

LES JOYEUSES COMMÈRES DE NEW YORK

"20 % More Sex! Calorie Free!" ... Comment résister à ces offres qui placent d'entrée de jeu les gaillardes new yorkaises et leurs stratégies à l'opposé des frondeuses de *Lysistrata* ? En dehors du clin d'œil, Cynthia Heimel annonce ainsi en couverture le script de sa comédie donnée off Broadway de Novembre 1986 à Mai 1987, puis reprise à l'American Place Theatre de la 48ème Rue, et l'argument publicitaire donne le ton : *A Girl's Guide to Chaos* appartient à ces brûlots lancés dans des théâtres marginaux, les cafés-théâtres et autres lieux rassemblant un public ironique et chaleureux. Il y a à la fois un côté Lenny Bruce et la verve des revues d'étudiants dans ce texte écrit par une journaliste du *Village Voice* et de *Playboy* sur la femme des années 80, femme postmoderne, féministe, habitante de la mégapole, équilibriste prise de vertige au bord du chaos tellurien de sa vie, chaos sans cesse remodelé au hasard des plissements et des secousses, des dérives imposées par l'homme entre deux périodes glaciaires de solitude.

Le succès même de la pièce amène à réfléchir aussi bien sur l'évolution de la comédie que sur les attentes du public. D'une part il s'agit d'un texte mince et court, découpé en une cascade de scènes brèves où s'accumulent les potins des trois commères par juxtapositions successives dans un mouvement apparemment libre et presque aléatoire. Or, malgré cette surface de bande dessinée - mais Barthes ne considérerait-il pas Claire Brétécher comme l'une des meilleures sociologues de notre temps ? - malgré cette impression de sketches, on constate également que la construction est ferme, travaillée à partir des livres et des articles de Cynthia Heimel : d'où le refus des didascalies, le retour au texte, l'abondance des monologues.

Au milieu de la vague des adaptations, cette comédie est née d'une commande de metteur en scène et d'une inspiration plus civique que politique qui renvoie une image critique et parle au-delà des interdits. En cela, elle est très révélatrice d'une société plus consensuelle, et comme le dit Cynthia :

"We've reached a new plateau in the women's movement. We need to understand each other, be generous with each other" (1).

Ce théâtre, qui brise l'enfermement et son autosatisfaction, qui rêve d'un monde ouvert, procède d'une volonté de se réinscrire dans la société par l'écoute d'un art moins déclaratif, moins engagé, et ne pratiquant l'angoisse et le doute que de manière positive et utile.

Les critiques de presse ont d'autre part présenté Cynthia Heimel comme "notre meilleure amie, notre mère juive et notre analyste" : trilogie particulièrement édifiante sur les fonctions de l'auteur comique du temps présent, et sur son rôle dans la société américaine, à tout le moins new yorkaise - un New York qu'il faudrait même réduire à Manhattan. Au-delà des propos nécessairement laudatifs adressés à une consœur, le jugement frappe par une absence totale de référence au contenu de la pièce. De plus, les

personnages sont complètement escamotés au profit de l'auteur, tant il est vrai qu'ils ne sont en fait que prétexte à dialogues dans ce théâtre de l'oralité.

Pièce de femme donc, et sur les femmes, où il est obsessivement question de l'homme. D'où la distribution : quatre comédiennes et un comédien qui est l'homme à tout faire, l'homme de toutes les rencontres et de tous les fantasmes. Quatre commères qui reprennent le schéma shakespearien : deux gaillardes épouses - bien entendu ex-épouses - liées à une jeune célibataire et une servante devenue serveuse. Pièce porte-parole où le dialogue intérieur de Heimel, scindé en quatre voix, se joue comme dans Shakespeare également dans la maison, dans la rue, où dans l'équivalent de l'Auberge de la Jarretière, à point nommée puisque séduction et sexe sont au cœur du débat. Pièce comique à succès dans le théâtre américain où jusque là les femmes, de Lillian Hellman à Ntozake Shange ou Adrienne Kennedy ne choisissaient pas ce mode pour exprimer leur militantisme. Mais l'air du temps a changé, et Cynthia Heimel prend sa juste place dans une saison off Broadway marquée par deux tendances : l'écriture en sketches représentée aussi bien par l'étonnant *Vampire Lesbians of Sodom* de Charles Busch, comédie qui dépassa les mille représentations dans Mac Dougal St, que par *Museum Piece* produite par Joe Papp au Lafayette, et le thème de la communication amoureuse qui assura le succès de *Frankie and Johnny in the Clair de Lune* de Terence Mc Nally.

Découpage en plan, enchaînement par les lumières, suprématie du verbe ; pas d'indications scéniques ou presque, pas de décor : le plateau se divise en trois aires de jeu, le mobilier de scène se réduit à une table, une chaise, un tabouret et un téléphone utilisés d'abord comme qualificatifs d'un personnage, et qui ensuite par combinaison ou accumulation suggéreront d'autres lieux plus ouverts : un restaurant, une terrasse ou une boutique. A ce mobilier "générique" et ces indications "rudimentaires" s'ajoutent des costumes également neutres : un survêtement, un "burberry" ou une vieille robe de chambre. Pas de vêtement, mais l'éloge du vêtement :

Cleo. ... Let's talk about dresses. I love talking about dresses. Write this down. The study of clothes should be up there with the study of nuclear physics, or possibly higher. The placement of a hemline, the tuck in a bodice, the thickness and nap of a fabric - all these things are riddled with meaning so deep and far-reaching that the findings would rock humankind if only someone would pay attention.

Rita. That's what men think about the Superbowl. Only we don't get it. But we can look at a woman in a turquoise dress and figure out where she bought it, why she bought it, what her house looks like, what books she reads, how often she has sex (2).

Le parti pris de Cynthia Heimel est donc net : lié à son métier ordinaire, son langage délaisse le visuel, le réduit à quelques signes et le subordonne étroitement aux mots. Ainsi le spectacle proprement dit est-il précédé d'une scène de rue où l'une des comédiennes - la servante-serveuse habillée en clown - distribue un prospectus aux entrants, dans la tradition de Times Square non loin de là. Ce texte d'appel promet non seulement aérobique et reconstruction de la personnalité, massages, boule de cristal et tarot, mais pour faire bonne mesure à l'intérieur du lieu-théâtre devenu "Topless Health Club", un "bottomless coffee". Mélange de genres, ces

allusions aux manipulations sexuelles de l'underground des années soixante et aux pêle-mêles du Grand Magic Circus, ces facéties et jeux de mots primaires installent la bonne humeur dès l'entrée : le spectateur est mis en condition, et la scène d'exposition d'une clarté de bande dessinée établit le thème majeur :

(Cynthia walks center-stage, addresses audience)

Cynthia. These are the times that try a girl's soul. We don't know where to turn, what to think. We lie in bed in the morning, desperately searching for a reason to get up.

(Cleo enters, stage right)

Cleo. Should we take vitamins? Wear miniskirts? Shave our legs? Demonstrate against nuclear power?

(Rita enters, stage left)

Rita. Dance until dawn? Eat natural foods? Search for rich husbands? (3)

A l'évidence les années 80 n'offrent plus aucune définition de la place des femmes dans la société, aucun sens de leur identité : il n'y a plus de modèle, ni de code de conduite, et la comédie va donc se construire sur une série de décalages entre les attentes et le vécu, variante de la définition classique du mécanisme plaqué sur du vivant. "L'humour moderne est sociologique", a écrit Escarpit (4) : comme Françoise Sagan, Cynthia Heimel parle exclusivement de ces femmes qu'elle côtoie, le plus souvent à Greenwich Village. Qui sont ces trois commères inséparables ? Cynthia se terre dans sa chambre, Cleo travaille dans son laboratoire, Rita sculpte dans son atelier ; l'une apporte l'ambivalence et "*Un cœur gros comme le Ritz*" (5), l'autre la naïveté, la troisième une énergie farouche et l'expérience acquise auprès de trois maris. Trois diseuses et une servante, tour à tour clown, serveuse et vendeuse, qui ne regimbe pas comme Mistress Quickly, mais qui apporte le contrepoint du bon sens et de l'honnêteté toute crue :

"Everywhere I go I hear the same story from girls, the gist of which is, 'Who do you have to know to get laid around here?' It's chronic, it's epidemic, it's almost passé" (6).

Et la comédie se construit sur la figure du triangle et sur la base d'une obsession : les hommes.

Les hommes font l'objet de rappels historiques et d'évaluations qui vont remplacer l'exposé des motifs de la crise et l'affrontement dans une pièce traditionnelle. En ouverture, une première mise en perspective de l'évolution de la situation des femmes donne lieu, comme en miroir, à cet état des hommes :

Rita. Men are not so stupid, or at least not too stupid to realize that if they didn't get sensitive *real fast*, they were not going to get laid anymore. After all, we had put it rather neatly: "No equal pay, no pussy".

Cynthia. Men really got kind of cute. "*Mea culpa*", they said to us as they mopped the kitchen floor and basted the pork chops. "We know we did wrong, but we didn't mean it. We know better now. We'll give you your space. We know where you're coming from".

Cleo. But things, as they will, went sour. Men. used to quite a few years of power, found out that they weren't all that crazy about being sensitive. Oh, it was a lark for a while ..." (7).

Cette évocation d'un temps révolu se complète par un aperçu du présent :

Rita. After all, we've all been smacked in the face by the eighties, everybody's concerned with status and money and being on the top of the heap. There is mass performance anxiety running amok in the brains of men. They think they have to be the best. They think they have to write *War and Peace* with their dicks (8).

L'homme est très attendu sur la scène dans ce jeu de cache-cache, d'absence et de retardement. Il arrive d'abord avec son sac à dos, seul sur le plateau pour une tirade à la Diogène : il cherche une femme. Il sera tour à tour le Beat et l'homme en burberry, pour sortir finalement de l'anonymat et devenir Jake. Mais prudemment Cynthia Heimel fait très peu parler l'homme : il reste un faire-valoir, un abordeur - "*Hi there, cutie!*" - dans une séquence flash de trois rencontres en cinq répliques avec chacune des trois amies, un charmeur, bref un personnage secondaire, ce qui n'est pas le moindre humour de la comédie.

Minoritaire quant au temps de parole et de présence scénique, l'homme n'est cependant pas un personnage comique. Sensible, généreux, il apparaît plutôt victime de situations qu'il ne parvient pas à maîtriser, en butte aux rebuffades, et toujours pris à contrepied :

"Now I don't know. So I just say what comes into my mind. That doesn't work either.

I mean, what's the big deal? Why is searching for a mate suddenly on the scale of the Crusades? ... Hah! Wake me when we get things figured out" (9).

Sans emploi et sans mode d'emploi, il admet sa gaucherie et sa vulnérabilité. La pièce reflète fidèlement en cela l'évolution des mouvements féministes depuis la guerre, la mise en sommeil du mâle, y compris dans les tirades où les trois amies décrivent avec délices et détails leurs préférences et leurs bancs d'essai en matière de technique amoureuse. Ici encore Heimel reprend des mécanismes éprouvés depuis le théâtre grec, usant du sexe comme d'un thème comique majeur qui amène le foisonnement, l'irrationnel et l'anarchie.

Mais justement, comment faire progresser rationnellement une comédie de la conquête et de la séduction ? Rebondissements et conflits se font jour au gré des confessions et des rencontres, des insomnies et des coups de téléphone. De manière très construite alternent les discours de tension et les phases d'apaisement. On peut prendre à titre d'exemple la figure obligée du rendez-vous galant et de ses préparatifs. C'est d'abord la panique en solitaire, un très long monologue dans la tradition des stances :

Cynthia. The ordeal I am about to face is one of the most chilling, grisly, and macabre experiences known to woman.

Dating. I will have to start dating again.

Please, God, don't make me do it! I'll be good from now on, I promise! I'll stop feeding the dog hashish! I'll be kind, thoughtful, sober, industrious, anything.

But please, God, not the ultimate torture of dating! (10)

Bien entendu c'est la plus stable des trois amies - celle qui vit avec le Kiwi, cet australien superbe toujours décrit mais jamais entrevu - qui bascule dans l'insécurité et la fébrilité après un désopilant récit de rupture. Mais l'optimisme aidant, et la sexualité étant l'énergie vitale de cette comédie, se posent alors pour les commères les questions de fond :

Cleo. That's all very well, but what about the really deep and far-reaching issues? Like, here's what I want to know - should you ever sleep with a man on the first date?

Cynthia. No, you should not. No matter that he crushes you at your door in an embrace so flattening that you inadvertently buzz every doorbell in your apartment building. No matter that he falls to his knees and grasps the hem of your skirt, sobbing and pleading and promising rubies. No matter that you've worshipped him afar since he was twelve. No matter that you haven't had an ounce of sex since the spring before last and you're afraid you'll dry up. No matter that he's just won the Nobel Peace Prize. Even if he promises to halt all nuclear weapons activities, don't do it. This is a hard and fast rule. There are no exceptions.

Except if you really want to (11).

Volubile, imaginative, Cynthia qui, l'on s'en souvient, est journaliste, est toujours à la recherche d'anecdotes ou de réponses pour ses papiers. Son sens de la répétition rhétorique et de la chute, son prénom, l'apparentent bien évidemment à l'auteur, qui donne ici la mesure de son humour avec ce pastiche d'elle-même et de sa profession.

Autre clin d'œil aux lois apprises : le dénouement. Heimel sacrifie au genre en donnant une fin heureuse, chacune des protagonistes annonçant qu'elle a trouvé un homme, qui son ancien mari, qui un nouveau venu, qui l'ex-amant de son amie. La boucle se referme dans un univers déjà clos, puisque chacune reprend une histoire ancienne et rejoue l'éternel retour, autre façon bienveillante de retrouver l'ordre et la sérénité, dans une construction qui respecte la structure dialectique de la comédie : après une phase négative génératrice de tensions, c'est l'achèvement par une phase constructive de détente. Walter Kerr voyait dans ces fins heureuses une substitution, un compromis ou une résignation :

"The happy endings of comedy are no more than mere pretenses. Or rather they *are* more : they are frauds" (12).

Et Cynthia le sait bien qui conclut :

"And anyway, if this thing with George does not work out, I can always kill myself. (They come after her)
I'm kiddind! I'm kidding! It's only a joke!" (13).

Tous les éléments du comique, cette incongruité qui le fonde, se retrouvent ici en raccourci : les limites humaines, la mort, la plaisanterie, mais le mélange de légèreté et d'inquiétude est d'une autre nature que celui de Shakespeare à la fin des *Commères* :

Let it be so. Sir John
To Master Brook you yet shall hold your word
For he tonight shall lie with Mistress Ford (14).

A Windsor le jeu l'emporte, et la bonne humeur. A New York, c'est le risque, comme le répète Cynthia Heimel dans un court texte d'accompagnement :

"Darling, this is NOT a game. This is courtship. Courtship is the hardest job in your life. It's serious, take it seriously" (15).

Résurgence des thèmes de l'attente et de la communication tant exploités dans les années soixante, ou refuge ultime de la lucidité ?

Aussi passionnées de médias, d'équations différentielles ou de sculpture qu'elles puissent être, ces femmes qui ont passé la trentaine sont également des midinettes qui réclament bien haut "*une assurance sur l'amour*" (16). Ce décalage est savoureux, qui explique le mélange de naïveté fleur bleue et de technicité de sexologue, l'entrain loufoque aussi bien que le bovarysme. Cynthia Heimel connaît bien son histoire du théâtre et l'évolution du mouvement féministe, et là encore elle inverse et mélange pour donner une pièce populaire où les rôles sont tenus par des femmes, abandonnant la tradition réaliste au service des victimes. Elle se pose en humoriste et vise le divertissement, mais comme le fait remarquer Martin Esslin, il en reste toujours trace :

"Even the shallowest play ... portrays and implicitly establishes patterns of cultural value ... and thus drama establishes subconsciously held assumptions that shape the social mores and the behaviour patterns, implicit standards and role models of society. In fact, the less consciously these messages are perceived the more powerful - because totally unquestioned - is the impact of the value system they represent" (17).

Solidaires, chaleureuses, sans agressivité ni rancœur envers les hommes "*Jeez. Men are such sensitive flowers*" - (18), Rita, Cleo et Cynthia, ces trois femmes de force égale selon les règles de base de l'échange comique, proposent un parcours balisé. Comédie de mœurs où ne manquent ni l'air de la jalousie ni la verve et la vivacité d'esprit, où l'intrigue déficiente ne cherche pas à s'en cacher, *A Girl's Guide to Chaos* tient les promesses de son titre.

Liliane KERJAN
Rennes II

NOTES

- (1) Cynthia HEIMEL, *A Girl's Guide to Chaos*, A Fireside Book, Simon & Schuster, New York, 1988, p. 54.
- (2) *Ibid.*, p. 55.
- (3) *Ibid.*, p. 31.
- (4) Robert ESCARPIT, *L'Humour*, Que sais-je ?, P.U.F., p. 71.
- (5) HEIMEL, *op. cit.*, p. 48.
- (6) *Ibid.*, p. 37.
- (7) *Ibid.*, p. 34.
- (8) *Ibid.*, p. 37.
- (9) *Ibid.*, p. 66.
- (10) *Ibid.*, p. 95.
- (11) *Ibid.*, p. 75.
- (12) Walter KERR, *Tragedy and Comedy*, Simon & Schuster, New York, 1967, p. 58.
- (13) HEIMEL, *op. cit.*, p. 103.

L. KERJAN
LES JOYEUSES COMMÈRES DE NEW YORK

- (14) *The Merry Wives of Windsor*, V, 5, 219 et seq.
- (15) HEIMEL, *Courtship*, in *A Girl's Guide to Chaos*, *op. cit.*, p. 125.
- (16) *Ibid.*, p. 86.
- (17) Martin ESSLIN, *The Field of Drama*, Methuen, New York, 1987, p. 158.
- (18) HEIMEL, *op. cit.*, p. 86.