantissement d'Erpingham qui s'était pris pour Penthée.

L'asile psychiatrique du Dr Prentice où règnent la folie et l'hystérie, constitue un autre exemple de situation marginale. Raison et déraison se confondent dans *What the Butler Saw*, et l'épigraphie tirée de *The Revenger's Tragedy* de Tourneur, donne tout de suite le ton :

> *"Surely we're all mad people and they*
> *Whom we think are, are not"* (35).

La folie des apparences - les mensonges, les échanges de vêtements et par là même des identités, les poursuites, les coups de feu, la sirène d'alarme, les grilles qui emprisonnent les protagonistes - signifie une folie profonde qui peut, à l'improviste, s'emparer de l'être humain et, de "sane", le transformer en "mad". L'atmosphère d'hystérie incontrôlable, d'anormalité normale, n'est pas sans évoquer pour le lecteur ou le spectateur certains récits de sombres saturnales consignées par Orton dans son journal, et dont nous avons donné un exemple à la note 12.

Sa dernière pièce semble bien traduire la fascination du dramaturge pour un univers qui refuse la norme, et donc, l'appréhension du réel tel qu'il est perçu par la plupart des gens. Ce faisant, Orton n'adhèrerait-il pas aux théories du célèbre psychiatre Ronald D. Laing, qui semblent parfaitement coincider avec le choix de l'épigraphe de *What the Butler Saw :*

> *"Let no one suppose that we meet "true" madness, any more than we are truly sane"* ? (36)

*
* *

Si l'on en croit Charles Marowitz, Orton "took an infantile delight in shocking people" (37). Sa marginalité, dans sa vie et dans ses œuvres, ne pouvait en effet qu'exprimer parfaitement son goût du scandale, motivé par la conviction qu'il avait d'être autre et par son refus de se conformer aux normes de la société. Qu'il nous soit permis de citer ce témoignage de sa rage devant l'impossibilité de donner libre cours à ses désirs sur une plage britannique :

> *"I find lust an emotion indistinguishable from anger. Or at least anger predominates when I see something I can't have. I feel I may run mad one day and commit rape".* (38)

D'où sa recherche de l'effet de scandale ; puisqu'il ne pouvait être lui-même au grand jour, du moins le public était-il bien forcé de l'entendre et, sinon de l'accepter, du moins de le subir sur une scène de théâtre.

Quand enfin, après une série de déboires, *Loot* fut acclamée par la presse en septembre 1966, ce fut un "succès de scandale", couronné par l'attribution du prix de l'*Evening Standard* pour la meilleure pièce de l'année 1966. Après avoir fait couler autant d'encre, le talent d'Orton pouvait donc s'épanouir en toute impunité. Le dramaturge pouvait enfin prendre sa revanche sur la société, mais à partir du moment où la marginalité est reconnue, acceptée, attendue, voire normalisée - comme en témoigne la reprise régulière des pièces d'Orton, à Londres en 1975, à New York en 1981 - peut-on encore parler de marginalité ?

Nous concluerons avec John Lahr qui, en 1970, dans l'Amérique nixonienne d'avant Watergate, écrivait :

> *"Orton's writing is a testament to what American society is just beginning to realize : reality is the ultimate outrage"* (39).

Monique PRUNET
Paris IV.

NOTES

Les éditions servant de référence ne sont pas obligatoirement les premières éditions de publication des pièces d'Orton.

(1) John LAHR, Introduction, *Entertaining Mr Sloane,* London, Eyre Methuen, 1973, p. 6.

(2) John LAHR, *Prick up your Ears,* London, Allen Lane, 1978, p. 56.

(3) "The Biter Bit", Joe Orton introduces *Entertaining Mr Sloane* in conversation with Simon Trussler, *Plays and Players,* Aug. 1964, p. 16.

(4) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 114-115.

(5) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 123.

(6) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 151.

(7) "The Biter Bit", *op. cit.*

(8) Charles MAROWITZ, "Farewell, Joe Orton", *New York Times,* April 7 1968.

(9) John LAHR, "On Stage", *The Village Voice,* July 15 1971.

(10) John LAHR, "Artist of the outrageous", Introduction to *What the Butler Saw,* New York, Grove Press, 1970, p. VI.

(11) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 32.

(12) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 281.

". . . The fair-haired man, having been sucked off, hastily left the place. The bearded man came over and nudged away the seventh man from me, and, opening wide my fly, began sucking like a maniac. The labourer, getting very excited by my feeling his cock with both hands, suddenly glued his mouth to mine. The little pissoir under the bridge had become the scene of a frenzied saturnalia. No more than two feet away the citizens of Holloway moved about their ordinary business. . ."

(4 March 1967)

(13) Eric KAHANE, "Vie et mort de Joe Orton", programme du Théâtre Moderne pour *Le Locataire,* 1972.

(14) Patricia JOHNSON, "Money and Mr Orton", *Evening News,* June 9 1967.

(15) *The Ruffian on the Stair,* in *Crimes of Passion,* London, Methuen, 1972, sc. 4, p. 31.

(16) *The Ruffian on the Stair, op. cit.,* sc. 5, p. 43.

(17) Epigraphe de *The Ruffian on the Stair :*

"Madam Life's a piece in bloom,
Death goes dogging everywhere :
She's the tenant of the room,
He's the ruffian on the stair".

W.E. HENLEY

(18) *Entertaining Mr Sloane,* London, Methuen, 1973, Act II, p. 44.

(19) James FOX, "The life and death of Joe Orton", in *Theatre 71,* London, Hutchinson & Co Ltd, 1971, p. 68.

(20) Hal et Dennis ont déjà été pris dans une affaire de vols de manteaux de dames, voir *Loot,* London, Methuen, Act I, p. 19.

(21) *The Good and Faithful Servant,* in *Funeral Games and The Good and Faithful Servant,* London, Methuen, 1970, sc. 6, p. 65.

(22) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 51.

(23) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 49.

(24) *Entertaining Mr Sloane, op. cit.,* Act I, p. 40.

(25) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 45.

(26) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 48.

(27) *Loot, op. cit.,* Act I, p. 11.

(28) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 49.

(29) *Loot, op. cit.,* Act I, p. 33.

(30) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 62.

(31) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* pp. 64-65.

(32) "Joe Orton interviewed by Giles Gordon", *Transatlantic Review,* N° 24, Spring 1967, p. 95.

(33) *The Erpingham Camp,* in *Crimes of Passion, op. cit.,* sc. 3, p. 58. Allusion à l'épisode du démoniaque gérasénien : St Marc V,13. St Luc VIII,33.

(34) John Russell TAYLOR, *The Second Wave,* London, Eyre Methuen, 1971, p. 134.

(35) Epigraphe de *What the Butler Saw,* London, Methuen, 1971.

(36) Ronald D. LAING, cité par John HEILPERN, "Who's mad, who's sane ?", *The Observer,* April 10 1977.

(37) Charles MAROWITZ, "Farewell, Joe Orton", *New York Times,* April 7 1968.

(38) John LAHR, *Prick up your Ears, op. cit.,* p. 17.

Extrait du journal d'Orton en date du 26 juillet 1967.

(39) John LAHR, "Artist of the outrageous", *op. cit.,* p. XIX.

LINGUISTIQUE

RELATION THÉATRALE, RELATION OBLIQUE.

> Une question serait de savoir dans quelle mesure et comment la parole crée aussi son propre code.
>
> A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre,* p. 257, note 18.

Il est convenu d'accepter comme une vérité d'évidence le syncrétisme du phénomène théâtral et sa dilution dans un ensemble de phénomènes socio-culturels dont le théâtre formerait une synthèse non-spécifique. Sans retourner à une conception essentialiste, il nous a paru utile d'adopter dans cette étude un point de vue sensiblement différent. Il convient, en effet, de tirer la problématique du théâtre du domaine de l'esthétique où elle est condamnée à s'enliser en considérations formelles et théoriques. L'ensemble de notre argumentation visera à resituer le débat dans le cadre de la communication humaine pour montrer que la relation théâtrale est à la fois générale dans sa dispersion et spécifique dans son principe.

Mais, s'interroge-t-on vraiment sur le principe du théâtre ? On fait du théâtre, on écrit pour ou sur le théâtre, on ne le remet généralement pas en question. Comme toutes les grandes fonctions de l'existence, on prend l'habitude de vivre avec et grâce à elles sans les soumettre à examen. Il semblerait même que leur statut mi-social mi-psychologique les situe en deça ou au centre de la pensée réflexive. C'est sur ce double statut qu'il convient d'abord de s'interroger.

On doit respecter, lorsqu'on aborde le phénomène théâtral un double niveau de définition : le théâtre est à la fois un spectacle et un phénomène relationnel. Cette seconde dimension, dont l'analyse va constituer l'essentiel de notre propos, comporte un aspect contractuel qu'il faut examiner en premier lieu ; ainsi seront nettement définis le théâtre (institution), la relation théâtrale (relation de signification) et les rapports qu'ils entretiennent. Il n'y a pas théâtre tant que cette relation n'est pas instituée ; par contre, notre intention est de montrer qu'elle peut se réaliser en dehors des limites du théâtre pris au sens étroit d'aire de spectacle. La relation est première et forme la condition nécessaire et suffisante pour que se réalise une situation de théâtre, elle n'en détermine pas pour autant son identification en tant qu'activité spécifique. Il faut, pour ce faire, que soit réuni un ensemble de conditions minimales dont les variables sont purement sociales.

Compte tenu de notre absence de compétence dans ce domaine et de l'incidence marginale de ce problème sur notre propos, nous nous contenterons de procéder de manière empirique et différentielle pour isoler ces facteurs de définition externes. Il suffira de faire varier les paramètres mis en jeu au sein de diverses pratiques signifiantes pour déceler à partir de quel(s) seuil(s), on commence à se trouver dans

une situation que l'on peut qualifier de théâtrale. Pour faire apparaître ces marques distinctives, il suffira de placer en regard de la situation théâtrale une série de spectacles apparentées.

Persuadé du fait que le choix d'un point de vue et de règles d'observation n'est jamais neutre et qu'il engage et hypothèque aussitôt que posé les résultats de l'enquête, nous avons adopté le schéma le plus simple de la communication : Destinateur - Message - Destinataire. Il permet provisoirement, d'envisager le phénomène en tant que structure de transfert indépendamment du contenu sémantique du message. Nous nous contenterons d'analyser les facteurs de définition externes (et non extérieurs (1)) de *la relation théâtrale fondée en son principe sur le double plan entre communication* (relation) et *représentation* (spectacle) (2).

L'une des conditions minimales de la relation théâtrale est liée précisément à l'existence de ce double plan. On considérera qu'il n'est plus réalisé lorsque les deux termes apparaissent séparément : une représentation sans relation nous ramène au spectacle de divertissement dont on peut trouver une illustration au music-hall ou au cirque dans lesquels l'échange, sans disparaître tout à fait, se trouve réduit au minimum. Par contre, lorsque dans le discours la composante spectaculaire est réduite au minimum (dans le discours scientifique par exemple), on retourne à la pure et simple situation de communication. Si l'on veut bien nous accorder que tout discours est spectacle, on comprendra que cette situation est exceptionnelle.

On ne peut également pas parler de situation théâtrale lorsque l'une des 2 composantes se trouve asservie à la seconde ; c'est le cas de la "moralité" dans laquelle l'élément spectaculaire sert de support à la transmission d'une idéologie. De même dans le psychodrame ou l' "acting-out", la mise en spectacle de rapports humains contribue à induire une relation analytique. Dans un cas, la relation est mise au service du message, dans l'autre le spectacle sert à produire une relation. Le rapport d'interdépendance entre les deux fonctions n'est pas réalisé.

Il faut enfin citer le cas de la communication esthétique dans laquelle le double plan est respecté mais où l'orientation de la relation se trouve inversée : dans les phénomènes artistiques, la communication ne s'accomplit pas dans la réception mais dans un retour sur l'origine (3).

Une fois le double-plan établi, un certain nombre de conditions régissent les composantes ainsi mises en présence.

Pour qu'on puisse parler de *relation théâtrale,* il faut que soient réunies deux instances distinctes : l'instance destinatrice et l'instance réceptrice. La relation s'interrompt dès l'instant où l'un de ces deux pôles disparaît ; c'est le cas du jeu et, plus généralement, de toutes les activités ludiques et sportives dans lesquelles ne figure pas l'orientation du spectacle. Si les jeux et les sports peuvent effectivement se "donner en spectacle", ils ne sont pris en charge ni par les participants, ni par un quelconque destinateur autre que parfois mercantile dans le cas du sport. Ils ne sont surtout pas pratiqués à l'intention exclusive de qui que ce soit : il s'agit d'activités autonomes qui trouvent en elles-mêmes leur propre fin et peuvent, dans le cas du sport, être utilisées pour le divertissement. On ne peut pas parler, dans tous ces cas, de pratique signifiante.

Inversement, lorsque disparaît l'instance réceptrice, on cesse de se trouver dans une situation proprement théâtrale ; c'est le cas du "happening" dans lequel un spectacle lancé par des comédiens s'achève avec la participation de l'audience. Le fantasme et le psychodrame présentent un autre exemple de non-réalisation de la relation théâtrale. Dans le cas du fantasme, l'instance destinatrice et l'instance réceptrice sont effectivement présentes : l'enfant à la bobine se joue la scène de la disparition de son jouet ; s'il l'éloigne volontairement de son entourage, il s'étonne de bonne foi de le voir à chaque fois reparaître. De même, les participants à une séance de psychodrame se représentent les uns aux autres leurs conflits enfouis ; mais, ici comme là, il n'y a pas véritablement transfert, échange d'une signification, dès lors que l'origine et le but sont confondus dans le cas du fantasme ou bien, dans le psychodrame, lorsque l'origine se sert de l'autre comme d'un miroir pour se révéler à elle-même.

Tout un ensemble de déterminations gouvernent la communication théâtrale saisie sous l'angle de la *représentation.* Il n'y a pas de situation de théâtre sans une structure de médiation qui sert d'intermédiaire entre les deux termes définis précédemment. Cette structure n'est pas directement ou indirectement informative, sinon on se trouve aussitôt ramené à des situations de discours didactique ou allusif ; elle est porteuse d'un sens incomplet et ininterprétable en tant que tel ; la signification du texte de la pièce ou la signification de la représentation ne constituent pas une fin en soi ; elles ne trouvent leur accomplissement qu'une fois resituées dans la relation théâtrale qui les domine. Un exemple de théâtralisation dans la presse populaire illustrera notre propos. Après la mort brutale d'une actrice de cinéma, on a pu lire, dans un magazine à sensation, la manchette suivante : "R. . ., nous t'aimons". De toute évidence, le message adressé à la personne disparue est sans effet ; l'essentiel de l'intention de signification se situe entre le destinateur-journaliste et ses lecteurs : il s'agit d'exprimer et de partager *publiquement* un attachement collectif brusquement bouleversé par la mort de l'actrice : on est en pleine situation de théâtre.

On ne peut pas parler non plus de représentation s'il n'y a pas, clairement définie et surtout nettement délimitée, une *aire de spectacle.* Dans notre exemple, le support de presse va faire fonction de démarcation entre l'origine et le but de la relation. Au théâtre, le plus souvent, ce sera la rampe ou l'espace scénique qui marqueront aux yeux de tous l'espace mis en représentation. Quelles que soient les conventions scéniques et surtout, récemment, les libertés prises avec ces conventions, on retrouvera toujours cette division de l'espace entre réception et représentation.

L'essentiel de la représentation est liée, par ailleurs, à la présence tangible du *corps signifiant.* La situation théâtrale peut être réduite à la voix (pièce radiophonique) ou à la trace significante de ce corps *(Krapp's Last Tape) ;* ces réductions ne font qu'en souligner l'importance primordiale. Ce qui distingue radicalement le cinéma et le théâtre filmé du théâtre, c'est précisément cette absence de relation au corps signifiant. Le spectacle de marionnettes est plus difficile à écarter de la sphère du théâtre. Pourtant, il montre à l'évidence, à cause du décalage quasi-imperceptible entre la voix et le corps l'absolue nécessité de leur conjonction. Par contre, la parole n'est pas indispensable au mimodrame pour figurer parmi les arts de théâtre, seule compte l'intention de signification que l'on ne retrouve pas nécessairement dans la danse.

Une dernière condition définit le *statut* de la représentation qui est à la fois réelle et déréalisée et non irréelle comme le voudrait Ubersfeld au terme d'une comparaison abusive avec le fantasme onirique : "Le théâtre a le statut du rêve" (4). Le théâtre n'est pas un espace fantasmatique où le réel est alternativement invoqué et disqualifié comme dans le jeu de l'enfant à la bobine : le réel est évoqué pour signifier autre chose qui le dépasse mais qui trouve dans la représentation son support et sa justification.

Avant d'esquisser un modèle explicatif de la relation théâtrale, il faut passer en revue les différentes interprétations proposées dans la littérature théorique ou critique contemporaine.

Les études traditionnelles tendent, dans l'ensemble, à neutraliser le double plan mis en évidence précédemment : le spectacle théâtral est conçu comme la traduction des intentions de son auteur ou bien, inversement, il met en scène une structure conflictuelle dans laquelle se résout l'affrontement des idées et des hommes. Pour les uns, le théâtre propose un message, pour les autres un débat.

Il faut donner acte à Anne Ubersfeld d'avoir débarrassé la critique théâtrale de ces notions peu productives. Son ouvrage de synthèse méthodologique ne montre pas la même circonspection à l'égard de certaines transpositions mal contrôlées de concepts empruntés à la sémiologie et à la linguistique. La communication théâtrale est ainsi assimilée au discours rapporté (5), pur phénomène de décalage syntaxique et non énonciation dédoublée et, plus loin, à la composante illocutoire présente dans tout énoncé, ce qui amène Ubersfeld à déceler curieusement des ressemblances entre le théâtre et "un manuel d'infanterie ou (à) un missel."!. . . (6)

Plus intéressantes quoique difficilement tenables sur le plan théorique apparaissent ses tentatives pour présenter le théâtre comme un "discours à quatre voix." Mais, peut-on dire que la voix du personnage a le même statut que celle du (des) destinateur(s) du spectacle ? Peut-on réellement affirmer, par ailleurs, que le destinateur s'exprime à travers l'un quelconque ou l'ensemble des personnages mis en scène ? Les difficultés de cette approche empirique, apparaissent clairement lorsque Ubersfeld est amenée à dédoubler le discours du personnage (7), découvrant ainsi tous les inconvénients méthodologiques d'une ("mise à plat" du double plan de la relation théâtrale).

Dans le droit fil des présupposés théoriques de la sémiologie, deux autres analystes du fait théâtral neutralisent la dimension relationnelle et considèrent le théâtre en tant qu'entité autonome ; "hypothetical construct" ressortissant à la logique des mondes possibles pour K. Elam (8) ou "système modelant secondaire" pour P. Pavis (9). Le théâtre est un univers clos, intérieurement codifié, coupé de toutes attaches avec son contexte alors qu'en réalité il est traversé, informé, justifié, dans notre optique, par une pratique.

L'obstacle majeur à une prise en compte authentique du phénomène théâtral est la référence constante au schéma de la communication et à la théorie de l'information. Cette théorie, issue d'une conception utilitariste de l'information, a servi d'écran dans l'analyse des phénomènes discursifs. Sur le modèle de l'idéologie mercantile, l'information y est conçue comme une valeur soumise à l'échange entre deux

parties prenantes. A chaque transfert, l'information est ainsi enrichie ou dépréciée par l'acte de transmission auquel elle est soumise. Or, la notion d'échange ne paraît pas pertinente dans le cas de la relation théâtrale. Il n'y a pas véritablement d'apport informatif, ni, comme l'a montré Mounin, de réaction de la part de l'audience : les tentatives pour assimiler les bruits, applaudissements et manifestations diverses du spectateur à des réponses ne font que confirmer l'inutilité du schéma de la communication. Pour les mêmes raisons, les notions de Destinateur et de Destinataire s'appliquent difficilement dans la mesure où l'on a affaire aux deux "bouts" de la relation à des entités diffuses : d'une part, *l'instance d'orientation,* sujet multiple pouvant rassembler auteur, metteur en scène et comédien sans rapport avec la notion d'Auteur, détenteur d'un savoir et originateur du discours et, d'autre part, *l'instance réceptrice,* sujet collectif dans lequel s'accomplit la relation.

Pour penser les différents éléments de cette relation, il faut avoir recours au concept d'OSTENSION par lequel nous désignons de façon très large le fait de "signifier en montrant". Il faudra distinguer l'Ostension de la Déixis qui décrit le recours à l'acte de montrer à la place d'une énonciation ou en liaison avec elle ; l'ostension ne désigne pas un sens qui peut s'exprimer autrement mais dont l'existence même est indissolublement liée à l'acte de montrer. Pour les mêmes raisons, la définition du dictionnaire de P. Pavis (10) ne saurait nous satisfaire : il ne s'agit pour lui que de l'ensemble des référents visuels à l'intérieur de la représentation, le "montrer" par rapport au "dire" ; de ce fait, l'ostension n'est jamais totale alors que, dans notre optique, elle désigne l'ensemble du phénomène de "monstration" qui inclue l'ostension au sens où l'entend Pavis.

Pour isoler le principe d'Ostension, il est indispensable de se défaire des concepts traditionnels de l'esthétique théâtrale ainsi que des leurres de la critique sémiologique dont les analyses doivent être resituées dans un cadre plus large. L'ostension est une relation et un comportement de signification. Il faut, une fois de plus, prendre le détour du texte freudien pour découvrir le lien qui unit signification et relation. L'ostension s'apparente au mot d'esprit (11) dans son fonctionnement et sa psychosociogenèse. L'analogie est à la fois abusive car les phénomènes ne se situent pas au même niveau (12) et pertinente, car elle montre la corrélation des phénomènes psychiques et sociaux et leur dissémination.

Le mot d'esprit, comme le spectacle théâtral, est source de plaisir. Ce plaisir est lié à la satisfaction plus ou moins intense ("sidération") du désir libéré des contraintes de l'interdit. Cette gratification libidinale, qui nous semble également être à la base du plaisir théâtral, est liée au processus d'épargne de la dépense psychique que nécessite le refoulement. Cette épargne correspond dans les arts du spectacle à un soulagement plus ou moins durable des contraintes de la vie de l'individu en société, contraintes dont on peut voir la cause dans le conflit entre l'intérêt collectif et l'intérêt particulier.

Nous laisserons de côté la transposition de ces phénomènes sur le plan psycho-social pour nous attacher à isoler les mécanismes qui mettent en jeu le phénomène de l'épargne psychique. Ils consistent en la mise en place d'un double système de relations : le *trait d'esprit* proprement dit (que l'on peut retrouver éventuel-

lement dans un recueil de bons mots) que nous assimilons au spectacle théâtral et la *situation de récitation* que nous comparons au rapport entre l'instance destinatrice et l'audience.

Le "trait d'esprit", comme le spectacle, se développe sur un double plan : le niveau ostensible présente une *fable* (l'intrigue, lorsqu'elle est présente, au théâtre) destinée à faire accroire un double sens qui constitue le contenu latent du mot d'esprit et du spectacle dramatique. Ce double sens, qui peut d'ailleurs s'exhiber dans l'absurde sans le prétexte de la "fable", est une évidence perdue, oubliée ou partiellement entrevue que la mise en spectacle permet de reconnaître. Cette *reconnaissance* est la seule justification de la relation d'ostension. Elle n'a rien de commun avec la communication informative puisque rien n'est transmis et qu'il n'y a rien à transmettre. S'il n'y a pas transfert d'information, l'*échange* subsiste néanmoins. Il s'agit au théâtre comme dans le trait d'esprit de "retrouver le connu" (13), c'est-à-dire le contraire d'une situation entropique, mais un connu qui n'est pas formulable ni concevable par le couple destinateur/destinataire autrement que par le relais de la mise en spectacle. L'essentiel dans ce type de communication est de révéler ce qui n'était plus perçu ou perceptible. L'étendue de cette révélation peut être extrêmement variable : elle va des représentations narcissiques et complaisantes du théâtre de boulevard jusqu'à l'illumination "sidérante" des formes supérieures de l'art dramatique. Cette sidération ne s'apparente que par ses effets secondaires à la "catharsis" aristotélicienne. Il ne s'agit nullement de purger, évacuer, exorciser des passions mais de produire chez le spectateur un saisissement et une prise de conscience brutale des complexités de sa situation. Le théâtre s'oppose en cela à la fête où il y a effectivement défoulement des passions contrariées mais, également, au rituel dans lequel la théâtralisation contribue à sacraliser un dogme ou un principe unitaire.

Cette révélation passe par la médiation d'une production signifiante ambivalente qui met en jeu le mécanisme d'épargne dans le cas du mot d'esprit et d'ostension au théâtre. Il convient de distinguer nettement l'*ambivalence,* valeurs opposées dont on affirme la coexistence, de la *contradiction* qui montre l'intenable conflit de deux valeurs antinomiques et déclenche logiquement leur résolution dialectique. Au théâtre, comme dans le trait d'esprit, le "double sens", dont les formes sont des plus variées depuis le conflit dramatique jusqu'à la métaphore verbale, n'est pas une situation instable (on passe toujours au théâtre d'une ambivalence à une autre) mais la condition même de la communication ostensive. Le théâtre n'est pas une machine logique destinée à réduire des conflits, d'où l'échec relatif de l'application de la sémiotique narrative au théâtre. C'est dans la juxtaposition de valeurs contradictoires et dans le processus de conviction mis en œuvre pour justifier leur coexistence plus que dans leur résolution finale (les conflits sont-ils jamais résolus au théâtre ?) que s'accomplit ce type de communication propre au théâtre. On pourrait dire que le "dénouement" marque les limites extrêmes d'une révélation qui constitue la fonction du spectacle théâtral. Le théâtre contemporain montre bien à cet égard, que la situation théâtrale ne disparaît pas avec l'absence de dénouement ; on peut dire, par contre, que l'ambivalence centrale s'en trouve considérablement renforcée. Chez Beckett ou Ionesco, on contemple un théâtre à découvert, totalement dépouillé du leurre de la cohérence.

Finalement, l'ostension théâtrale ne peut s'accomplir que dans une relation spécifique, relation de connivence dont Freud a montré, dans le cas du trait d'esprit, qu'elle était une structure à 3 termes : le destinateur-instigateur de la relation, le référent de l'allusion et le récepteur qu'il s'agit de convaincre de partager le double-entendre et qui réalise, par sa compréhension du mot d'esprit, la décharge pulsionnelle. Ce processus de persuasion ambiguë est également l'essentiel du phénomène d'ostension et peut produire des effets de nature imprévisible : plaisir, douleur ou indifférence, c'est-à-dire acceptation ou refus du double-entendre en fonction du système d'attentes du récepteur. Cette relation tripartite est facilement transposable au théâtre. L'essentiel est de saisir qu'il s'agit d'un *rapport* et non d'un *apport*. Le Destinateur du spectacle déclenche par la médiation du spectacle ambigu un acte de reconnaissance chez le Destinataire qui en retire une sorte de plaisir. Ce plaisir, dont l'un et l'autre ne sauraient jouir séparément ni en dehors de la relation ainsi établie, reste indépendant de la nature euphorique ou dysphorique du spectacle car il est fondé sur la réussite d'un rapport de connivence entre Destinateur et Destinataire. Sa caractéristique est qu'il ne met pas plus en valeur l'origine (il n'émane pas de. . .) que le but de la relation (il converge vers. . .) ; il n'y a pas échange mais induction de la signification. Le sens n'est pas formulé mais réactivé chez le spectateur ; d'où la piètre estime dans laquelle il est tenu dans nos sociétés mercantiles et transformatrices par rapport à d'autres systèmes sociaux où il est le seul rapport authentique de signification.

Dans ce type de relation, le dramaturge s'apparente à l'artiste : comme lui, il est producteur d'ambivalence. L'un et l'autre ne cherchent pas à créer des nouveaux rapports dans le tissu culturel, à montrer sa cohérence ou l'étendre jusqu'aux limites du concevable. Leur projet commun tout aussi licite mais fort mal connu et marginalisé dans des systèmes qui privilègent le savoir-découverte et la production-transformation, est de révéler les contradictions inhérentes au système de représentation. La différence essentielle entre le dramaturge et l'artiste, c'est que l'artiste produit de nouvelles ambivalences ("Je est un autre", "La terre est bleue comme une orange.") alors que le dramaturge se contente de révéler les valeurs contradictoires existant dans le système. Cette différence théorique n'empêchera pas le dramaturge d'être aussi un artiste (au sens étroit par lequel nous désignons sa *fonction*), elle n'associe pas pour autant le phénomène théâtral à la fonction esthétique. Si l'on peut concevoir un théâtre à finalité esthétique, il n'y a pas de fait théâtral sans une situation ambivalente reconnue comme telle dans un contexte donné.

On comprend finalement pourquoi le "message" théâtral n'est pas intenté par son auteur, ni isolable dans son texte ou dans l'une quelconque de ses représentations. Il est toujours dissocié entre les 3 termes de la relation et tel un puzzle (au découpage à chaque fois renouvelé !) il ne révèle son motif que lorsque toutes les pièces sont en place. Par ailleurs, le sens du spectacle théâtral est toujours en attente et donc infiniment renouvelable ; sa signification ne s'accomplit, en dernière analyse, que dans le public auquel il s'adresse.

On voit, du même coup, que le propos du théâtre se situe à l'opposé de la communication informative même s'il est possible de se servir du théâtre pour faire passer de l'information. Il est, par ailleurs, difficile de concevoir un discours informatif se privant des services de l'exemple ou de la figuration qui, dans notre optique,

relèvent de la théâtralisation du discours. Pour les mêmes raisons, le théâtre se situe à l'opposé de la communication partisane et didactique même si l'on constate souvent qu'il sert de support aux idéologies. Le théâtre, à proprement parler, n'a rien à dire, ni personne à informer ou à convaincre. Il se contente de créer les conditions d'une connivence et de révéler le destinateur à lui-même. Cette prise de conscience constitue une fin en soi. Elle n'est pas sans rapport avec le *savoir* (systèmes cognitifs) et les *valeurs* (systèmes axiologiques) qui, de façons différentes, structurent le système de représentation.

Une fois reconnu le fait essentiel que ce qui apparaît sur la scène n'est pas un segment de la réalité isolé, projeté et représenté à l'intention des spectateurs mais l'instrument dont se sert le destinateur du spectacle pour établir avec l'audience un lien signifiant, il est temps de revenir sur les valeurs de la représentation. Même si l'on découvre au théâtre les mêmes objets que dans la vie quotidienne, des personnes semblables à celles que l'on fréquente communément, ces personnes et ces objets n'ont pas le même statut. Dès l'instant où ils viennent à signifier un sens qui les dépasse, ils sont déréalisés. C'est d'ailleurs pour cette raison que ces "transfuges" du réel coexistent sans solution de continuité avec des artifices ou des éléments scéniques manifestement fabriqués. Faux-semblants de la représentation, invraisemblances manifestes dans la continuité, sont pris dans le processus d'ostension dont la conséquence immédiate est une sémiotisation globale des éléments soumis à reproduction. Ce phénomène a été clairement mis en évidence, dans le prolongement des travaux des Formalistes russes, par K.Elam, quoique strictement limité à une perspective immanentiste : ". . . theatrical semiosis invariably, and above all, connotes *itself*." (14) Dans cette optique, les distinctions traditionnelles de la communication utilitaire disparaissent : il n'y a plus de barrière insurmontable entre objectif et subjectif, réel et conceptuel, discours et référent. Toutes ces catégories sont refondues dans un ensemble de codes et de sous-codes qui rythment la représentation. Certains aspects particuliers comme la "langue", la "personne" ou le "monde" peuvent se trouver requalifiés par telle ou telle convention théâtrale, leur statut sémiologique n'en demeure pas moins identique : il conviendra de rechercher par exemple, sous les variations de la notion de personne dans le théâtre occidental, l'invariant sémiologique inévitablement mis en jeu.

La conséquence immédiate de la sémiotisation est la disparition de la double illusion constitutive du sujet dans les formations discursives (15) : l'illusion *signifiante* et l'illusion *téléologique*. En vertu de la première illusion, la totalité du réel est mobilisée au service de l'énoncé pour définir une signification ; selon la seconde, ces énonciations signifiantes formeraient un ensemble orienté dans lequel elles trouveraient leur finalité ultime. Le monde n'existe que pour et par la signification et cette signification trouve sa justification dans un destin. Ces deux illusions se trouvent neutralisées dans l'illusion globale du spectacle théâtral.

Le théâtre, dans son principe, s'oppose également à la continuité et à la finalité. Il juxtapose une série de présents qu'il est difficile de prendre en compte dans un quelconque devenir. Même si l'intrigue ostensible du théâtre européen nous invite avec insistance à le faire, il n'est pas utile, au niveau sémiologique, de construire des enchainements, ni surtout de subordonner le spectacle à son dénouvement. Montrer revient fondamentalement à juxtaposer et à faire accepter les conséquences de ces juxtapositions. Le théâtre de Brecht est presque tout entier fondé sur ces discontinuités

tandis que le théâtre classique français les dissimule sous l'apparence d'une logique impeccable. Cette absence de "telos", selon nous caractéristique du spectacle théâtral, n'exclue pas des jeux complexes de variations, mutations ou parallélismes dans le "glissement" des codes idéologiques. S'il y a tout intérêt à rapprocher ces phénomènes de l'intrigue ostensible de la pièce, on comprend pourquoi une approche uniquement narratologique manquerait son objet.

Autre conséquence de l'ostension, le langage théâtral perd son rôle prépondérant "d'interprétant de tous les autres systèmes, linguistiques et non linguistiques." (16) La relation saussurienne d'inclusion du linguistique dans le sémiotique, justement dénoncée par Benveniste, se trouve vérifiée dans les limites étroites du théâtre. Le langage, noyé dans la complexité du champ sémiotique, devient un code parmi les autres codes dont l'importance variera en fonction des genres et des conventions. Dès lors, la notion de *signifiance* disparaît au profit d'une polyvalence de la sémiotisation. Le sens du spectacle se constitue dans un jeu multipolaire de correspondances caractérisé par la plurivalence, la commutabilité et la polysémie. Cet éclatement de la signification, diversement perçu par le spectateur, n'exclue pas l'existence de centres organisateurs et d'axes de structurations qui rythment le syncrétisme des codes. Comme précédemment dans le cas de l'intrigue, il conviendra de comparer ces dominantes avec les motifs thématiques plus ou moins clairement affirmés par la pièce.

L'ensemble des caractéristiques de la relation théâtrale définit le champ d'exploration et les limites des différentes approches du phénomène théâtral :

- l'approche *textuelle* longuement caractérisée par A. Ubersfeld fondera ses analyses sur la trace tangible et observable du spectacle dramatique : le *texte* dans sa double définition, texte d'acteurs et texte de commentaire (les didascalies et l'ensemble des analyses proposées par les autres parties prenantes du spectacle),

- l'approche *sémiologique* est liée à la *représentation* du texte. Elle définira à partir des indications du texte de commentaire l'économie, la mise en place et l'articulation des codes sémiologiques et leurs relations avec les conventions socio-culturelles de la réception.

- l'approche *ostensive* prendra en compte la *relation* et intègrera les deux niveaux précédents pour définir, indépendamment des systèmes d'attente du spectateur, la nature profonde du rapport de signification qui s'établit à travers le spectacle ostenté. Si le sens ultime de la représentation livrée à l'interprétation échappera toujours à l'analyse, il est néanmoins possible, comme dans le trait d'esprit, d'isoler les conditions qui le déterminent. Un nouveau champ d'investigation s'ouvre à la recherche théâtrale.

Jacky MARTIN
(Montpellier III)

NOTES

(1) Le théâtre ne se fait pas en marge de ses déterminations socio-psychologiques, mais à partir d'elles.

(2) Il ne s'agit ni d'un paradoxe ni d'un oxymore, comme le voudrait Ubersfeld, mais d'une relation fonctionnelle à deux termes.

(3) Qu'il nous soit permis de laisser cette distinction sous cette forme peu explicite, quitte à y revenir par la suite.

(4) A. UBERSFELD, *Lire le théâtre,* Éditions Sociales, Paris, 1978, p. 47.

(5) A. UBERSFELD, *op. cit.,* p. 254.

(6) *Ibid.,* p. 257.

(7) A. UBERSFELD, p. 147.

(8) K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama,* Methuen, Londres, 1980, p. 100 et seqs.

(9) P. PAVIS, *Problèmes de sémiologie théâtrale,* Presses Universitaires du Québec, Montréal, 1976, p. 100.

(10) P. PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre,* Éditions Sociales, Paris, 1980, pp. 278-80.

(11) La référence constante sera : S. FREUD, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient,* Idées, Paris, 1930.

(12) Si l'on prolonge les analyses de Freud, *op. cit.,* p. 275, on peut dire que si le rêve est un processus asocial et le mot d'esprit un phénomène interpersonnel, l'ostension participe des phénomènes collectifs.

(13) S. FREUD, *op. cit.,* p. 183.

(14) K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama,* Methuen, Londres, 1980, ch. 2, p. 12.

(15) Voir à ce propos l'article de M. PECHEUX et C. FUCHS, "Mise au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours", *Langages,* 37, Mars 1975.

(16) E. BENVENISTE, *Problèmes de Linguistique Générale,* II, Gallimard, Paris, 1974, p. 60.

PEDAGOGIE

LE TEXTE ET LA SCENE : POUR UNE ETUDE GLOBALE DE LA FORME THEATRALE ; UNE EXPERIENCE.

Il est superflu de rappeler que, dans les études littéraires, le texte dramatique a longtemps été considéré comme un texte parmi d'autres, que l'on pouvait soumettre au même genre d'analyse que le texte romanesque. En fait le texte dramatique n'atteint sa plénitude que dans la représentation, c'est-à-dire au moment où un certain nombre d'autres codes technico-sensoriels ou systèmes signifiants : décors et costumes, mouvements et gestuelle, lumière et son, viennent se superposer au code du langage dans une combinaison spécifique qui est la représentation.

Les étudiants sont souvent peu familiarisés avec ces questions. Ils reculent même parfois devant l'effort nécessaire pour lire des pièces de théâtre et ont beaucoup de peine à visualiser l'œuvre dramatique dans sa représentation. C'est pourquoi nous avons tenté une modeste expérience dans le cadre d'un C2 de Maîtrise comprenant une quinzaine d'étudiants, pour associer une étude littéraire d'un texte dramatique et une mise en scène de ce texte qui permette aux étudiants de se rendre compte des problèmes que pose une interprétation scénique, d'en apprécier les difficultés et de proposer eux-mêmes des réponses pratiques pour les résoudre. Au cours des années, nous avons travaillé sur les pièces suivantes : *Lady Windermere's Fan* d'Oscar Wilde, *Arms and the Man, Candida, Major Barbara, Man and Superman, Pygmalion* de Bernard Shaw, *The Playboy of the Western World* de John Synge et *Look back in Anger* de John Osborne.

Ce qui était demandé aux étudiants était d'une part une étude "littéraire" du texte dramatique de l'ensemble de la pièce avec appréciation et débat, et d'autre part, sur un acte choisi par eux, la préparation d'un dossier de mise en scène, d'une maquette de décor et de maquettes de costumes.

On peut passer rapidement sur l'étude du texte lui-même et sur les méthodes variées qui peuvent être employées, traditionnelles ou plus modernes. L'histoire littéraire fournit l'arrière-plan nécessaire : la renaissance du théâtre irlandais, ou le théâtre d'idées au tournant du siècle, par exemple. Tour à tour, et selon les cas, peuvent être ensuite abordés : la thématique de l'œuvre, l'image de la société, les formes du comique, les relations humaines, la technique dramatique, la fonction du langage et du dialogue. D'autres lectures peuvent aussi être tentées, ensuite ou simultanément, et selon le niveau des étudiants, lectures psychanalytique, structurale, sémiotique, selon les années. Par exemple, l'analyse du récit dramatique, peu étudié en tant que tel, peut partir de la sémiotique de Greimas ou des travaux d'A. Ubersfeld. Il est inutile de s'étendre sur les diverses possibilités d'analyse littéraire, l'intérêt de l'expérience tenant à la mise en parallèle de cette analyse avec une étude scénique.

Le texte de la pièce est alors abordé du point de vue scénique avec un metteur en scène. Après le choix de l'acte de la pièce qui va être travaillé, une discussion générale aboutit à une répartition des tâches dont la responsabilité est confiée à de petites équipes. On demande alors aux étudiants de définir eux-mêmes et simultanément le lieu scénique et la mise en scène. Ce travail s'effectue texte en main dans un espace matérialisant la scène de théâtre. Quelques règles pédagogiques sont fixées au préalable afin d'éviter les interprétations ou parfois même les adaptations avant que la pièce n'ait été réellement soumise à une exploration méthodique. Ainsi, nous avons pu définir trois étapes dans le travail, conséquence directe de ces dispositions préliminaires.

Dans un premier temps, il est demandé aux étudiants de transcrire théâtralement toutes les indications scéniques (décors, accessoires, jeu) fournies par l'auteur dans les didascalies. Dans un second temps, ils doivent utiliser les impératifs de mise en scène dictés par le texte. Ces deux premières démarches nécessitent une investigation extrêmement rigoureuse, selon une méthodologie voisine de celle de l'enquête policière, ce qui d'ailleurs stimule l'intérêt des étudiants. Tout déplacement, tout apport d'accessoire ou d'élément de décor doit se justifier par rapport à ce qui préexiste. Dans la construction de l'édifice que représente la "réalisation théâtrale" - à la manière d'un puzzle - il ne doit manquer aucune pièce, mais surtout il ne doit apparaître aucun élément hétérogène. Lorsque cette investigation est faite avec suffisamment de rigueur, il n'est pas rare de faire apparaître des incompatibilités, voire des incohérences entre les indications scéniques de l'auteur et des nécessités imposées par le texte.

La troisième étape consiste à imaginer, dans la marge de liberté restante, une orientation particulière de mise en scène, compatible avec les impératifs révélés par les deux premières phases de notre travail. C'est au cours de cette dernière période que la créativité des étudiants peut s'exprimer. En apprenant à circuler dans un espace de jeu, à placer avec précision leurs entrées et leurs sorties, à utiliser des accessoires, du mobilier, ils acquièrent les notions de base du jeu dramatique, ils exercent leur voix au parler théâtral, ils prennent la mesure d'un espace déterminé, dans lequel leur corps doit se placer, doit évoluer selon certaines règles esthétiques dictées par la disposition des personnages et de leur environnement. Ils peuvent alors définir des aires de jeu, des schémas de circulation, des jeux de scène.

Les étudiants découvrent les contraintes de toute nature qu'imposent l'auteur et son texte, contraintes d'ordre psychologique, historique ou sociologique, se traduisant en données esthétiques : impératifs de formes, de couleurs par rapport à une époque donnée, un milieu social, une situation géographique. La prise de conscience et l'exploitation de ces contraintes les amènent à découvrir une pratique : celle du cheminement lent et méthodique qu'empruntent le metteur en scène et les acteurs pour arriver à la réalisation du spectacle. Enfin les étudiants doivent effectuer une recherche dans le domaine des éclairages et des apports sonores, secteur que l'auteur abandonne le plus souvent à l'initiative du metteur en scène et des techniciens spécialisés.

Cette exploration débouche sur la rédaction d'un cahier de mise en scène. La page de gauche porte le texte de l'acte étudié, la page de droite les indications scéniques, éventuellement les jeux de lumière, les interprétations sonores et les modifications du décor.

Cette première étude a permis de dégager les grandes lignes d'un décor possible dans ses formes et ses couleurs : salon bourgeois, jardin, cabaret, désert, chambre mansardée, etc. La conception et la réalisation d'une maquette à l'échelle de 50 cm de côté nécessite pour les étudiants une recherche et une documentation sur l'architecture et le mobilier de l'époque envisagée. Une autre équipe se charge des costumes : recherche esthétique par rapport à l'époque, au décor, aux éclairages ; dessin de planches, avec proposition de couleurs et si possible de matières (sur échantillons). Enfin le travail se termine par une présentation commentée des résultats, qui comporte la représentation ou, plus modestement, la lecture en place de l'acte étudié.

Il y a ainsi interconnexion entre les deux modes d'exploration du texte. Le travail scénique s'appuie sur l'étude approfondie des personnages ou sur la thématique de l'œuvre, et le travail littéraire s'enrichit au niveau de l'étude de la technique dramatique ou de la structure de la pièce.

L'intérêt de cette double approche est évident. Elle communique à l'étudiant une vision nouvelle du texte dramatique. Elle provoque un éveil et une curiosité pour le travail théâtral et elle modifie ses réactions comme spectateur et comme lecteur de pièces. Lorsqu'il est spectateur, elle lui permet de voir et d'apprécier le travail scénique qui a été fait sur la pièce ; lorsqu'il est lecteur, elle lui facilite la visualisation du spectacle absent. Est-il besoin d'ajouter que, sur le plan pédagogique, la pose de la voix, le sens du corps et de ses mouvements dans un espace donné, le naturel des gestes, le contact avec d'autres acteurs ou un public éventuel sont des atouts supplémentaires que cette expérience apporte aux futurs enseignants.

Jean-Claude AMALRIC
Professeur
Louis-François LARNAUD
Metteur en scène
Montpellier III

Note technique - Outre la maquette du ou des décors, le dossier réalisé pour chaque pièce comprend en général : les maquettes des costumes, le cahier de mise en scène, des schémas d'implantation scénique ou de circulation, une étude des éclairages et de la musique/bruitage, parfois une étude sur le mobilier, des photos de la représentation ou de la "play-reading".

CHRONIQUE

PRÉSENTATION DE THESES

Nicole BOIREAU. *"Théâtre et politique chez les écrivains anglais 1956-1970 : Essai de contribution à une sociologie de la littérature"*. 903 p. Thèse de Doctorat d'État soutenue le 25 juin 1982 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III). Directeur : M. Pierre Nordon.

La thèse examine les rapports entre théâtre et politique, ce dernier concept étant entendu dans un sens très large : l'organisation de la vie dans la Cité. Il s'agit d'évaluer la cohérence de la vision du monde qui s'exprime dans les pièces jouées dans la région de Londres et publiées entre 1956 et 1970.

Les conditions d'existence de la pratique théâtrale sont étudiées dans la première partie. Les influences conjuguées de Brecht et de la nouvelle gauche se marquent par la volonté de faire du théâtre un moteur de changement social. La deuxième partie aborde le problème fondamental que se posent les auteurs : qui détient le pouvoir et comment s'exerce-t-il ? Les institutions, l'Establishment, l'interventionnisme, le système économique et social, donnent lieu à des transpositions dramatiques variées (Osborne, Mercer, Arden, Bolt.) Les intellectuels donnent parfois une image déformée de la réalité du pouvoir ; ils font aussi le procès de la société d'abondance (Wesker, Jellicoe, Bond, Delaney, Lessing, Storey, etc. . .). Le malaise s'amplifie sous l'effet des tensions mondiales (guerre froide) et de la menace nucléaire qui font l'objet de la troisième partie. Transposée dans un théâtre menaçant (Pinter, Reckord, Livings), la menace objective s'ajoute aux autres déterminismes qui broient l'être humain. La quatrième partie s'interroge sur la marge de liberté qui est consentie à l'individu pour agir sur son environnement. Le théâtre historique réhabilite le héros et l'ordre établi (Rattigan, Whiting, Osborne). Le théâtre de la transgression enserre l'individu dans les étroites limites des archétypes ancestraux (Pinter, Jellicoe, Bond, Brenton). Les autres types de sociétés n'éveillent que scepticisme chez les auteurs. La marge de liberté est presque inexistante.

La vision du monde qui se dégage de toutes ces analyses correspond à celle des intellectuels et des artistes de la nouvelle gauche. Attachés aux libertés démocratiques, les dramaturges sont à la fois les reflets et les initiateurs d'une idéologie. Par le pouvoir qu'il exerce sur l'esprit et les sensibilités, l'artiste est un élément dynamique d'évolution sociale ; il renvoie aussi, cependant, à la permanence de la condition humaine. Son pouvoir subversif est, en conséquence, limité.

*
* *

Michelle BOUIN-NAUDIN. *"Contribution à l'étude du théâtre de John Arden (1958-1965). A la recherche d'un théâtre "vital" et civique".* Thèse de Doctorat de Troisième cycle soutenue le 15 novembre 1982 à l'Université Paris VII. Directeur : M. Jean Jacquot.

John Arden, référence majeure obligée du renouveau dramatique de la fin des années 50 en Grande Bretagne est déjà un auteur classique, et pourtant maudit. Après l'avoir vilipendé la critique l'a mis sur un piédestal, moyen efficace de le tenir à distance en évacuant les interrogations essentielles, les complexités formelles et les paradoxes spécifiques qui le caractérisent.

Ce travail qui couvre la première manière de la création ardénienne (1958-1965) en examinant trois œuvres majeures, procède d'une défense et illustration dont le but est d'expliciter les processus d'une création dramatique en acceptant ses propres règles ; défense qui n'exclut pas une évaluation sans complaisance.

Le refus de tout à priori méthodologique a permis le développement d'une technique d'approche des textes qui se veut aussi exhaustive que possible dans son décodage d'un langage total dont les signes calculés en vue d'une efficacité maximum se répondent de manière complexe et font référence à l'histoire et aux esthétiques anciennes et modernes. C'est ainsi qu'apparaissent les liens qui unissent forme et idéologie dans toute œuvre d'art, et particulièrement chez Arden, qui, en connaisseur averti de l'histoire littéraire et en citoyen engagé dans les conflits de son temps, n'a pas manqué d'en jouer consciemment.

Cette étude est, en définitive, une réflexion sur les rapports qu'entretiennent les œuvres considérées d'une part avec les principes et intentions énoncés par Arden et, d'autre part, avec une pensée politique déjà affirmée dès les premières années de la création de ce théâtre qu'il veut civique et "vital".

Théâtre "vital", total, qui réconcilie les sens et l'intellect dans un mouvement de participation authentique à l'action présentée.

Théâtre civique, théâtre public, à la fonction sociale évidente qu'Arden situe au plan cérémoniel.

Enraciné dans une tradition nationale sur les plans formel et thématique, ce théâtre est préoccupé de vérités immuables et de problèmes éternels dont la mise en œuvre révèle les contradictions créatrices de l'artiste (engagement et distance, refus et fascination de l'ordre et du héros, double discours, théâtre de la vie et de l'échec. . .), contradictions dont l'une des plus passionnantes chez Arden est justement celle qui consiste à promouvoir un théâtre public, civique et critique à la fois.