Avant-propos

Ce numéro de *Coup de Théâtre*, publication du groupe de recherches sur les arts dramatiques anglophones contemporains (RADAC) est le premier numéro à paraître depuis le renouvellement complet du bureau en mars l'année dernière. La nouvelle équipe, composée de Susan Blattès, présidente (Grenoble III), Christine Kiehl, vice-présidente (Lyon 2), Anne Etienne, trésorière (University of Cork, Irlande), Jean-Marc Peiffer, secrétaire (Nancy 2), Anna Demoux, trésorière adjointe et responsable PAO (doctorante Clermont-Ferrand 2), Agathe Torti-Alcayaga, secrétaire adjointe (Paris 13) et Samuel Cuisinier-Delorme, représentant des doctorants et responsable du site web (doctorant Clermont-Ferrand 2) reflète la diversité des voix qui s'expriment autour du théâtre anglophone. À travers cette publication, la nouvelle équipe manifeste sa volonté de rester fidèle à l'esprit d'ouverture qui caractérise le RADAC depuis sa création il y a plus de 30 ans tout en innovant ses pratiques. Ainsi, ce numéro rassemble les travaux des universitaires confirmés, spécialistes du théâtre anglophone contemporain et les contributions de praticiens du théâtre (auteurs, metteurs en scène, acteurs et traducteurs) parce que nous croyons que les deux se complètent. Conforme au souhait exprimé à l'Assemblée Générale du RADAC à Lyon (mars 2011), *Coup de Théâtre* propose la traduction inédite d'une pièce de Caryl Churchill, figure emblématique du théâtre britannique. Nous espérons proposer d'autres traductions inédites dans les numéros à venir et continuer à travailler en collaboration avec des collègues à l'étranger et avec ceux qui font des recherches dans les secteurs proches (danse, cinéma). Un prochain numéro sera notamment consacré aux rapports théâtre/cinéma à la suite d'un double colloque international organisé conjointement par Paris 13, Lyon 2, New York University in Paris et RADAC au mois de mars 2012. Ce colloque sera suivi par un deuxième volet organisé à Lyon 2 les 11 et 12 avril 2013 et qui portera sur le « **cinéma au théâtre dans les aires culturelles anglophones et francophones** ».

Susan Blattès

Présidente de RADAC

Introduction

Ce numéro spécial de *Coup de Théâtre* offre un aperçu original de l'univers dramatique de Caryl Churchill. Loin de l'analyse exhaustive d'une œuvre, il se présente comme un chantier ouvert, rassemblant, une fois n'est pas coutume, divers acteurs de la communauté théâtrale : des universitaires, une metteure en scène et un traducteur. Ces approches conjuguées permettent d'ouvrir les perspectives d'analyse et de croiser les regards, du texte à la scène et d'une langue à une autre.

Deux pièces sont au cœur de l'ouvrage, qui sont des « premières », chacune à leur manière : *Un Grand nombre* (*A Number,* 2002) est une première création française dans la mise en scène de Catherine Hargreaves au Théâtre des Ateliers à Lyon, le 11 mars 2008[1]. Une journée d'étude « Éthique et esthétique : théâtre et clonage humain[2]» fut organisée à cette occasion, à laquelle participèrent les auteurs réunis ici. *La Forêt folle* est également une « première » puisqu'elle nous offre la possibilité de découvrir *Mad Forest* en langue française dans la magnifique traduction de Jean-Marc Lantéri, jusqu'ici inédite.

Un Grand nombre est une fiction dramatique sur les dérives éthiques du clonage humain, *Mad Forest* est une enquête entre tragédie et documentaire sur les dérives de la dictature en Europe centrale et l'avènement de la révolution roumaine. Qu'il s'agisse de questionnement scientifique ou politique, les deux pièces partagent un même engagement éthique dans une écriture qui, loin d'apporter des réponses morales, nous invite, lecteurs et spectateurs, à la réflexion idéologique dans un esprit d'ouverture.

C'est en hommage au regard ouvert sur le monde et sur l'Homme qui caractérise Caryl Churchill que nous avons souhaité l'ouverture des angles d'approche dans un ouvrage écrit sous le signe de l'autre, sous le signe du double.

La photo de couverture[3] du numéro 26 de *Coup de Théâtre* vient illustrer la question de l'altérité, mais aussi celle de notre regard et de

la responsabilité qu'il engage. Deux ombres non figurées, corps opaques, s'offrent à nos yeux : ces silhouettes anonymes, présences aveugles à l'allure trouble viennent-elles à nous ou s'éloignent-elles de nous ? La question du clonage humain qui se joue sur la scène d'*Un Grand nombre* nous invite à méditer la détermination éthique du sujet selon Lévinas (le sujet se définit dans sa rencontre avec le visage d'autrui, qu'il accueille comme altérité[4]). C'est en perdant l'unicité, la singularité de leur visage que les clones perdent leur identité : à l'instar des figures du père et du fils dans cette photo de couverture, les clones n'ont pas de visage : que devient notre responsabilité première envers l'autre lorsqu'il nous apparaît comme « sujet-objet » sans visage ? *Un Grand nombre* met en scène la stupeur existentielle des clones humains, personnages en « quête d'auteur » (qui est leur père, leur géniteur ?) et en perte de sens. La scène intime est un drame où se joue le paradoxe de nos sociétés technologiquement avancées lorsque le sens éthique et le savoir scientifique sont antithétiques.

Le chantier ouvert sur Caryl Churchill que propose *Coup de Théâtre* n° 26 est organisé en trois espaces : le premier espace dédié à la pièce *Un Grand nombre* mène au second champ de réflexion, ouvert à d'autres pièces de l'auteur, avant de nous conduire au troisième espace, celui de la traduction de *Mad Forest, La Forêt folle.* Les articles sont issus des communications de chercheurs et professionnels du théâtre qui se sont rencontrés lors de la journée d'étude transdisciplinaire organisée à l'Université Lumière Lyon 2 le 14 mars 2008. Partant du théâtre de Caryl Churchill, la réflexion s'est ouverte sur la question des sciences au théâtre, donnant la parole à des spécialités aussi diverses que les études théâtrales et anglophones, les sciences dures, la psychanalyse et la sociologie. C'est dans ce même esprit d'ouverture que le présent ouvrage réunit divers acteurs du champ théâtral.

Le premier espace de ce numéro (« Figurer l'humanité ») s'ouvre sur une note d'intention écrite en 2008 par la metteure en scène Catherine Hargreaves pour la création d'*Un Grand nombre.* Quatre ans plus tard nous avons souhaité reprendre le dialogue autour de la pièce et vous proposons cet entretien effectué en mai

2012. Pour clore ce premier espace, Liliane Campos nous livre une lecture en langue anglaise de la pièce originale *A Number*. Spécialiste de la littérature et du théâtre contemporains à thématique scientifique, Liliane Campos analyse la mise en jeu du clonage humain à travers la rhétorique de la quantification dans *A Number* : les chiffres et les nombres, métonymie de notre société technologique, ne parviennent pas à « figurer » l'humanité de l'Homme en perte de repères et de sens (le terme anglais « figure » signifie « chiffre »). Cependant, la faille éthique réside moins dans l'avancée scientifique que dans l'aveuglement de l'Homme, mis en scène dans l'espace des possibles d'*Un Grand nombre*.

Le jeu des possibles, constitutif de l'écriture exploratoire de Caryl Churchill, occupe le deuxième espace de cet ouvrage (« Un aperçu du théâtre de Caryl Churchill : du jeu des possibles…»). L'analyse s'élargit à d'autres pièces de l'auteur, en résonnance avec *A Number*. Elisabeth Angel-Perez et Séverine Ruset s'intéressent chacune à la dimension ludique du langage comme expression ultime du désarroi tragique de l'homme dans un monde devenu absurde. Elisabeth Angel-Perez montre comment la langue s'épuise dans les contraintes formelles que sont la répétition, les séries, les systèmes, Caryl Churchill proposant là une nouvelle esthétique tragique pour dire la vacuité épistémique du monde. Si le langage est aux prises avec l'impossibilité à dire la tragique condition de l'Homme, il reste à en explorer la série des possibilités ludiques à travers toutes sortes de grimaces verbales.

Chez Séverine Ruset, l'exploration des possibles langagiers fait place à celle des « mondes possibles » imaginés par Caryl Churchill dans cette expérimentation ludique. S'ils rompent avec la vraisemblance, les faits irrationnels, anachroniques et dystopiques répondent à une logique interne qui permet d'accepter l'invraisemblable : la fiction devient jeu des possibles dans un « théâtre in vitro » qui manipule le réel autant que les spectateurs pour mieux les engager à la réflexion.

Engagement et réflexion sont convoqués sur une scène plus directement politique dans le troisième espace de ce recueil, tout entier consacré à *Mad Forest* et sa traduction, *La Forêt folle*. Fruit

d'une commande, la pièce a été écrite en 1990 au cours d'un atelier théâtral mené avec des étudiants roumains à Bucarest. *Mad Forest* met en scène des événements réels (La Roumanie communiste précédant la révolution roumaine de 1989) et des péripéties surréalistes (un vampire, un ange et un fantôme, collaborateurs fascistes des années 1930). Enseignant-chercheur, auteur dramatique, Jean-Marc Lantéri est également traducteur. Il nous propose, en exergue de sa traduction, une présentation éclairée de *Mad Forest*, explorant tour à tour les diverses formes dramatiques qui composent cette pièce néo-brechtienne, du théâtre documentaire au théâtre épique en passant par le théâtre dramatique. Une place particulière est accordée à l'analyse des ressorts brechtiens qui mettent en lumière la duplicité tragique à laquelle l'Homme est condamné en situation de guerre. La richesse rhétorique qui accompagne la variété formelle de la pièce est un défi pour le traducteur et Jean-Marc Lantéri réussit ce pari de jongler avec une large palette linguistique où se côtoient la violence du réel et l'euphorie de l'illusion, la magie du fabuleux et le rythme engagé des intermèdes chantés. Au-delà de la distanciation épique, Caryl Churchill a donné voix au réel en intégrant dans *Mad Forest* des passages en langue roumaine. A l'instar de Caryl Churchill, Jean-Marc Lantéri rend un hommage fidèle à la langue originale dans *La Forêt folle,* une traduction qui célèbre la langue autre, l'autre de la langue, ces altérités conjuguées qui se jouent sur la scène de théâtre.

Coup de Théâtre n° 26 : des clones de *A Number* aux figures du double dans *Mad Forest*, la duplicité – avatar de la multiplicité – résonne tout au long de l'ouvrage, nous rappelant que le monde n'est que théâtre mais que nous avons tous un rôle à y jouer.

Christine Kiehl

Vice-présidente de RADAC

---

1 *Un Grand nombre* de Caryl Churchill a été programmée au Théâtre des Ateliers du 11 mars au 3 avril 2008. http://www.theatrelesateliers-lyon.com.

2 Journée organisée le 14 mars 2008 à l'Université Lumière Lyon 2 par CARMA (Centre d'Analyses et de Recherches sur le Monde Anglophone de l'Université Lyon 2 et de l'Université Lyon 3).

3 Photo prise par Johann Trompat du spectacle *Un Grand nombre*, d'après *A Number*, de Caryl Churchill, mise en scène de Catherine Hargreaves, Théâtre des Ateliers, Lyon, mars 2008.

4 Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961.

Note d'intention à la création de *Un Grand nombre*[1], d'après *A Number*, de Caryl Churchill (2002), au Théâtre des Ateliers à Lyon le 11 mars 2008

Catherine HARGREAVES (metteure en scène)

Recommencer à zéro. Effacer ses pires erreurs, du moins celles qui n'ont servi à rien. Si on vous offrait cette chance-là, que feriez-vous ?

Salter lui, considère qu'il a raté l'éducation de son fils. Impuissant face à son échec en tant que parent, il finit par abandonner son enfant. Mais voilà qu'on lui propose un deuxième fils, identique au premier. Et s'il recommençait tout ? Il accepte…

Comment réagiront « les fils », ces êtres qui se ressemblent trait pour trait quand ils se rencontreront ? Et que dira ce drôle de père quand il sera mis face à ses responsabilités ?

« Un grand nombre…… de questions
D'où venons-nous ?
Qu'est-ce qui fait notre originalité ?
D'où vient l'authenticité ?
Quelle est notre part d'inné ?
Quelle est notre part d'acquis ?
A quel point sommes-nous déterminés par nos gènes ?
Pouvons-nous effacer nos erreurs et tout recommencer ?
Sommes-nous entièrement responsables de nos choix ?
Peut-on créer un être parfait ?
La perfection existe-t-elle ?
Doit-on créer un être parfait ?
Que penser d'une procréation qui ne nécessite pas l'union sexuelle de deux êtres ?
Que faire du clonage, cette nouvelle forme de procréation ?
Quel sera le statut du clone ?

L'Homme a-t-il une valeur ?
Si oui quelle est sa valeur ?
Pourquoi avoir des enfants ?
Quelle est l'importance de l'hérédité dans la constitution d'un être ?
Comment éduquer un enfant ?
Doit-on être heureux ?
Comment définir la dignité humaine ?
Raison ou passion ?
Libéralisme, darwinisme, capitalisme, utilitarisme, pragmatisme, morale kantienne, où en est-on ? »

Tout acte contre-nature a ses conséquences. Caryl Churchill nous les expose avec l'humour très anglais et le mystère qui la caractérisent. Cette auteure majeure du théâtre contemporain anglais a un sens incroyable de l'histoire, possède une vraie langue et propose une réelle réflexion non seulement sur le monde d'aujourd'hui, mais aussi sur celui de demain.

Dans *Copies*, elle nous entraîne dans un thriller psychologique aux multiples rebondissements tout en abordant un bon nombre de thèmes qui resurgiront sûrement avec force dans un avenir très proche, mais qui ont déjà toute leur actualité aujourd'hui : le clonage, l'éducation, la différence entre l'inné et l'acquis, l'appartenance, le sentiment d'être unique ou pas…

Il y aura un jour des clones humains. C'est une certitude. Les pressions financières et psychologiques sont telles que même des lois bioéthiques internationales ne pourront pas empêcher leur avènement. On n'en est donc plus à se demander s'ils existeront un jour, mais plutôt ce que provoquera leur apparition, car, il n'y a aucun doute là-dessus non plus, ces clones seront des personnes à part entière.

Tout progrès scientifique majeur nous force à regarder au microscope notre nature humaine et à réfléchir à l'éthique que nous voulons : ce que nous sommes et ce que nous en faisons. Il nous force à regarder « l'infini qui est en amont ». Un infini de questions impossible à saisir en une seule fois : le mystère de notre origine, de

notre individualité, le lieu de notre authenticité, l'altérité et nos liens vis-à-vis de l'altérité, nos choix et nos responsabilités, la question des valeurs, celle du libre-arbitre, celle de notre déterminisme, celle du contrôle que nous avons ou non sur notre propre vie et sur celle des autres et plus précisément dans le cas d'*Un Grand nombre*, la forme du projet parental, de la cellule familiale, de la société, de notre rôle et de notre devoir en tant que (pro-) créateur…

Comment rendre visible l'invisible ?

En l'an 2000, Caryl Churchill avait déjà compris que le clonage humain n'était plus un sujet de science-fiction. Le XXème siècle fut le siècle du crime contre l'humanité à hauteur industrielle, le XXIème siècle sera-t-il, à travers les manipulations génétiques, le siècle d'une grave atteinte encore inédite à l'Humanité ?

Mais comment représenter l'irreprésentable ? Qui plus est, au théâtre, lieu de représentation par excellence.

Le cinéma avec ses moyens surdimensionnés et ses effets spéciaux n'est-il pas plus à même de parler de ce sujet ? Certes, les films de science-fiction et même ceux issus de l'industrie du divertissement ont su nous montrer quelques vérités troublantes qu'il serait bon de ne pas ignorer. En amenant ce sujet au théâtre, Caryl Churchill a compris que l'on peut figurer l'infigurable, qu'il n'y a pas forcément besoin d'effets spéciaux pour rendre visible ce futur qui devient de plus en plus proche : il suffit peut-être simplement, à l'instar du scientifique, que le dramaturge et le metteur en scène mettent à leur tour la réalité sous microscope.

La question à se poser n'est pas : « à quoi ressemblera notre futur ? » mais « qu'en ferons-nous ? » Caryl Churchill réussit ainsi ce tour de force qui est de rendre terriblement intime quelque chose qui n'existe pas encore… Quoique…

Les questions que se posent le père, Salter, et ses fils, tout parent, tout enfant, tout être humain peuvent se les poser. Mais ce sont aussi les questions que doit se poser un metteur en scène. Comment créer une pièce qui ait sa propre vie, qui soit non

seulement unique, mais aussi réussie ? Qu'est ce qui rend le théâtre intéressant et qu'est ce qui le différencie des autres arts ?

L'essentiel, c'est de créer un moment de vie, de jeu, de vérité qui ne ment pas sur ce qu'il est réellement, qui soit le plus honnête et le plus fidèle possible aux conditions dans lesquelles il a vu le jour. Le reste (c'est-à-dire les idées, le propos de la pièce, l'engagement politique que nous y mettons ou pas, les réflexions sur notre société, les questions métaphysiques etc.) ne doit être qu'une conséquence et non un point de départ. Cela ne veut pas dire qu'il faille ignorer notre époque ou être hors du temps, au contraire. Si tel était le cas nous ne pourrions pas créer ce moment de vérité propre au théâtre.

Le simple fait de s'attacher à trouver cette authenticité, c'est-à-dire à créer un instant unique et vivant dans un spectacle, peu importe la ou les formes utilisées n'est-il pas un acte engagé en soi, un acte fort et rare dans la société actuelle ? Cette démarche permet, je l'espère, d'éviter de fabriquer à notre tour des « clones théâtraux » qui balancent des idées, des formes et des beaux discours comme la télévision balance des publicités, des divertissements et des émissions sérieuses où, en fait, tout se ressemble. Et puis, au théâtre, on voit trop souvent un discours artistique, social ou politique être favorisé au détriment du spectacle et du jeu. Or, il me semble que le second doit découler du premier, qu'il faudrait savoir divertir avec sérieux.

Quelles armes Caryl Churchill nous donne-t-elle pour accomplir cela ?

Tout d'abord une véritable histoire avec rebondissements et coups de théâtre qui n'hésite pas à passer d'un genre à l'autre.

Puis une vraie langue qui porte en elle un rythme propre et une musique que l'acteur doit absolument trouver.

Un certain mystère qu'il faut rendre concret sans pour autant le dévoiler.

Elle propose aussi une prise de risque en demandant à un seul comédien de jouer trois personnes différentes qui sont « génétiquement » identiques.

Et surtout de l'humour.

Si l'on arrive à respecter cela avec l'énergie et l'authenticité nécessaires, alors les idées, les questions métaphysiques et les réflexions sur la société et la famille apparaîtront d'elles-mêmes de façon très concrète et surtout sans commentaires. L'univers de Caryl Churchill sait rendre concrets l'abstrait et l'absurde. C'est ce que le metteur en scène se doit de faire apparaître et nous serons très loin du clone. Malheureusement, des clones existent déjà de nos jours sous un nombre de formes différentes et ce sans le concours de la science.

---

1 Le titre choisi par Catherine Hargreaves pour la création française de la pièce en mars 2007 à Lyon est *Un Grand nombre*. Texte original : Caryl Churchill, *A Number*, London : Nick Hern books, 2002. Traduction française de Dominique Hollier : *Copies*, Paris : L'Arche, 2004.

Entretien avec Catherine Hargreaves, metteure en scène de *Un Grand nombre*[1]

Christine KIEHL, (MCF, Université Lumière Lyon 2, PASSAGES XX-XXI, EA 4160, vice-présidente de RADAC)

CHRISTINE KIEHL : Votre mise en scène de la pièce de Caryl Churchill, *Un Grand nombre*, donnée à Lyon au Théâtre des Ateliers en mars 2008, fut une première en France. Pourquoi avez-vous préféré le titre *Un Grand nombre* à celui de *Copies*, titre de la traduction de Dominique Hollier ?

CATHERINE HARGREAVES : Le terme *Copies*, imposé par l'éditeur pour la traduction[2], me paraissait trop restrictif, renvoyant à la question scientifique du clonage alors que la pièce s'ouvre sur des questions philosophiques et existentielles, comme celle de l'individu et celle de l'identité. Le titre original *A Number* renvoie bien à cette idée d'individu comme UN parmi d'autres dans la foule. Caryl Churchill pose des questions éthiques que les scientifiques ne prennent malheureusement pas le temps de se poser, trop préoccupés qu'ils sont par leurs découvertes et l'avancée technologique.

CHRISTINE KIEHL : Comment votre mise en scène rend-elle compte de ce questionnement éthique ?

CATHERINE HARGREAVES : *Un Grand nombre* ne peut être réduite à une pièce de science-fiction, à un bon récit d'anticipation. Ce qui m'intéresse, c'est qu'en mettant en scène concrètement, sur le plateau de théâtre, un futur qui n'existe pas, on permet de faire advenir la pensée qui peut accompagner ce futur.

CHRISTINE KIEHL : Quels ont été vos choix scénographiques pour figurer cette pensée ?

CATHERINE HARGREAVES : Les indications scéniques sont très limitées et la création anglaise de la pièce au Royal Court Theatre en septembre 2002 les respecte à la lettre : pas de décor, aucun effet de mise en scène, aucun changement de costume. Ma création va également en ce sens, mais j'ai voulu mettre les spectateurs dans la position du chercheur lorsqu'il se penche sur son objet d'étude. J'ai utilisé la lumière, des halos qui encerclent les deux comédiens, pour les mettre en gros plan, les figurer tels des micro-organismes dans une boîte de Pétri[3]. Le comédien est en quelque sorte mis sous l'œil du spectateur qui serait alors dans la position du scientifique, mais d'un scientifique qui prendrait, lui, le temps de s'interroger sur la question éthique. Seul élément de scénographie, la lumière crée sur le plateau l'ambiance d'un laboratoire scientifique en jouant sur toutes les variations du blanc et du gris. Au sol, un tapis vert, tel un tapis de jeu où se joue la confrontation entre le père et ses fils.

CHRISTINE KIEHL : Comment la question de l'identité se pose-t-elle et s'exprime-t-elle dans la pièce ?

CATHERINE HARGREAVES : Les fils clonés de Salter, B2 et Michael Black, s'interrogent sur leur identité : suis-je une copie ou suis-je le vrai ? B1, le vrai fils de Salter, souffre quant à lui d'un problème supplémentaire, celui du mensonge. C'est dans la confrontation directe entre le père et ses fils et donc à travers le langage que s'exprime la question de l'identité. D'ailleurs, chaque clone a sa langue bien spécifique qui le distingue de l'autre : B2 et Michael Black viennent de deux milieux sociaux différents, chaque clone se définit par son rapport aux mots comme si l'identité était intimement liée au langage.

D'ailleurs, je me suis toujours sentie concernée par la question de l'identité car je suis de double nationalité anglaise et française. On

se sent en permanence déplacé, conscient d'une dimension autre, toujours en quête de cette autre identité. J'ai voulu approfondir cette question après la création de *Un Grand nombre* en abordant le sujet de la schizophrénie dans une pièce d'Anthony Neilson, *Le Monde merveilleux de Dissocia*[4].

Pour revenir à ma quête d'identité, elle semblait toujours insatisfaite, comme si l'identité était une illusion après laquelle on court. J'en suis venue à me dire que l'identité n'existe pas et ce n'est pas négatif de dire cela. Je pense, comme l'explique Zadie Smith[5] dans ses essais, que l'identité est une illusion. Il me semble aussi que l'identité est une question de regard, du regard de l'autre. Quand je pense au mot « identité » je pense aussi à la police, à la carte d'identité, au moyen de contrôle.

Une chose étonnante dans la pièce de Caryl Churchill est l'absence du féminin : il s'agit de procréation mais sans femme alors que la femme représente la multiplicité à partir de l'unicité. Caryl Churchill a donné une conception masculine de la question de l'identité.

CHRISTINE KIEHL : L'identité est une question éminemment théâtrale puisqu'elle pose le rapport du vrai au faux, de l'apparence à la réalité. Et le drame se joue effectivement dans le discours, la langue devient l'enjeu dramatique, lieu d'affrontement des personnages en quête de sens et de vérité. Cette langue est faite de balbutiements, de piétinements, comme si elle ne parvenait pas à dire. Caryl Churchill montre comment le langage et l'identité sont indissociables : si la langue est un moyen d'exprimer son identité, l'incapacité des personnages à dire traduit leur incapacité à se dire. Comment avez-vous travaillé sur le matériau de la langue ?

CATHERINE HARGREAVES : Nous avons beaucoup travaillé à la table car la pièce est paradoxalement très bavarde et faite de silences et de ruptures. *A Number* n'est pas la pièce maîtresse de Caryl Churchill mais un exercice de style, une pièce-expérience et je l'ai trouvée par moments trop intellectuelle et trop bavarde. Du

coup, nous avons concentré nos efforts sur la mise en voix, le rythme. Le rythme permet de rendre compte des hésitations, des ambiguïtés : c'est par le rythme que les idées arrivent. Les pauses sont nombreuses mais contrairement au théâtre de Pinter, elles ne créent pas du jeu. Elles traduisent davantage la rumination intellectuelle que la tension dramatique et il a fallu donner aux pauses un poids dramatique. Le public ne doit pas se dire « mais que dois-je comprendre ? » : il faut d'abord qu'il se laisse emporter par l'histoire pour ensuite seulement se poser toutes ces questions qui résonnent chez chacun de manière différente. Le spectateur doit être touché dans quelque chose d'intime qui dépasse la seule question scientifique du clonage.

CHRISTINE KIEHL : Comment avez-vous dirigé les comédiens ?

CATHERINE HARGREAVES : J'ai voulu éviter d'emprisonner les personnages dans des émotions caricaturales. Par exemple réduire Salter, le père, au rôle du salaud. Les émotions ressenties par Salter et ses fils sont très variées (amour, ressentiment, haine, désir de vengeance). Le texte est très psychologique et pourtant il ne s'agit pas d'un théâtre psychologique mais d'un argument intellectuel ; en cela, la pièce est très bien construite mais elle reste démonstrative. L'émotionnel est là mais on reste sur sa faim et c'est sans doute ce que recherche Caryl Churchill avec cette langue faite de trous et de silences. Or, en tant que metteure en scène, j'aime mettre du vivant dans le conceptuel, retrouver l'authenticité de l'émotion au présent, ne pas la montrer seulement mais la faire vivre en direct au spectateur. Je m'appuie beaucoup pour cela sur l'*experiential theatre*.

CHRISTINE KIEHL : Faites-vous allusion au théâtre *In-Yer-Face*[6] qu'Aleks Sierz définit comme « *experiential* » (« expérientiel ») ?

CATHERINE HARGREAVES : Oui, mais ce n'est pas un terme que revendiquent les principaux intéressés. Il y a dans *In-Yer-Face* une connotation trop agressive : les auteurs censés représenter ce

courant, comme Sarah Kane, Mark Ravenhill ou encore Anthony Neilson ont tous trois détesté l'appellation « *In-Yer-Face* », précisément parce qu'ils combattent la violence, tout autant que la passivité d'ailleurs. Quand ils écrivent ou montent une pièce, ils veulent trouver les moyens de faire vivre au public « réellement » et non pas littéralement la ou les situations de leur histoire. Plutôt que de mettre de la distance avec le spectateur en lui « montrant » une situation, il s'agit de lui faire vivre au présent une véritable expérience, de l'impliquer en quelque sorte dans l'événement qui a lieu. Et ceci pour l'inciter à réagir et à juger par lui-même, parce qu'étant directement concerné, il ne peut faire autrement. Par exemple, si le personnage principal est surpris par quelque chose, le metteur en scène ne montrera pas un acteur jouant la surprise mais il/elle cherchera les moyens de surprendre le spectateur réellement.

Ces auteurs ne disent pas qu'être un spectateur passif n'est pas une expérience valable, mais c'est leur indignation face à la passivité des hommes confrontés aux injustices et à la violence du monde actuel qui les pousse à rechercher un théâtre-image du monde qui fasse réagir directement.

CHRISTINE KIEHL : Revenons sur le jeu des acteurs dans *Un Grand nombre*.

CATHERINE HARGREAVES : *Un Grand nombre* offre un vrai numéro d'acteur, une performance pour le comédien, un exercice de style et de talent. Les transitions sont très brutales, la diction est exigeante (je pense par exemple aux différents accents régionaux, qui, d'ailleurs, n'ont pas été faciles à rendre en français). Caryl Churchill double cet aspect d'une partition musicale très forte. Il y a en fin de compte peu de liberté de jeu. Le danger avec cette pièce est d'en faire une démonstration de talent d'acteur face à un exercice de style : ce n'est pas un hasard si la pièce a souvent été interprétée par des têtes d'affiches[7].

C'est comme si Caryl Churchill n'autorisait pas d'accident, de « vraie vie » sur le plateau. A posteriori, je me dis que cela est très pertinent, vu le sujet de la pièce.

---

1 Entretien effectué à Lyon le 3 mai 2012.

2 *Copies*, traduction de *A Number* par Dominique Hollier chez l'Arche éditeur, 2004.

3 Boîte cylindrique en verre utilisée en microbiologie pour la mise en culture de micro-organismes, bactéries ou cellules.

4 Texte français et mise en scène Catherine Hargreaves, création au Théâtre des Célestins, 14 janvier 2010.

5 Zadie Smith, *Changing My Mind, Occasional Essays*, NewYork, Penguin, 2009.

6 Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*, London : Faber and Faber, 2000.
In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990, traduit de l'anglais par Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Texier, Presses universitaires de Rennes, 2011.

7 Le rôle des fils était interprété par Daniel Craig pour la création anglaise de *A Number* au Royal Court Theatre le 23 septembre 2002 dans une mise en scène de Stephen Daldry. Sam Shepard a joué le rôle du père dans la création américaine au New York Theatre Workshop en 2004.

"Any number is a shock": figuring humanity in Caryl Churchill's *A Number*

Liliane CAMPOS (MCF, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, PRISMES, EA 4398)

After Churchill's experimentation with plot and dialogue in plays such as *Heart's Desire*, *Blue Kettle* or *Hotel*, the minimalistic play *A Number* (Royal Court, 2002) presented her audience with a sobering return to a realist form and a straightforward plot. The variations and simultaneous possibilities which had provided the dramatic structure of her recent work seemed to become the theme of her new play. When *A Number* was first produced in 2002, cloning was a much debated issue, since Britain had legalized the cloning of human embryos for therapeutic purposes in 2001. While cloning for reproductive purposes remained illegal, Britain was the first country to legalize it for research.

Churchill however does not only treat science as a technological force within society, but approaches it as a mode of self-representation. As her title indicates, she is interested in the language of science, the discourse it constructs about humanity – in this case the reduction of man to a repeatable formula. I will argue that this exploration of mathematized humanity brings the stage to question its own modes of enquiry and representation. Scientific knowledge thus provides a mirror in which the stage examines and defines its own role: what kind of figure should the theatre create for humanity, in a society where scientific representations are increasingly influential, and knowledge defined as quantification and mathematical description? Should the stage be a space in which knowledge of the human is constructed, or is it perhaps a space in which a certain type of analytical, rational approach is resisted? Throughout the play the frequent repetition of the verb 'to know' draws attention to its many different meanings, and its elusive quality for the audience.

I suggest that Churchill defines her theatre as an *un*knowledgeable space, a space whose function is to counterbalance logical, analytical descriptions of the human and to provide the possibility of an ethical gaze that is not hemmed in by rationalistic discourse. The ethical potential of *A Number* is visible in the absences and blanks of the text, in blind spots which invite the ethical gaze, rather than in the presence of a rational discussion of the issue. This paper begins by exploring the mathematization of identity at work in *A Number*, and the invasion of the dialogue by numbers and quantifiers. I then show that Churchill's stage defines itself in opposition to the scientific worldview it suggests, as a non-analytical space which disappoints the expectations of a play of ideas and resists the rule of *logos* and causal analysis by privileging non-epistemic modes. Finally, I analyse the failure of ethical relations within the play and examine to what extent it engages the responsibility of the spectator within the pre-logical space of the gaze.

Mathematizing humanity

In *A Number*, the possibility of human cloning is explored through a series of encounters between Salter and three of his sons. One is his original son, two others are clones, and we learn during the play that a total of twenty-one clones have been made of this one original, although Salter himself had only asked for one "copy", which was intended to replace his first son. Churchill is tapping here into a popular theme of science fiction, but the originality of her treatment lies in the fact that her characters' crisis of identity becomes a discursive crisis, a failure of self-expression and of narrative identity. From the opening lines, in which Salter does not ask *how* or *why* the cloning was performed, but *how many* clones there are, and then goes on to ask *how much* money can be made from them, the replacement of qualification by quantification is obvious. We shall see that it contaminates notions both of identity and of morality.

As Poincaré points out in his *Science et méthode*, mathematics is the art of giving the same name to different things: "[l]a

mathématique est l'art de donner le même nom à des choses différentes" (Poincaré 32). In *A Number*, this art is shown through its perverse effects, and one of the most striking linguistic features of the play is the absence of names within the dialogue. This absence is already suggested by the title and the printed text, where the first two sons are referred to as "B1" and "B2", and in the dialogue none of the characters ever call each other or refer to each other by their names. In the absence of names, numbers are omnipresent and function as a means, and sometimes the only means, of identification. The only initial description we are given of the characters is their age, and age is also the main distinguishing feature of other people mentioned in the dialogue. B2 refers to the scientists responsible for the cloning in purely quantifying terms:

> SALTER. Who did you see?
> B2. Just some young, I don't know, younger than me.
> SALTER. So who did it?
> B2. He's dead, he was some old and they've just found the records and they've traced
> SALTER. So we sue the hospital. (*A N*, 6)[1]

Age replaces other forms of description, names and even nouns disappear, and this numerical identification is confirmed in the last scene, when Salter's mathematician son tells him about his children: "boy and girl twelve and eight and now a baby well eighteen months" (*A N*, 43). The inability to name is a recurring stylistic feature whenever the characters speak about the cloning or their own identity: naming is replaced by impersonal, neutral words such as "thing" or "it", and nouns are often suppressed or delayed by Churchill's stuttering, overlapping dialogue.

In the opening scene, B2 tells his father he has just learnt he has "a number" of clones, but does not know how many exactly:

> B2. I didn't think of asking.
> SALTER. I can't think why not, it seems to me it would be the first *thing* you'd want to know, how far has this *thing* gone, how many of these *things* are there?
> B2. Good, so if *it* ever happens to you
> SALTER. No you're right

B2. No it was stupid, it was shock, I'd known for a week before I went to the hospital but *it* was still
SALTER. It is, I am, the shocking *thing* is that there are *these*, not how many but at all
B2. Even one
SALTER. Exactly, even one, a twin would be a shock
B2. A twin would be a surprise but *a number*
SALTER. A number any number is a shock.
B2. You said *things*, these *things*
SALTER. *I said*?
B2. You called them *things*. I think we'll find they're people.
SALTER. Yes of course they are, they are of course.
B2. Because *I'm one*. [...] we just happen *to have identical be identical identical genetic* (*A N*, 3-5, my emphases)

The disappearing nouns are either erased ("these…", "identical identical genetic…") or replaced by "things", deictics ("it", "these") and quantifiers ("a number"; "I'm one"), and the word "clone" is noticeably absent, and indeed never appears in the play. This opening exchange contains several stylistic principles that will be observed throughout the play: on the one hand the dialogue's reliance on aposiopesis and progression through repetition and accumulation; on the other, the difficulty of naming and the disappearance of nouns, leaving an impression of vagueness and an increased focus on quantifiers, thereby highlighting the reduction of people to objects. By using numbers to designate her characters, Churchill inscribes the haunting presence of the Holocaust and its reification of humanity in the text of her play. Although this analogy is not explicitly developed, Salter's sons are repeatedly reified: B2 describes B1 as "something terrible which is exactly the same genetic person" (*A N*, 29), Salter tells B1 that he abandoned him because "you were this disgusting thing by then anyone in their right mind would have squashed you" (*A N*, 40), and later Salter tries to provoke his third son, Michael Black, into expressing an opinion by insisting that "there are things there are things that are what you are" (*A N*, 48). When people are not reduced to things, they belong to categories introduced by indefinite articles: B1's mother for example becomes "a person under a train" (*A N*, 30).

Talking about human beings has thus become problematic, and numerical description gradually replaces failing narrative identities. In each scene, the relations between the characters depend on a request for a story: in Scene 1, B2 asks Salter about his origins; in Scene 2, B1 asks him about his childhood and his haunting memory of shouting for his father in the night; in Scene 3, B2 asks Salter again about his mother; in Scene 4, Salter asks B1 for an account of the murder he has just committed and for memories of their years together, which he himself "doesn't remember"; finally, in Scene 5, Salter simply asks Michael Black to "tell him about himself". However, none of these desires for narrative are satisfied. They are answered by silence, lies, or answers which remain incomplete. The characters are unable to construct their narrative identities, and B2 emphasizes that "we can't know what we're it's too complicated to disentangle all the causes" (*A N*, 35). This narrative breakdown is finally confirmed in Salter's encounter with his mathematician son, who provides a numerical definition of humanity in which narrative identity has disappeared completely and syntagmatic progression is replaced by paradigmatic variation:

> MICHAEL BLACK. We've got ninety-nine per cent the same genes as any other person. We've got ninety per cent the same as a chimpanzee. We've got thirty per cent the same as a lettuce. Does that cheer you up at all? I love about the lettuce. It makes me feel I belong. (*A N*, 50)

Finally this quantification is also applied to ethical values, which are perverted into *value* in the singular – financial gain – and emptied of their meaning. In Salter's lines, moral words are travestied into the lexical field of lawsuits and money. Terms such as "value", "rights" are redefined as countable assets:

> SALTER. But it's you, part of you, the value
> B2. The value of those people
> SALTER. Yes
> B2. And what is the value of
> SALTER. There you are, who knows, priceless, and they belong
> B2. No
> SALTER. They belong to you, they should belong to you, they're made from your

B2. They should
SALTER. They've been stolen from you and you should get your rights (*A N*, 6-7)

As a consequence, the lexical field of acquisition contaminates the dialogue and human beings are referred to as possessions which can be acquired. B2 imagines the cloning as a commercial transaction, "there were a number a number of us made somehow and you were one of the people who acquired, something like that" (*A N*, 12), and Salter protests that the additional cloning "wasn't part of the deal" (*A N*, 14). Moreover, when B2 and Salter talk about his responsibility, valuing words such as "good" are emptied of their meaning, as the deterministic vision of man cancels out the possibility of free will or ethical action: as Salter repeats "I was good I tried to be good I was good to you" (*A N*, 34), the repetition only hollows out the word into an empty shell haunted by forgotten meaning.

Genetic science is thus not the only target of Churchill's play: cloning functions as a metonymy of a technological, calculating society, in which the hyperrationalization of human behaviour threatens the possibility of ethical discourse. Reflecting on the difference between rationality and calculation, Edward Bond suggests that our society has replaced the former by the latter, as it struggles to see clear in the "shadow" or the "dying light" of the Enlightenment: "[n]ous vivons dans l'ombre des Lumières ou dans leur crépuscule [...]. Au lieu de raisonner nous calculons" (Tuaillon 7). This expression could well describe the characters in *A Number*, as calculation has invaded their attempts at self-definition and ethical positioning. But whereas Bond's remark springs from his vision of the stage as a rational space, Churchill's play does not provide any rationalized criticism of the calculations she portrays. Her stage responds to the threat of science by becoming a non-analytical space.

The stage as a non-analytical space

Churchill's stage presents three characteristics which prompt me to describe it as non-analytical: the absence of a theoretical

position, the preference for non-epistemic modes within the *fabula*, and the disabling of the analytical gaze.

Genetic science and scientists are notably absent from *A Number*. The voice of research remains silent, and the "doctors" are only a ghostly presence, a science-fiction cliché: "some mad scientist" according to Salter (*A N*, 4). With the exception of Michael Black's percentages, the play does not contain any genetic discourse, and the vocabulary used by the characters remains commonplace, based on an average person's knowledge of genetics. The only description of cloning is provided by B1's evocation of the act, which is contaminated by its moral and emotional implications: "they take this painless scrape this specky little cells of me and kept that and you threw the rest of me away" (*A N*, 16). The stage is thus defined as an unknowledgeable space, one which defeats the theoretical position. The word *theoros* in Greek refers to an observer, and the concept of *theoria*, which leads to our modern conception of *theory*, suggests a knowledge founded in detached spectatorship, unimpeded by subjective involvement. In *A Number* however there is no such thing as a theoretical viewpoint. The characters' discourse about the clones is constantly subjected to the test of "feelings", and attempts at rationalization are disrupted by bodily reality.

Such tensions between knowledge and the body are a recurrent feature of contemporary science-related theatre. Jean-François Peyret, who has directed many productions in collaboration with scientists, points out that the stage is a space which allows the body to "object" to thought: "le théâtre, c'est l'objection du corps à la pensée" (Peyret & Vincent 187). In *A Number*, this objection is embodied by B1's disruptive physicality: his material presence is highlighted by Salter who refers to him as "genetic material" and "raw materials", and his reactions are systematically physical ("my heart, people pay trainers to get it up to this speed"; *A N*, 15). B1's memories of his childhood centre on the act of shouting, in other words the dissolution of language into unformulated distress, and in his first confrontation with Salter his violent ravings clearly show a collapse of logical connections, giving in under the pressure of violence. In their second encounter he

becomes a silent body, refusing to answer his father. His presence thus resists logocentric, discursive knowledge, and opposes it with bodily awareness and suffering.

"Not knowing" is a recurrent motif in Churchill's plays, and striking examples of this lack can be found in *The Skriker*, in which Lily is incapable of giving the Skriker the technological knowledge she craves, or in *Lives of the Great Poisoners*, where a chemist repeatedly and inadvertently poisons the world with his inventions[2]. The state of not knowing is inherent to the society of knowledge depicted by these plays, and constitutes a disturbing paradox within the context of technological progress, as if ignorance were an essential component of the knowledge provided by scientific discoveries. In *A Number*, this lack is emphasized by the dramatic structure: the realm of the possible takes over from that of the certain, and the state of 'not knowing' is extended to the spectator by the avoidance of narrative completion. If we follow the analysis of possible worlds logic as it has been developed by Umberto Eco in *Lector in Fabula* (and extended to drama by Keir Elam in *The Semiotics of Theatre and Drama*), the *fabula* contains three different types of worlds: the actual world of the drama, the subworlds or propositions expressed by the characters, and the subworlds or propositions imagined by the spectator (Elam 114-117). Each subworld is a proposed state of affairs, and depends on a propositional attitude, that is to say it is founded on a particular modality: that of the knowledge, wishes, beliefs, fears, commands etc. of the characters or spectators. If we examine the propositions of Churchill's characters in *A Number*, we can observe that the epistemic mode (the mode of knowledge) is reduced to a minimal presence compared to other propositional attitudes. None of the characters obtain the answers they are looking for, and when answers are given they remain possible rather than certain. When Salter finally answers B1's question about his shouting in the night, the answer he gives simply repeats all of B1's hypotheses: "Sometimes I was there, I'd sit and listen to you or I'd not be in any condition to hear you I'd just be sitting. Sometimes I'd go out and leave you" (*A N*, 40).

The epistemic mode is not only weakened in the characters' propositions, it is also reduced to a minimal role in the spectator's propositions, since the audience's hypotheses can never crystallize into a single thesis. The plot structure of *A Number* disables the analytical gaze, thus defeating an Aristotelian conception of the tragic play as a linear chain of causes and consequences. Although the play contains some elements of tragic structure and appears to explore the consequences of Salter's original failure with his first son, the plot in fact disrupts the chain of causality and sabotages any attempts at logical conclusions. As spectators, we expect to be presented with the consequences of cloning and to be able to arrive at a moral conclusion, from which an ethics may be induced. But Churchill deliberately confuses the moral issue by combining two different situations: child abuse and cloning. Salter's declarations suggest that the reason he resorted to cloning in the first place was the desire for a fresh start, after neglecting and abusing his first son. As a result, B1 and B2's reactions to their cloned identity cannot be separated from their reactions to B1's traumatic childhood. The combination of a whole series of reprehensible acts (child abuse, cloning, and the doctors' additional cloning without Salter's permission) creates a web of causes which cannot be simplified. This resistance of experience to causal analysis is thematized by B2, who emphasizes the impossibility of separation and division, and hence of an analytical view:

> SALTER. But it felt
> B2. It felt
> SALTER. It felt as if I tried I deliberately
> B2. Of course it felt
> SALTER. Well then
> B2. It feels it always it feels doesn't it inside that's just how we feel what we are and we don't know all these complicated we can't know what we're it's too complicated to disentangle all the causes and we feel this is me I freely and of course it's true who you are does freely not forced by someone else but who you are who you are itself forces or you'd be someone else wouldn't you? (*A N*, 34-35)

The plot thus disables the analytical approach and prevents us from constructing a chain of cause and effect, as does the addition of a

happy third clone in the final scene. Whatever we have observed before cannot be considered to be the direct consequence of cloning, since the third son provides a test case which negates any previous induction, and his reactions to his identity are quite different from those of the others.

What position does Caryl Churchill construct for her spectator, if not an analytical one? Although the play does not contain any explicit lessons, the failures represented in *A Number* engage the spectator's responsibility in an ethical gaze.

Ethical failures and the gaze as a space of responsibility

As it does not provide either moral debate or analysis, *A Number* shifts the possibility of ethical relations into the pre-logical space of the gaze. The act of looking at and recognizing the other is frequently called for, and the ethical failures denounced by the play are systematically presented as failures in spectatorship. *A Number* thus echoes and develops the idea of passive spectatorship and lack of involvement that Churchill had outlined in the "Genetic Engineering" scene of *This is a Chair*[3].

A Number is peopled by failed spectators, who refuse to hear or to see the other. In his evocation of his childhood, B1 focuses on an original scene, endlessly repeated, in which he shouted in the night and his father never came to him. This traumatic memory becomes the main image of paternal failure within the play, to which the characters return over and over again: even Michael Black asks Salter "[i]s that the worst you did, not go in the night?" (*A N*, 49). Salter's lack of reaction becomes the symbol of his neglect, but it is also a central image of ethical failure, since his refusal is a refusal to respond, to endorse responsibility. This failure is both a past and a present crime, since Salter also refuses to *remember* these scenes when B1 describes them. Moreover, Salter's position in these memories when he finally recognizes them clearly designates him as a figure of the spectator: "I'd sit and listen to you or I'd not be in any condition to hear you I'd just be sitting. Sometimes I'd go out and leave you." (*A N*, 40). By refusing to respond, he literally refuses to be his son's audience. In most of her recent plays Churchill has indicted the

audience's ignorance of the catastrophic world surrounding them, and *A Number* is no exception, since Salter's original act of ignorance (ignoring his son) thus inevitably suggests our own. The moral failure of a blind audience is also suggested by B1's description of his mother: "she'd be there but she wouldn't help stop anything" (*A N*, 23). And the urgent need for the gaze is expressed by B2, who repeatedly asks Salter to "keep looking" at him, and to let him look in return, and suggests that he killed B1 because his brother failed to see him. When Salter questions him about the murder he has committed, the only answer he gives describes this blind gaze:

> B1. When I was following him there was a time I was getting on the same train and he looked round, I thought he was looking right at me but he didn't see me. I got on the train and went with him all the way. (*A N*, 41)

Within the blanks they provide, these failures suggest the responsibility of the spectator, and indeed the connection between seeing and being responsible. There is however no role-model for the audience, only a hollow, or rather a blind spot, for it to fill.

The play denounces not only the failure to see the other, but also the denial of otherness within the self. In the terms defined by Paul Ricœur in *Soi-même comme un autre*, Churchill's characters limit their definitions of the self to an *idem*-identity, that is to say an identity based on sameness, and neglect the *ipse*-identity, the part of identity which does not depend on sameness but on reliability in our relation to others, and which is manifested in actions such as promises and responses:

> Dans la section consacrée à la problématique de l'identité, nous avons admis que l'identité-ipséité couvrait un spectre de significations depuis un pôle extrême où elle recouvre l'identité du même jusqu'à un pôle extrême où elle s'en dissocie entièrement. Ce premier pôle nous a paru symbolisé par le phénomène du caractère, par quoi la personne se rend identifiable et réidentifiable. Quant au deuxième pôle, c'est par la notion, essentiellement éthique, du maintien de soi qu'il nous a paru représenté. Le maintien de soi, c'est pour la personne la manière telle de se comporter qu'autrui

> peut *compter* sur elle. Parce que quelqu'un compte sur moi, je suis *comptable* de mes actions devant un autre. Le terme de responsabilité réunit les deux significations : compter sur…, être comptable de… Elle les réunit, en y ajoutant l'idée d'une réponse à la question : « Où es-tu ? », posée par l'autre qui me requiert. Cette réponse est : « Me voici ! » Réponse qui dit le maintien de soi.
>
> En opposant polairement le maintien de soi au caractère, on a voulu cerner la dimension proprement éthique de l'ipséité, sans égards pour la perpétuation du caractère. On a ainsi marqué l'écart entre deux modalités de la permanence dans le temps, que dit bien le terme de maintien de soi, opposé à celui de perpétuation du même. (Ricœur 195-196)

In his notes to this passage Ricœur points out that his description of responsibility is inspired by Emmanuel Levinas's *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. His distinction between the *idem* and the *ipse* within human identity is thus based on the *response* that the *ipse*-identity can give when faced with the other's ethical demand, a demand which in Levinas's philosophy arises precisely in the space of the gaze. In Ricœur's reflection these two "poles" are not systematically opposed, and within human identity the *ipse* can either correspond to the *idem* (when identity is synonymous with identification and the preservation of the same) or separate itself from it in an ethical response to the other. His evocation of this response as a "Here I am" in answer to the other's "Where are you?" confirms our analysis of Salter's lack of response towards his son as an original ethical failure.

Ricœur's description also suggests that any reduction of identity to a core of sameness amounts to a denial of the self's ethical relation and responsibility towards others. He links, in effect, the recognition of the *other* to the possibility of *otherness* within the self. Salter's actions, however, are founded on the refusal of otherness within identity: "I wanted one just the same […] I wanted the same" (*A N*, 14). This obsessive sameness is reflected in the play's poetics of return and haunting: in each encounter Salter tries to reproduce the conversation he has had with the previous son, and B2 is literally haunted by B1, who follows him before finally killing him. The sterile reduction of the self to the same is also expressed in

the very numbers of the play: the reduction of humanity to numbers defines identity as mathematical sameness, and the number of sons, counting the original, is 22, a self-repeating number which is also precisely the number of homologous pairs of chromosomes in a human cell. Human beings have, however, one extra pair of chromosomes which is not homologous: the sexual pair XY. The sexual chromosome is thus absent in *A Number*, as are women, and its absence points towards this otherness which is silenced.

Cloning thus becomes a metaphor for humanity's refusal to engage both with the other and with otherness within the self. Indeed, *A Number* forces its audience to recognize a certain otherness within itself when we realize that the monsters of the play are not the clones, but the "normal" people, Salter and B1. In many ways, *A Number* works as a reversal of the most familiar narrative in biomedical debate, the *Frankenstein* blueprint. Churchill does not provide us with a scientist to accuse, and the monster is not the creation, but the original man. Responsibility is left as a collective, unattributed burden, since monstrosity does not lie in the creations of science, but in a violent humanity eager to forget its own past and to live without taking responsibility for it.

A Number thus redefines drama as a non-analytical mode of representation, shifting the locus of ethics away from the rational, deontological space of discourse towards the unformulated space of the individual gaze. No moral lesson is given, and the spectators are called upon to engage with the responsibility of their gaze, both inside and outside the theatre. To a certain extent, Churchill's ethical appeal and criticism of mathematical humanity may be weakened by her caricature of the mathematician in Michael Black, and by the way in which the play simultaneously refrains from analysis and yet restricts itself to a realist and systematic format. But the appeal remains, and the visual simplicity of *A Number* only enhances the urgent need for an active gaze. The ethical failure which is finally denounced is not the immorality of science or even of cloning, but our own blindness – our refusal to endorse responsibility in the

evolution of contemporary society, and our reluctance to see both its violence and its amnesia.

BIBLIOGRAPHY

CHURCHILL, Caryl. *Blue Heart*. London: Nick Hern Books, 1997.
—. *Hotel*. London: Nick Hern Books, 1997.
—. *Lives of the Great Poisoners*. 1993. *Plays: 3*. London: Nick Hern Books, 1998.
—. *A Number*. London: Nick Hern Books, 2002.
—. *The Skriker*. 1994. *Plays: 3*. London: Nick Hern Books, 1998.
—. *This is a Chair*. London: Nick Hern Books, 1999.
ECO, Umberto. 'Lector in Fabula.' In *The Role of the Reader, Explorations in the semiotics of texts*. London: Hutchinson, 1981. 200-266.
ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 1997.
LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*. Phaenomenologica 54. La Haye : M. Nijhoff, 1974.
PEYRET, Jean-François & VINCENT, Jean-Didier. *Faust, Une histoire naturelle*. Paris : Odile Jacob, 2000.
POINCARE, Henri. *Science et Méthode*. 1908. *Philosophia Scientiae*, Cahier Spécial 3, 1998-1999. Paris : Editions Kimé.
RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, Points, 1990.
TUAILLON, David (éd.). « Le théâtre d'Edward Bond ». *Revue du Théâtre de la Colline*. Paris : Théâtre National de la Colline, 2006.

---

1 Caryl Churchill, *A Number*, London: Nick Hern Books, 2002. This edition is refered to as *A N* throughout this article.

2 The contradictory desire to know and to unknow is explored explicitly in *Lives of the Great Poisoners*: the line "I do not know" concludes the spoken part of the play.

3 In "Genetic Engineering," a couple argue over whether or not that they have heard a bomb go off in the street, but finally do nothing about it. The scene follows the general principle of *This is a Chair*, in which the titles of the scenes seem completely unrelated to their content, and the contrast between

the two emphasizes the divorce of ordinary lives from the political and ethical issues which, literally, frame them.

Jeux de langages, systèmes et séries dans quelques pièces de Caryl Churchill

Elisabeth ANGEL-PEREZ (PR, Université Paris-Sorbonne Paris 4, VALE, EA 4085)

Caryl Churchill aime les systèmes, les grilles, les chiffres et les contraintes : déjà dans *Cloud Nine*, la pratique du travestissement sexuel et racial relève du système. Le rôle de la femme victorienne, Betty, est tenu par un homme parce que Betty « veut être ce que les hommes veulent qu'elle soit » et le rôle du domestique noir est tenu par un blanc pour les mêmes raisons. Le choix d'écrire des pièces à rôles exclusivement féminins comme *Top Girls* ou exclusivement masculins, comme *Soft Cops*, procède également de la littérature à contrainte, c'est-à-dire d'une poétique qui place les règles de sa propre élaboration non pas en elle-même mais en dehors. Les pièces les plus expérimentales – si tant est que la catégorie ait du sens – constituent le terrain privilégié de ces pratiques poétiques ludiques qui – et c'est là le paradoxe qui va nous intéresser ici – constituent néanmoins pour Caryl Churchill une nouvelle façon (la seule possible ?) de penser et de mettre en forme le tragique.

Si, comme on le sait depuis Beckett, le genre de la tragédie ne parvient plus à dire le tragique (Caryl Churchill se situe dans un monde post-adornien dans lequel il est bien difficile de reprendre « le fil de la parole »), il faut s'efforcer de trouver une nouvelle esthétique tragique qui abdiquerait la forme de la tragédie porteuse du grand projet « romantique » de l'adéquation « naturelle » entre la forme et le fond. La tragédie aristotélicienne prévoit un retour à l'ordre – « la tragédie console » écrit Howard Barker dans ses *Arguments pour un théâtre* – et ne peut plus traduire le tragique sans fond dont fait l'expérience une humanité qui a découvert son inhumanité. « We come after », écrit George Steiner, et cet après-coup rend caduques toutes les formes esthétiques de « l'avant ». Le tragique doit repenser sa forme : certains dramaturges

contemporains comme Edward Bond ou Howard Barker théorisent des contre-modèles adossés à la tragédie aristotélicienne qu'ils renient (le théâtre de la Catastrophe de Barker serait une version nihiliste, sans catharsis, de la tragédie) ; d'autres, dans le sillages de Beckett, de Dürrenmatt et des « dramaturges de la dérision » exportent le tragique dans un mode peu enclin à l'accueillir (la farce, la comédie, le ludique) et recentrent toute la puissance tragique dans la faille grotesque entre forme et contenu, dans l'inadéquation patente entre le mode retenu et le sens prévu. Caryl Churchill est de ceux-là. Dans ses pièces, le texte tragique – que la tragédie qui s'y joue soit d'ordre intime ou historique (les deux instances se reflétant l'une l'autre le plus souvent) – s'enlise dans une incapacité à s'écrire linéairement : la structure piétine, le développement se grippe, la langue bégaie, la faute tragique (*hamartia*) se rejoue à l'infini comme sous le coup d'une indépassable compulsion de répétition (Freud). Le tragique laisse donc sur le texte des stigmates aussi invalidants que saugrenus qui viennent remettre en cause le pacte de spectacle et qui, chez le spectateur, provoquent curiosité, étonnement, le sourire ou même le rire.

Je retiendrai ici trois pièces qui illustrent le recours paradoxal, oxymorique, à la fois désespéré et amusé, de Caryl Churchill à la série et au système : *Not Not Not Not Not Enough Oxygen* ainsi que *Heart's Desire* et *Blue Kettle* qui constituent le diptyque *Blue Heart* qu'on peut lire comme la genèse de *A Number*. Je tenterai de montrer que pour Churchill, comme pour d'autres dramaturges qui, tels Tom Stoppard ou Martin Crimp optent souvent pour la littérature à contrainte, recourir au système mathématique et à sa régularité logique permet de réinsuffler un peu de crédibilité dans le langage tout en en affirmant la banqueroute : le système, la série (tels que les pratiquent les poètes et dramaturges de l'OuLiPo et de l'OuTraPo[1]), la démultiplication sont tant le constat de la faillite du langage qu'une tentative de réactiver ce même langage en réintroduisant en lui de l'objectif, du stable, quitte à inféoder le texte à une loi qui lui est extérieure. Certes, le système, la répétition, la mécanique de la contrainte posent la nécrose de la langue et de l'art et disent le deuil ; mais, parallèlement, la contrainte opère selon une

logique triomphante et met en échec l'absurde en réconciliant le texte et la règle ou la logique : la contrainte permet donc simultanément au théâtre de faire le deuil de son deuil et de continuer à utiliser le langage. Autrement dit, la surfabrication[2] du texte, son embourbement dans tous les possibles auxquels il ne parvient pas à renoncer (*Heart's Desire, A Number*) et l'effet saugrenu créé par de tels dysfonctionnements sont peut-être la seule façon d'écrire le tragique. À ce titre et dans une certaine mesure, l'œuvre de Caryl Churchill, tout entière placée sous le signe de l'oxymore, s'inscrit dans le prolongement du projet beckettien. Le ludique, le saugrenu, deviennent la langue même du tragique.

Au commencement était la crise : le « ressassement éternel »

Précocement, avec *Not Not Not Not Not Enough Oxygen* (BBC, 1971) (la pièce dont *A Number* peut se lire comme le pendant symétrique), Churchill explore les modalités d'une écriture du ressassement. Il s'agit d'une pièce d'anticipation, mais on sait depuis Cocteau que « le poète se souvient de l'avenir » et depuis Edward Bond qu'il faut se méfier du futur parce que nous y sommes déjà allés : *Not… Enough Oxygen* est donc une répétition générale de ce qui nous attend. En tant que pièce d'anticipation – et c'est inhérent au genre –, elle place la répétition déjà évidente dans le titre au cœur même de sa poétique. L'action se passe dans une dystopie futuriste où les rues sont si polluées qu'il est dangereux de sortir, où on admire ce qui reste d'herbe sous cloche et où les pigeons sont les derniers représentants de l'hyperonyme « oiseau » et on ne peut les observer qu'au zoo. Sous peine d'asphyxie définitive de la planète, on n'a pas le droit de se reproduire : on va en prison si on a un enfant mais pas si on le tue, à défaut d'avoir avorté ; pour avoir un enfant, il faut payer, et cher. Cette asphyxie contamine le langage – celui de Vivian du moins, en proie à un bégaiement signifiant dont on va explorer ici les modalités.

> VIVIAN. The grass can only – Mick why not go up on the roof and walk about walk about about in the haze? there's no room in this room in this room. You take five five steps remind that mad cat cat in cage at the zoo up and up and down up and – (39)

La répétition dit d'abord la crise, l'épuisement. Mais paradoxalement, la répétition – ici le bégaiement – ouvre le sens et en proclame l'instabilité non pas comme valeur négative mais comme porteuse de possibles et même de vie. Lorsque Vivian se plaint du manque de place et déclare : « There's no room in this room in this room » (38), elle ferme l'espace en même temps qu'elle l'ouvre. Le mot « room », repris trois fois, insiste sur l'épuisement de la parole clichée et la structure pallilalique de la phrase clôt le sens et renforce l'effet de claustrophobie portée par le sémantisme de « room » comme plus tard par celui de « zoo ». Cependant, sur le plan sémantique, le jeu sur les différents sens du mot « room » (espace et pièce) permet d'introduire du différent dans le même et en outre, au niveau structurel, cette répétition qui certes verrouille l'espace textuel, introduit la respiration au cœur même de l'enfermement : le O répété confirme certes de manière presque iconique l'impression de clôture – l'effet cage de la lettre O – et étouffe/asphyxie littéralement le texte, mais en même temps inscrit au cœur du mot le O2, c'est à dire l'oxygène qui fait cruellement défaut[3]. On notera dans la pièce une prédilection pour les mots en « o » et mieux encore en double « oo », comme « look », « room », « zoo », ou encore « roof ».

Il n'est donc pas étonnant que ce soit Vivian la bien nommée, qui bégaie et qui répète à l'envi le O : ce O de la grossesse verbale pour elle qui est en mal d'enfant, ce O de l'oxygène qu'elle est la seule à distribuer dans la pièce. Vivian, personnage de mots, seule à se rébeller contre le système répressif par une résistance politico-verbale. Face à l'impuissance du Mick (dick ?) qui lui sert de partenaire, Vivian, devient le parangon de cette écriture en crise et donc en vie. La langue dit son impuissance à dire mais la dit très bien.

Le titre, avec sa répétition de « Not », nous mettait déjà sur la voie. Mortifère, la négation répétée travaille le texte de multiples façons : à travers la répétition à l'identique (pallilalique), bien sûr, qui certes mutile les possibilités de communication, mais aussi en montrant à quel point le même n'est jamais identique (à l'instar de la représentation théâtrale répétée chaque soir mais identique) : « like

but not identical », écrira Churchill dans *A Number* (26). De la même manière, le *Not Not Not Not Not Enough Oxygen* du titre nie la chose et nie la négation si bien que cohabitent deux propositions antagonistes : « not enough O » et « not (not-enough-Oxygen) » : le bégaiement permet à la fois de forclore et de rouvir les possibles et fait triompher l'amphibologie du discours.

Sérigraphies

Un quart de siècle plus tard, avec le diptyque *Blue Heart* (1997) – *Heart's Desire* et *Blue Kettle* –, clichage et sérigraphie radicalisent ce qui était en germe dans *Not Not Not Not Not Enough Oxygen*. Caryl Churchill y traite le phénomène à deux niveaux d'échelle différents : la première pièce, *Heart's Desire*, propose un travail sur la linéarité et la répétition macro-structurelle, c'est-à-dire au niveau de l'architecture globale de la pièce ; la seconde, *Blue Kettle*, attaque le phénomène du bégaiement au niveau micro-structurel du mot dans la phrase. On est ici très proche des jeux de contrainte de L'OuLiPo (à la manière de Georges Perec dans *L'Augmentation*, par exemple) et avec ce diptyque, Churchill inscrit une esthétique de la reproduction sérielle qu'elle thématisera plus tard dans sa pièce sur le clonage, *A Number*.

Heart's Desire met en scène les personnages d'une même famille dans une situation d'attente. Ils attendent le retour d'Australie de leur fille, sœur et nièce. La pièce, tel un disque rayé, se développe jusqu' à un point de ripage qui nous renvoie implacablement au début :

> *ALICE and MAISIE. ALICE setting knives and forks on table, MAISIE fidgets about the room. BRIAN enters putting on a red sweater.*
> BRIAN. She's taking her time.
> ALICE. Not really.
> *They all stop. BRIAN goes out. Others resort to beginning and do exactly what they did before as BRIAN enters putting on a tweed jacket.*
> BRIAN. She's taking her time.
> ALICE. Not really.
> *They all stop. BRIAN goes out. Others resort to beginning and do exactly what they did before as BRIAN enters putting on an old cardigan.*

[...]

Il s'agit là de l'incipit de la pièce dont voici l'excipit :

> *ALICE and MAISIE. ALICE setting knives and forks on table, MAISIE fidgets about the room. BRIAN enters putting on a red sweater.*
> BRIAN. She's taking her time.
> ALICE. Not really.
> *They all stop. BRIAN goes out. Others resort to beginning and do exactly what they did before as BRIAN enters putting on a tweed jacket.*
> [...]
> SUSY. Here I am.
> BRIAN. Here you are.
> ALICE. Here she is.
> SUSY. Hello aunty.
> BRIAN. You are my heart's —
> *Reset to top. BRIAN enters putting on old cardigan.*
> BRIAN. She's taking her time.
> End. (*Blue Heart*, 6 et 36)

La pièce met en scène un phénomène comparable aux œuvres sérigraphiques de Warhol. Elle met en spectacle ce qu'avec Catherine Bernard et après Walter Benjamin, on appellera le « double jeu aporétique de l'art qui tente de se jouer de sa réification en jouant de la prolifération exponentielle » non pas, ici, « des icônes, de la mythification de visages devenus de pures surfaces » (Bernard), mais de personnages devenus des types empêchant toute empathie. Cette esthétique du fragment, de l'indépassable, est bien le signe de la littérature « de l'après » selon Adorno. Tout se passe comme si Churchill venait donner la preuve par la scène de la formule d'Adorno que rappelle Catherine Bernard : « L'art est la promesse de bonheur à jamais brisée/ Art is the ever broken promise of happiness » (Adorno 136 cité par Bernard 32).

On voit bien là comment Churchill, à l'instar d'Andy Warhol, convoque la série à la fois pour signifier l'épuisement de la forme mais en même temps, dans le cadre du prolongement du projet beckettien, pour dire à quel point il est impensable de faire sans : l'image ou le mot, chez Churchill, comme chez Warhol s'épuise à force de répétition – se banalise, renonce à son être-unique – « that

which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art » (Benjamin 215) –, mais en même temps, insiste, hante. L'image est là qui n'en finit pas d'être, elle rémane : pour le dire avec Derrida (Derrida 128), elle « de-meurt/e ». En d'autres termes, le texte meurt, démeurt et « de-meure » : il trouve la stase dans ce piétinement, dans ce trébuchement qui l'empêche d'aller de l'avant, qui empêche le deuil de se faire : deuil de l'enfant et de la vie, chez Vivian, deuil de la fille dans *Heart's Desire*, deuil du fils dans *Blue Kettle* : comme chez Beckett le texte de Churchill est « encombré de ses potentialités avortées » (Topia 19-36) : il donne à voir toute la palette de ses possibles dans une volonté d'épuisement de la situation à la manière de Perec. Charriant son inévitable tradition, le souvenir désarmant d'un passé inaliénable et inconjurable, le texte de Churchill, grâce à la série, parvient à résoudre le problème faustien de l'espèce humaine : comment vivre et demeurer, comment s'inscrire dans l'histoire et en même temps suspendre le temps : le clonage dont *A Number* pose cet enjeu majeur au niveau thématique est présent ici dans la poétique. Dans *Heart's Desire*, « l'effet disque rayé » rend l'issue instable, dit presque déjà le deuil de la fille, autrement dit, produit un endeuillement comparable à celui du cliché photographique – le « ça a été » – analysé par Barthes dans *La Chambre claire* :

> Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. (Barthes 22-23)

Dans *Heart's Desire*, le tragique s'exporte dans un premier temps dans la forme et ce n'est que dans un second temps, le sentiment tragique nous ayant été révélé par la forme, que l'on est capable de faire une lecture tragique de la répétition liminaire de « she's taking her time », à lire au pied de la lettre en littéralisant la catachrèse, comme un synonyme de « she's taking her life. » La série chez Churchill travaille la spectralité : la langue, morte, fait retour et l'œuvre se fait témoin de sa propre spectralisation.

C'est au niveau du microstructurel du mot que Churchill traite le phénomène dans la seconde pièce du diptyque, *Blue Kettle*, dans laquelle on assiste à la mort en direct de la langue. Cette fois, la naissance a bien eu lieu. Le fils est là, mais les mères se démultiplient ; Derek rend visite à une série de femmes qui ont en commun d'avoir, par le passé, accouché sous X et leur fait croire qu'il est le fils qu'elles ont abandonné à la naissance. Son but, peu clair, oscille cependant entre vénalité et sadisme. La pièce, là encore, thématise la série dont elle fait le principe même de son écriture. À mesure que se reproduit quasi mécaniquement la même situation de théâtre (Derek allant voir une pseudo-mère), la langue se met à bégayer, butant sur les consonnes B et K qui finissent par envahir le texte puis par le phagocyter tout entier. Tout se passe comme si la contrainte oulipienne d'un mot pour un autre (que Churchill utilise également dans *Far Away* et dans *This is a Chair*, par exemple) trouvait là une expression ultime et indépassable. Les mots de la pièce, sans tenir compte de leur catégorie grammaticale, sont remplacés par deux vocables « blue » et « kettle » et enfin par les deux initiales « b » et « k ». On passe d'un type d'énoncé qui présente une anomalie repérable mais non systématisée (« DEREK. I'm not the only qualified kettle without gainful employment at the present time. », 52) à un état de la langue où le mot se dissout mais pas le sens car on est familiarisé avec ce que Wittgenstein appelle les « formes de vie », autrement dit les us et coutumes et l'éthique des personnages (« MRS OLIVER. I'm his mother. / ENID. Blue do you blue. /DEREK. Kettle, I'd like you to meet my mother. », 53), l'étape suivante consiste à anéantir le sens en un parasitage complet de la langue par deux mots qui restent cependant indemnes (« ENID. Blue blue blue blue blue today in the street, I begged. », 62.) ; finalement, la défaite attaque les signifiants mêmes des deux mots usurpateurs et les réduit *ad absurdum* jusqu'à l'état d'initiales ou de vestiges : « il était une fois, il y avait le langage » :

> MRS PLANT. How bl bl bl this was bl son? (...) Ket b tle die of?
> MRS PLANT. Tbkkkkl ?
> DEREK. B.K. (*End*)

Dans la farce linguistique radicale qu'est *Blue Kettle*, dans le mécanisme grippé et mortifère que propose *Heart's Desire* ou dans le bégaiement de *Not Not Not Not Not Enough Oxygen*, ce qui se nie, c'est l'individualité et l'impossibilité de l'œuvre originale, inaugurale, première : « that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art » (Benjamin 215). Ces trois textes constituent la genèse de *A Number*, pièce dans laquelle Caryl Churchill thématise ce qu'elle se contentait de poétiser dans les trois pièces précédentes. L'aposiopèse, qui est la marque stylistique de *A Number*, radicalise un psittacisme devenu impossible.

La sérigraphie et la répétition compulsive qui affectent la langue nous font prendre conscience de la fin de ce que Steiner a appelé l'ère linguistique : la langue est en faillite. Le « ressassement », pour le dire avec Blanchot, dit le désastre éthique. Mais ce qui caractérise cette nouvelle forme de tragédie, c'est qu'elle est éminemment ludique et saugrenue : le tragique ne s'exprime pas dans les mots ni même dans les situations mais s'exporte dans la forme (suprasémantique en quelque sorte), entérinant ainsi le constat de la défaite du langage humaniste ou romantique où la forme épouse le fond. La diégèse n'a plus vocation à dire le tragique (dans *Heart's Desire*, la fille rentre bel et bien à la maison, les mères de Derek ont toutes l'impression heureuse de retrouver un fils, etc.), la forme prend le relais et c'est à elle qu'incombe l'expression de la béance tragique. Contraindre l'écriture, autrement dit placer la vérité du texte en dehors du texte, tout en autorisant l'auteur post-adornien à reprendre le fil de la parole, confirme l'échec du langage à continuer comme avant. Le tragique est lui-même récupéré par une diégèse d'un autre ordre, fondée sur le pacte de lecture original qu'instaure le texte contraint avec son lecteur-spectateur : le ludique devient la langue même du tragique.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. (1970). Trad. Robert Hullot-Kenter. London: The Athlone P, 1997.

ANGEL-PEREZ, Elisabeth. « La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill ». *Sillages critiques* [Online], 10 | 2009, Consultable en ligne depuis le 15 juin 2010, dernière connexion le 28 avril 2012. URL : http://sillagescritiques.revues.org/1877.
BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Seuil / Les Cahiers du cinéma, 1980.
BLANCHOT, Maurice. *Après coup* et *Le Ressassement éternel*. Paris : Minuit, 1983.
BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. (1939). Trad. M. de Gandillac rev. R. Rochlitz. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000.
BERNARD, Catherine. « L'art de l'aporie : penser l'impensable avec Adorno et Benjamin ». *Études Anglaises* 58, 1 (2005) : 31-41.
CHURCHILL, Caryl. *Not Not Not Not Not Enough Oxygen*, in *Churchill : Shorts*. London : Nick Hern, 1990.
—. *Heart's Desire* and *Blue Kettle* in *Blue Heart*. New York : Theatre Communication Groups, 1998.
DERRIDA, Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris : Galilée, 1998.
PERLOFF, Marjorie. *Radical Artifice : Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago : Chicago UP, 1991.
TOPIA, André. « La prolifération du potentiel : séries Joyciennes, séries beckettiennes ». *Études Anglaises* n° 1 (2000): 19-36.

1 En 1991, sur le modèle de l'OuLiPo, est créé à Londres par Stanley Chapman, traducteur de Raymond Queneau, l'OuTraPo, ou Ouvroir de Tragicomédie Potentielle, qui compte des membres comme Tom Stoppard, grand adepte, à la suite de Jean Tardieu, de la contrainte « un mot pour un autre », comme dans *Dogg's Hamlet, Cahoot's Mcbeth*, 1979.

2 Voir ce que Marjorie Perloff appelle « les poétiques procédurales », « procedurality », autrement dit cette surfabrication ludique du texte qui permet, peut-être seule, d'aborder la tragédie (Perloff 27-28 et 139).

3 L'auteur remercie son collègue Alexandre Palhière pour cette idée.

« Le jeu des possibles » chez Caryl Churchill

Séverine RUSET (MCF, Université Stendhal Grenoble 3, Traverses, EA 3748)

Rivalités fratricides, gémellités contrariées, relations spéculaires : le motif du double est très présent dans la littérature dramatique, dont il approfondit les conflits en favorisant la confrontation des personnages avec eux-mêmes, ou plus précisément avec l'autre en eux-mêmes. La pièce *A Number* (*A N*, 2003) ressortit à cette tradition, en tant qu'elle repose sur la découverte par un fils de ce qu'il n'est pas unique, mais un parmi d'autres, et sur la décision afférente de rencontrer ses *alter ego*. La spécificité de la fable tient à ce que les fils qu'elle met en présence sont absolument identiques génétiquement : ce ne sont pas des frères, ce sont des clones. *A Number* postule ainsi une parfaite maîtrise de la technique du clonage humain. Bien qu'un tel accomplissement relève pour le moment de la science-fiction, sa possibilité n'en suscite pas moins des débats réguliers dans la société contemporaine, en raison notamment des enjeux moraux qui y sont attachés. Porter des clones à la scène, leur donner corps, n'est donc pas anodin ; en produisant une expérience sensible à partir d'une question devenue d'intérêt public, l'auteure aspire inévitablement à stimuler la réflexion des spectateurs. Ce n'est pas toutefois à partir de la représentation du clonage humain, mais à partir de la réinvention du réel sur laquelle elle repose, que je souhaite interroger la conjonction de l'éthique et de l'esthétique dans l'œuvre de Caryl Churchill. Dans *A Number* comme dans ses autres pièces, Churchill compose en effet des structures de monde singulières, sinon mutantes, qui font varier les conditions au sein desquelles évoluent ses personnages. A partir d'un petit échantillon de pièces comprenant, outre *A Number*, *Cloud Nine* (*C N*, 1989) et *Far Away* (*F A*, 2000), il s'agira de montrer que le « jeu des possibles » qu'elle orchestre ainsi n'est pas déconnecté de la réalité, mais incite au

contraire les spectateurs à penser leur rapport au monde. Si je recours à l'expression qui donne son titre à mon article, ce n'est pas seulement pour souligner le caractère ludique des expérimentations menées par Churchill, mais également en référence au *Jeu des possibles* de François Jacob, dans lequel le biologiste célèbre la capacité commune de la science et de l'art à « [délimiter] le champ du possible » en « [fournissant] à l'esprit humain une certaine représentation du monde et des forces qui l'animent » (Jacob 24). Nous verrons que la reconfiguration du réel à l'œuvre dans le théâtre de Churchill permet elle aussi d'interpréter l'expérience humaine, mais qu'elle s'attache moins à définir les contours de cette dernière qu'à les faire bouger ; le jeu des possibles qu'elle engage est un jeu avec les spectateurs.

Dans *Critique du théâtre*, Jean-Pierre Sarrazac rappelle que le théâtre a partie liée avec le possible depuis ses origines (141). Tel qu'Aristote le définit dans *La Poétique*, le poème dramatique n'a pas en effet pour objet ce qui « a réellement eu lieu, mais ce à quoi on *peut* s'attendre, ce qui *peut* se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité » (Aristote 116 1451a). Il se détourne du contingent et du singulier pour interroger les conditions générales de l'existence humaine. La portée éthique qu'Aristote confère à la mimèsis dramatique tient ainsi au fait que le possible sur lequel elle s'appuie n'est pas ouvert au tout-venant, mais sous contrôle. Il est subordonné à la vraisemblance, qui délimite son champ de provenance, et à la nécessité, qui le voue à un appauvrissement progressif. Au terme d'une fable dont les faits s'enchaînent selon une logique rigoureuse, le spectateur doit en effet ressentir que les choses n'auraient pas pu se dérouler autrement ; le possible a cédé la place au nécessaire.

Il en va tout autrement dans les pièces de Caryl Churchill, où les possibilités ne se laissent plus ainsi cloisonner, puisqu'elles s'aventurent volontiers du côté de l'irrationnel. Dans *Lector in fabula* (*L F*), Umberto Eco se penche sur les invraisemblances qu'accueillent les mondes de science-fiction. Il pose alors le principe que ces derniers sont construits, en tant qu'ils reconnaissent des lois

logiques, notamment le principe d'identité, mais qu'ils sont simplement « nommés » à partir du moment où ils admettent

> […] un *opérateur d'exception* comme le Donateur Magique des fables ou Dieu dans les histoires de miracle : un opérateur auquel on attribue la propriété de pouvoir violer les lois naturelles (et les vérités logiquement nécessaires). (*L F*, 192-193)

Dans *A Number*, le clonage du fils correspond à ce qu'Umberto Eco caractérise comme un *opérateur d'exception* : il est contre-nature, et a priori « surnuméraire par rapport au monde de référence » (*L F*, 193). La science progresse néanmoins si rapidement que l'existence de clones humains apparaît comme une hypothèse plausible pour le futur. Il se pourrait qu'elle ne soit que temporairement surnuméraire, de sorte qu'elle ne contrarie pas radicalement l'illusion théâtrale. Cette dernière se trouve néanmoins fréquemment suspendue dans le théâtre de Caryl Churchill, qui comprend nombre d'opérateurs d'exception fondamentalement aberrants. Je songe notamment aux distorsions temporelles qui permettent aux personnages de *Cloud Nine* de vieillir de seulement vingt-cinq ans en plus de cent ans, à ceux de *Heart's Desire* (1997) de rejouer encore et encore le même moment, ou aux femmes célèbres de *Top Girls* (1982) de dîner « entre filles » malgré les siècles qui les séparent. On peut également évoquer les mutations auxquelles Churchill soumet le vivant quand elle fait surgir un oiseau géant (« *a ten foot tall bird* », 32) dans *Heart's Desire*, ou quand elle introduit de nouveaux acteurs biologiques et météorologiques dans le contexte géopolitique de *Far Away*, où les chats font alliance avec les Français, les fourmis avec les Marocains, où les colverts se spécialisent dans le viol, tandis que le climat prend parti pour les Japonais. La fable ne sombre pas toutefois dans le chaos. Churchill desserre le maillage de la logique en permettant à des faits irrationnels d'advenir, mais elle n'en bâtit pas moins des mondes qui se tiennent, parce qu'ils reconnaissent le principe d'identité, et demeurent donc praticables mentalement. Leurs structures, quoique rendues étranges par les manipulations auxquelles se livre l'auteure, sont suffisamment concordantes pour que nous puissions les penser.

Traps me semble à cet égard constituer un cas-limite. Produite en 1977, la pièce porte de si graves atteintes à la logique qu'il devient extrêmement difficile de l'appréhender. Les jattes y sont réparées avant d'être brisées, les morts y redeviennent vivants comme si de rien n'était, rendant éminemment problématique la détermination des relations qui unissent les faits :

> It is like an impossible object, or a painting by Escher, where the objects can exist like that on paper, but would be impossible in life… The time, the place, the characters' motives and relationships cannot all be reconciled – they can happen on stage, but there is no other reality for them. (Churchill, 1985, p. 71)

La déclaration est significative de ce que la volonté d'expérimenter avec le possible est au fondement du projet d'écriture de l'auteure. Sur le plan esthétique, empiéter sur l'impossible lui permet de donner du jeu au drame : celui-ci n'est plus figé dans son développement, mais susceptible d'évoluer selon des directions multiples et de se renouveler à tout moment. Du point de vue de la réception, on peut toutefois redouter que le spectateur ne reste « à la porte de l'œuvre » (Ricoeur 308) dès lors que cette dernière renonce au principe d'identité. A partir du moment où sa structure dramatique n'est plus seulement étrange, mais contradictoire, elle ne dispose plus les spectateurs à l'interpréter. La critique de *Traps* dans le *Daily Telegraph* du 28 janvier 1977 en témoigne :

> [Caryl Churchill] traps her audience into thinking black is black and then blandly informs them it is white […]. Is is a facile exercise in mystification, a pseudo-intellectual joke. (cité in Fitzsimmons 36)

La mise à mal des « vérités logiquement nécessaires » (*L F*, 191) dans l'organisation interne de l'œuvre empêche le spectateur d'identifier le monde de la fiction et compromet dans le même temps la confrontation de ce dernier au monde réel. En revanche, quand le jeu avec les possibles s'articule avec un souci de structuration qui lui permet d'éviter les impasses formelles, le rapport du drame à la réalité n'est pas affaibli, mais se trouve au contraire dynamisé.

Prenons l'exemple de *Cloud Nine*. Qu'apporte la disjonction temporelle irréaliste qu'orchestre Churchill en permettant à ses personnages de vivre des temps inconciliables, puisqu'elle les installe à l'époque victorienne à l'acte I, puis dans le présent de l'écriture à l'acte II ?

> *Act One takes place in a British colony in Africa in Victorian times. Act Two takes place in London in 1979. But for the characters, it is twenty-five years later.* (*C N*, didascalie liminaire)

Elle me semble tout d'abord contribuer à dramatiser les contrastes. Rapprocher les époques n'amène pas l'auteure à confondre le passé et le présent, mais à en accuser les différences. Tandis que la société patriarcale écrase les désirs selon une progression résolument linéaire à l'acte I, l'acte II, qui dégage les personnages de l'emprise du père, voit fleurir des combinaisons originales, au hasard d'une fable libérée de ses contraintes formelles. On assiste alors à une hybridation hors-norme de la famille de l'acte I. L'acte II nous montre en effet comment le fils aîné Edward, homosexuel, se trouve amené à explorer son « potentiel lesbien », en se mettant en ménage avec sa sœur Victoria, qui a quitté son mari Martin pour vivre avec la mère d'une camarade de son fils. Aux courses-poursuites embarrassées de l'acte I s'est substituée une ronde effrénée, à laquelle des personnages de l'acte précédent – notamment, à rebours de toute logique, Edward enfant – viennent se joindre. La représentation proposée par Churchill est expérimentale dans sa forme comme dans ses contenus. Elle fait du théâtre un lieu où éprouver les manifestations d'une liberté nouvelle, et participe ainsi pleinement à la dynamique de la scène féministe de la fin des années soixante-dix, dont David Edgar souligne dans *The Second Time as Farce* :

> [It] took considerable pleasure – and gave it, too – in using theatre not so much as a platform for the proclamation of eternal truths, but rather as a laboratory for the testing, under various conditions, of new ways of relating to each other and the world, often through forms that stood at perversely oblique angles to the content they sought to embrace. (230)

Si le « théâtre in vitro » de Churchill intègre des composantes impossibles, ce n'est donc pas pour mettre l'accent sur ce que notre réalité n'est pas, ce qui reviendrait à donner de cette dernière, par la négative, une définition étriquée, mais au contraire pour faire ressortir la diversité et la transformabilité du vivant. Loin de vouloir donner aux spectateurs le sens des limites, l'auteure prétend au contraire les inciter – son théâtre présente à cet égard des similitudes avec celui de Brecht – à se saisir des potentialités que recèle leur présent. C'est la raison pour laquelle la représentation que donne Churchill de l'époque contemporaine n'est pas celle d'un accomplissement, même si elle gagne en liberté par rapport à celle du passé. Les personnages s'approchent du « septième ciel » (*cloud nine*), mais continuent d'achopper sur des difficultés et de négliger des possibilités dont il leur faudrait se saisir pour connaître une pleine émancipation sociale. Soucieuse de ne pas endormir le public dans une satisfaction béate, la pièce ne fait qu'effleurer l'utopie. C'est ainsi qu'elle entend amener les spectateurs à regarder vers l'avant.

Que penser cependant des pièces plus récentes de Chuchill, qui dressent un tableau terrifiant de l'avenir ? Depuis *Top Girls*, qui s'achève sur une note d'effroi (« frightening » est le dernier mot de la pièce), son œuvre semble en effet avoir changé de tonalité. L'auteure aurait-elle renoncé à faire gagner du terrain aux possibles ? Créée en 2000, *Far Away* pourrait le laisser penser. Comme *Cloud Nine*, la pièce propose de suivre l'évolution de quelques personnages dans le temps, mais s'aventure cette fois au-delà du présent, dans un futur qui se révèle dystopique. Les possibilités nouvelles qu'y explore l'auteure sont en effet éminemment hostiles. Loin de permettre aux personnages de gagner en liberté, elles les immergent dans une temporalité catastrophique, qui les prive d'horizon. Dans un monde où la Solution finale se pratique avec art (les exécutions à la chaîne y prennent la forme de défilés de chapeaux) et où la guerre s'étend à toutes choses, il ne saurait être question de progression dramatique. Les personnages ne font plus guère que s'enliser dans le désastre, qu'ils travaillent avec application à la confection des chapeaux des condamnés, comme Joan et Todd dans la deuxième partie, ou qu'ils

cherchent à tester, à l'instar de la tante Harper dans la troisième et dernière partie, la fiabilité idéologique de leur entourage.

Le monde fictif de *A Number* est en apparence moins radicalement destructeur que celui de *Far Away*. Il n'est pas ravagé par la guerre, ne pratique pas d'exécutions massives. Saturé par les mensonges de Salter à ses fils, et de l'hôpital à Salter, il n'en est pas moins porteur de catastrophe. Au moment où la pièce commence, une crise, demeurée latente pendant trente-cinq années, vient tout juste de se déclarer avec la révélation de l'hôpital à B2 de ce qu'il est un clone et de ce qu'il existe un grand nombre (« a number ») de clones semblables à lui. Churchill recourt alors à un procédé dramatique éprouvé, la technique analytique, pour faire remonter dans le présent un certain passé, en l'occurrence celui d'avant B2, au cours duquel Salter avait maltraité, puis abandonné, son fils B1. Salter tente un temps de minimiser sa responsabilité quant aux événements qui refont surface, en insistant sur l'escroquerie commise par l'hôpital (« the completely unforeseen unforeseeable which isn't my fault », *A N*, 30). Comme la vie qu'il s'est fabriquée s'effondre autour de lui, d'abord avec le départ de B2, puis avec l'assassinat de B2 par B1, enfin par le suicide de B1, force lui est pourtant de reconnaître sa culpabilité : « it was me it was my fault anyway you look at it » (*A N*, 50). Tout se passe donc comme si *A Number* se conformait au modèle de la tragédie aristotélicienne : une faute a été commise, qui provoque une reconnaissance, laquelle fait fatalement basculer les personnages dans le malheur. L'ironie tragique est alors à son comble : n'est-ce pas justement pour conjurer la fatalité en réinjectant du possible dans son existence, pour se donner, comme il le dit lui-même, « une deuxième chance », que Salter a choisi de faire cloner son fils ? Or, de cette « deuxième chance », comme de toute autre occasion de renouvellement, *A Number* ne nous montre que l'échec. La pièce n'exploite aucunement les combinaisons inédites, permutations identitaires ou quiproquos, autrement dit les options de jeu offertes par le clonage. A travers une série d'échanges entre Salter et ses fils, qu'il s'agisse de son fils d'élection, de son fils naturel (en alternance dans les quatre premières scènes), ou d'un de ses fils inconnus dans la dernière

scène, elle épuise au contraire les possibilités. Dix-neuf clones de Bernard sont encore vivants quand la pièce prend fin, mais Salter est bien conscient qu'ils ne pourront combler le manque laissé par les absents : « now I've lost him, I've lost […] now I can't put it right any more » (*A N*, 61). Une différence importante se dessine alors entre la tragédie classique et *A Number*. Tandis que la catastrophe permet d'expier la faute originelle et d'accéder à un nouvel ordre dans le premier cas, elle ne résout plus rien dans le second, où les personnages restent confrontés à la nécessité la plus absolue.

Pourtant, si le spectateur se montre attentif, comme la défamiliarisation engagée par la manipulation des structures du réel l'y invite, il ne peut qu'être sensible à la présence d'indices incompatibles avec l'hypothèse d'une dramaturgie déterministe. Que les clones se montrent si différents les uns des autres témoigne notamment de ce que l'acquis l'emporte sur l'inné dans l'univers de *A Number*, où les personnages bénéficient par conséquent d'une certaine liberté. La conviction de Salter que remettre B1 à l'assistance publique était la meilleure option parce que les circonstances familiales avaient rendu son fils irrécupérable (« you were this disgusting thing by then anyone in their right mind would have squashed you », *A N*, 51) suggère certes que l'environnement socio-affectif peut annihiler cette liberté, mais elle est exprimée par un personnage dont on ne peut s'empêcher de penser qu'il aurait pu infléchir le cours des choses s'il s'y était au mois essayé. Face au déroulement des faits de *A Number*, le spectateur n'a pas en effet le sentiment d'un enchaînement inexorable, mais d'une succession d'occasions manquées. De même, dans *Far Away*, il ne peut que constater que les personnages négligent d'exploiter la marge de manœuvre dont ils disposent pour faire obstacle à l'horreur. Quand Joan critique les défilés des condamnés, ce n'est pas pour s'opposer au traitement infligé aux victimes, mais parce qu'elle déplore le gâchis de chapeaux : « it seems so sad to burn [the hats] with the body » (*F A*, 25). Si elle déserte l'armée par la suite, ce n'est pas par insubordination, mais pour retrouver son fiancé. Elle a d'ailleurs tué deux chats et un enfant de moins de cinq ans en chemin, et continue donc en partie à se conformer à ce qui est attendu d'elle (« it wasn't

that different from a mission », *F A*, 17). On voit bien ici que l'utilisation que Joan fait de l'espace de liberté très restreint qui est le sien ne contribue qu'à l'assujettir davantage. De manière générale, on observe que les personnages de *Far Away* et *A Number* résistent mal à l'épreuve des conditions extrêmes créées par l'auteure. Ils témoignent ce faisant de ce qu'il est *possible* à l'homme de se perdre. Les potentialités humaines ne sont pas garanties ; il revient au sujet de les cultiver. Comment ? Par quels moyens ? Compte tenu de l'incapacité des personnages à s'émanciper des processus de désubjectivation, le spectateur ne peut guère espérer de réponses toutes prêtes. Il lui faut interpréter la fable, laquelle ne se construit plus à travers la consécution des causes et des effets, et nécessite donc qu'il relie des éléments épars, opère des comparaisons, décèle des manques. C'est à cette condition qu'il lui apparaîtra que des dysfonctionnements éthiques sont à l'origine des catastrophes. La déshumanisation à l'œuvre dans *Far Away* ne procède-t-elle pas du renoncement de Joan dans la première partie, comme elle se laisse convaincre par les conseils de sa tante (« look at the stars and think here we are in our little bit of space, and I'm on the side of the people who are putting things right », *F A*, 14) et fait le choix de ne pas s'encombrer du souci d'autrui ? N'est-ce pas également parce qu'il a sacrifié son fils à son intérêt propre que Salter se trouve confronté à une solitude extrême à la fin de *A Number* ? Face à la défaillance des personnages, c'est aux spectateurs qu'il revient, non seulement de percevoir les enjeux de la fable, mais de s'en emparer, pour que la mise en jeu ait bien lieu. S'ils ne répondent pas aux sollicitations des pièces, rien ne peut contredire la clôture du drame, son absence de perspective. En revanche, s'ils se saisissent des virtualités laissées en reste par l'action, s'ils entendent l'appel à la responsabilité d'autrui auquel les personnages sont restés sourds, ils empêchent le drame de se figer et lui permettent de résonner au-delà des limites du théâtre.

Les jeux ne sont donc jamais faits dans le théâtre de Caryl Churchill, où la manipulation du réel ne contribue pas seulement à mettre les personnages à l'épreuve, mais également le public, auquel

il revient en dernière instance de déterminer l'espace des possibles. En invitant ainsi les spectateurs à devenir de véritables partenaires de jeu, l'auteure produit un théâtre décentré, ouvert. Ses pièces ne prétendent pas dispenser des vérités, mais susciter des interrogations, créer des champs problématiques, autrement dit *virtualiser le réel*. « Rien ne cause autant de destruction que l'obsession d'une vérité considérée comme absolue », écrit François Jacob dans *Le Jeu des possibles* (12). Cette obsession est rigoureusement absente du théâtre de Churchill, qui n'offre pas au spectateur des modèles d'action à partir desquels se refaire une morale, mais la possibilité de réfléchir, à travers l'exemple des personnages, aux modalités de son être-au-monde.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE. *La Poétique*. Michel Magnien (trad.). Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 1990.

CHURCHILL, Caryl. *A Number* (1ère éd. : London, Nick Hern Books, 2002). New York, Theatre Communications Group, 2003.

—. *Far Away*. London, Nick Hern Books, 2000.

—. *Heart's Desire*, in *Blue Heart*. London, Nick Hern Books, 1997.

—. *Plays One*. London, Methuen, 1985.

—. *Top Girls*. London, Methuen, 1982.

—. *Cloud Nine* (1ère éd. : Pluto Press Ltd, 1979). London, Nick Hern Books, 1989.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Paris, B. Grasset, 1985.

EDGAR, David. *The Second Time as Farce. Reflections on the Drama of Mean Times*. London, Lawrence and Wishart, 1988.

FITZSIMMONS, Linda. *File on Churchill*. London, Methuen, 1989.

JACOB, François. *Le Jeu des possibles : essai sur la diversité du vivant*. Paris, Fayard, 1981.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre*. Belfort, Circé, 2000.

Forêt folle, déraison des hommes ou brechtisme et postmodernité dans *Mad Forest* de Caryl Churchill

Jean-Marc LANTERI

Mad Forest (ou *La Forêt folle*[1]) se présente à la fois comme une pièce de commande et une pièce de circonstance. Au mois de janvier 1990, le metteur en scène Mark Wing-Davey propose à Caryl Churchill d'écrire une pièce consacrée à la révolution roumaine, qu'il créera avec les élèves de la Central School of Speech and Drama. Entre mars et avril de la même année, l'auteur et le metteur en scène se rendent en Roumanie, travaillent avec des étudiants du Caragiale Institute of Theatre et rencontrent des témoins de tous horizons. La pièce, créée le 25 juin 1990, relève d'une dramaturgie documentaire mais contrebalance son actualité brûlante par une grande complexité dramaturgique. *Mad Forest* (ou *La Forêt folle)* est une sorte d'encyclopédie des formes dramatiques appliquée à une chronique des événements.

Trois théâtres s'y articulent : le théâtre documentaire, le théâtre dramatique et le théâtre épique. Trois mouvements s'y déploient. L'acte I, « Le mariage de Lucia » décrit la période prérévolutionnaire, marquée par les signes avant-coureurs des événements. « Décembre » se focalise sur les cinq journées cruciales, du 22 au 26 décembre 1989, qui ont vu la chute et l'exécution du dictateur, Nicolas Ceausescu. « Le mariage de Florina » envisage les suites de la révolution jusqu'à la veille des élections qui donnent Ion Iliescu favori. Toma, l'enfant adopté par les parents de Ianos, relie symboliquement l'acte I à l'acte III. Il « réincarne » l'enfant avorté de Ianos et Lucia, dont la liaison est restée secrète pendant tout l'acte I. Mais l'acte II ne se réduit pas à un maillon dans la chaîne événementielle de l'histoire, c'est un moment central et dialectique,

où la dimension collective prend le pas sur la dimension individuelle. Tandis que les actes I et III sont intitulés d'après les deux principaux personnages féminins, « Décembre » ne réfère pas à un personnage individuel. Les personnages du deuxième acte, qu'ils fassent preuve de courage ou de lâcheté, sont davantage des témoins que des héros. Il faut bien que les individualités s'effacent pour que la révolution ait lieu.

Récit des événements, *La Forêt folle* doit autant à l'art de raconter qu'à l'art pictural. Le titre même ne pourrait-il pas figurer au bas d'un tableau de Breughel l'ancien, l'épigraphe de *La Forêt folle* n'a-t-elle pas une dimension picturale affirmée ? Radu est peintre et un autre peintre, anonyme celui-ci, ouvre et ferme « Décembre ». Lucia, de retour des États-Unis, s'extasie sur les aliments en vente dans les supermarchés américains, notamment les fruits et légumes. Les aubergines dont « on dirait qu'elles ont été passées au vernis » (*M F*, 51) sont en quelque sorte des « natures vivantes » qui débordent du cadre de la dramaturgie, conjuguant un effet pictural à un effet de réel. Avec ses trois volets fortement articulés, la pièce est comparable à un triptyque. Mais là où la peinture médiévale dévoile un sujet christique en son centre, flanqué de part et d'autre de groupes de saints ou de prophètes, le motif central de *La Forêt folle* met en valeur un collectif et rejette les figures individuelles sur les côtés du triptyque. D'ailleurs, ces cinq journées compromettent les représentations du monde en deux dimensions. Le peintre de l'acte II, lointain disciple de Géricault, confesse dès sa première réplique son amour pour les chevaux, puis, à la dernière réplique, avoue qu'il a cessé de peindre après les événements car il a perdu « l'état d'esprit » (*M F*, 43) indispensable à l'acte créateur. Et pour cause, les sujets pour un tableau se disséminent dans la masse, perdent de leur netteté et de leur individualité, et la révolution brouille la perception des identités. Comme le confesse l'un des personnages du chœur, l'Étudiant 1, qui prend part directement au combat : « Je vois un ami et d'abord je ne le reconnais pas, son visage a changé, et quand il me regarde, je comprends que mon visage a changé aussi. » (*M F*, 31). La partie centrale s'oppose donc aux volets latéraux comme le théâtre documentaire s'oppose au théâtre dramatique, et le déroulé

fragmentaire de cet acte II s'oppose aussi aux sujets picturaux, figés et hiératiques, qui composent la première cérémonie de mariage entre Wayne et Lucia. La danse ivre du deuxième mariage opère comme un vaste effet de synthèse sur les composants dramatiques déjà mis en jeu : les figures picturales de l'acte I sont à nouveau présentes mais elles s'expriment en phrases isolées, au cours de micro-séquences, un peu comme les témoins qui défilent un par un à l'acte II.

Reprenant un motif de comédie – le mariage empêché – les actes I et III mettent donc aux prises deux familles roumaines de condition sociale opposée. Face aux Vladu, une famille modeste, les Antonescu apparaissent comme des gens aisés. Le père, Mihai, architecte de renom, est très proche du pouvoir suprême. Cette disparité de conditions se renforce d'une opposition dramaturgique de départ : à la scène 1 de l'acte I, les Vladu se taisent et ne s'expriment que par des actions muettes, tandis qu'à la scène 2, les Antonescu conversent. Nous retrouvons ici, à la façon roumaine, la guerre des Montaigu et des Capulet : Mihai refuse obstinément que son fils, Radu, épouse Florina, la fille de Bogdan et d'Irina, pour la simple raison que la sœur de Florina, Lucia, va se marier avec un Américain, représentant de la nation ennemie.

À l'acte II, le théâtre documentaire fait en quelque sorte irruption au sein du théâtre dramatique, mais en lui imposant une cassure dramaturgique, il lui fournit du même coup une assise et un centre de gravité.

L'auteur rééquilibre en permanence ce contraste dramaturgique assumé dès l'abord : certes le chœur des individus anonymes s'oppose aux problématiques individuelles des Vladu et des Antonescu, mais l'on constate que chaque personnage y décline son identité avant de parler, comme pour individualiser l'intervenant à l'intérieur d'un ensemble et authentifier son témoignage. Les volets I et III font appel à un procédé épique quelque peu analogue (sauf à la toute fin) : chaque scène est annoncée en roumain, en anglais, et à nouveau en roumain. Ce bilinguisme qui fonctionne, à l'image de la pièce, sous un régime dialectique et ternaire, suscite un effet de distanciation assez marqué. À l'effet documentaire de l'acte II, qui

consiste à citer le vrai nom du témoin et certifie son témoignage, répond donc un effet de distanciation, qui désigne ouvertement chaque scène des actes I et III comme une unité fictionnelle et nous signale que la Roumanie socialiste nous est en partie étrangère. On mesure à quel point ce rééquilibrage est subtil et contrasté, car dans la partie centrale, à dominante épique et collective, l'individu décline ouvertement son identité, tandis que dans les parties latérales du triptyque qui sont à dominante dramatique, c'est un acteur aléatoirement choisi qui énonce les titres des scènes et donc cite, inévitablement, les noms des personnages. Autrement dit l'acte II se conjugue à la première personne et les actes I et III plutôt à la troisième.

Par ailleurs, le chœur de « Décembre » fournit une radiographie de la société roumaine de la base au sommet, comme les actes I et III décrivent les différentes classes sociales, en confrontant deux familles inégales économiquement. Le peintre et la femme peintre en bâtiment s'opposent comme l'artiste s'oppose à l'artisan. Le traducteur est un travailleur qualifié face au conducteur de bulldozer. Le soldat et l'officier de la *Securitate* représentent les deux versants du pouvoir, policier et militaire. Mais le premier est extrêmement fruste, le second est plus éduqué. Une sorte de tri dramaturgique raisonné a été effectué par l'auteur entre tous les témoignages collectés sur le terrain et l'acte II se signale par d'importantes disparités linguistiques. Tous les personnages s'expriment en anglais qui n'est la langue d'aucun d'entre eux et certains, dont la fleuriste, le soldat et la femme peintre en bâtiment, accumulent les fautes de grammaire.

Ces personnages en partie anonymes peuvent être rattachés aux personnages plus individualisés des actes I et III : il est clair que Radu, peintre fort doué (aux dires de ses parents du moins) apparaît en miroir du peintre anonyme qui ouvre et ferme l'acte II. L'étudiante en médecine, fort impliquée dans la vie de l'hôpital, constitue un double de Florina, infirmière motivée qui poursuit son travail à l'acte III. Le conducteur de bulldozer conjugue au masculin le métier d'Irina qui est conductrice de tramway. L'officier de la *Securitate* qui prend la parole à l'acte II se différencie de l'homme de

la *Securitate* qui recrute Bogdan à l'acte I. Tandis que ce dernier apparaît comme le représentant arrogant du système, le premier, voyant que l'armée passe du côté du peuple, rend les armes. Puis il regarde les événements à la télévision comme s'il redevenait un citoyen ordinaire.

Il faut bien reconnaître que le dialogue demeure statistiquement majoritaire dans la pièce. Mais les deux volets latéraux, majoritairement dialogués, recourent à la dramaturgie épique autant que le volet central, de sorte que la structure d'ensemble reste homogène. Outre les procédés brechtiens déjà cités, il faut ajouter l'emploi de récits enchâssés. Ainsi, à la scène 8 de l'acte I, c'est à un véritable concours d'histoires drôles (donc micro-récits) auquel nous assistons, mené à voix basse par Radu, Gabriel et Ianos. Et la dernière histoire drôle, nettement plus grinçante que les deux premières, préfigure les événements de l'acte II. Parce qu'un conducteur de Trabant cabosse la voiture d'un officier de la *Securitate* après un simple accident de circulation, un chauffeur de camion prend un pied de biche et tape lui aussi sur la voiture officielle. Il s'agit là d'une méprise, mais qui se révèlera prophétique à moyen terme. Le chauffeur du camion l'avoue candidement au représentant de la *Securitate* : « Je pensais que ça avait commencé. » (*M F*, 21). Il agit donc un peu trop tôt mais transmet le flambeau à l'Étudiant 1 qui recueillera cette même phrase, pratiquement mot pour mot : « Espérons que ça a commencé. » (*M F*, 30) de la bouche d'un passant.

Il faut aussi évoquer au chapitre de la dramaturgie brechtienne les *songs* qui suspendent le cours de l'action et contredisent la position officielle du personnage. Ainsi, à l'acte III, toute la famille est officiellement réunie pour célébrer le mariage de Florina, comme l'indique le titre de la scène 8 : « Nous te souhaitons beaucoup de bonheur. » (*M F*, 73), titre ironique à l'évidence, qui apparaît aussi artificiel et volontariste qu'un slogan publicitaire. Nous savons, bien sûr, que les relations de Radu et Florina sont loin d'être au beau fixe. La Grand-Tante a pour fonction d'entonner à sa petite nièce (sous couvert d'une chanson) un *song* brechtien au contenu contradictoire :

P'tite fiancée, c'est ton heure,
Tu ris et puis nous on pleure.
Car un homme t'a choisie,
Et nous et toi c'est fini.
T'es fière d'être une femme,
Mais t'en verseras des larmes.
Un mari n'est pas un frère,
Ni la belle-mère une mère.
Tu étais libre et sauvage,
Tu feras des enfants sages.
C'est mieux d'être célibataire,
T'as personne à satisfaire.
Mais p'tite fille t'attriste pas,
T'es folle si tu t'maries pas.
Les filles, ça pleure tous les ans
D'être seules si longtemps.
Toi tu es comme une fleur,
Et jolie pas plus d'une heure –
(*M F*, 76)

Marie-toi, ne te marie pas… Sous forme de *double bind*, le tableau que brosse la Grand-Tante de cette prochaine union matrimoniale est loin d'être idyllique ! Bogdan, qui n'est pas totalement ivre à ce moment-là, tente d'imposer le silence à l'ancêtre mais Florina lui demande de poursuivre. Personnage éminemment responsable, lucide et pragmatique, Florina accepte sans doute d'être confrontée, par l'intermédiaire du *song*, à sa propre vie. Car elle se prépare à affronter, aux côtés de Radu, un avenir rien moins que radieux.

La pièce opère *in fine* une réduction du langage à l'expression musicale et chorégraphique qui nous met à distance des personnages, d'autant qu'ils se mettent à parler exclusivement roumain. Un langage étranger sonne à l'oreille comme une espèce de musique. Le dispositif général prévoyait une présentation des scènes en bilingue. L'anglais, langue de la pièce, de l'occident démocratique, du « monde libre », y occupait une position médiane, puisque l'on commençait et l'on finissait par le roumain. Mais au dénouement, les personnages parlent uniquement roumain, ils ont coupé les ponts

avec la langue anglaise et s'enveloppent superbement, face aux spectateurs étrangers que nous sommes, de leur identité linguistique.

On l'aura compris : *La Forêt folle* est une pièce néo-brechtienne et Caryl Churchill y porte à incandescence les contradictions des personnages, qu'il s'agisse de la période prérévolutionnaire, intra ou postrévolutionnaire.

Il convient certes de distinguer les trois périodes correspondant aux trois actes de la pièce : à l'acte I, face à une surveillance quasi quotidienne, les personnages sont en quelque sorte condamnés à la condition toute brechtienne du double. Ils doivent porter un masque. Les dieux condamnent Shen-te à devenir Chui-ta dans *La bonne âme du Se-Tchouan* de Brecht en lui assignant la mission de rester bonne. À l'acte I de *La Forêt folle*, les personnages espionnés en permanence, non par les dieux mais par la *Securitate,* deviennent inévitablement des Janus. Ainsi, Lucia mène de front une liaison officielle avec un Américain, Wayne, qu'elle finit par épouser mais elle entretient parallèlement une liaison clandestine avec Ianos, un Hongrois. Ainsi, Flavia enseigne des mensonges avérés à ses élèves : la langue de la propagande, galimatias incohérent et pléonastique, est assenée à des écoliers intellectuellement vulnérables tout comme aux spectateurs lucides et amusés. Cet amphigouri par moments désopilant est brechtien par essence : il place le spectateur à distance de la fiction et le désolidarise des auditeurs naïfs que sont les écoliers. Rien n'est plus brechtien que la scène 7 de l'acte I où Lucia achète, grâce à l'argent fourni par Wayne, son avortement à un médecin. Le médecin accepte l'enveloppe contenant l'argent mais il se garde bien de commenter le geste car il peut y avoir des micros. Il rédige ses instructions pour l'opération mais tient à Lucia un discours officiel qui contredit totalement ses gestes : il la réprimande sévèrement et lui conseille de se marier. La gestuelle raconte une histoire, la vraie, tandis que le verbe en raconte une autre, la fausse. Le titre même de la scène « Vous écoutez ? » (*M F*, 19) est à double sens. Il apparaît comme une question désinvolte, posée par tous les Roumains aux espions de la *Securitate*, déjoués ici par Lucia et le docteur. Il fait

également appel à l'attention critique du spectateur. Requis de déchiffrer le sous-texte de la scène 7, le spectateur est placé en position privilégiée, puisqu'il assiste, en espion suprême, à une transaction illégale qui échappe aux oreilles du pouvoir.

Le principe de contradiction perdure au delà du moment révolutionnaire, reliant d'une manière troublante l'acte I et l'acte III, faisant fi du volet central et des événements révolutionnaires qui ont officiellement rendu la liberté aux Roumains. Bogdan dissimule l'entretien qu'il a eu avec l'homme de la *Securitate*. Le silence habile qu'il observe face à cet homme à l'acte I n'a d'égal que son sens de la dissimulation à l'acte III. Il est possible qu'il confesse, uniquement pour le spectateur et pour lui-même, sa trahison et son ralliement à la *Securitate*, lorsqu'il est ivre au dernier degré et assène cette formule passe-partout au Prêtre (aussi compromis que lui) : « Nous sommes des ordures. » (*M F*, 81). Le spectateur envisage sérieusement la culpabilité de Bogdan tandis que les autres personnages ne peuvent que l'ignorer car les archives de la *Securitate* ne sont pas ouvertes. (Ce n'est qu'en 2006 que des révélations éclaboussent plusieurs personnalités politiques qui avaient collaboré avec la *Securitate*.)

Lucia continue à mentir. Elle cache à Irina que sa liaison avec Ianos a commencé bien avant qu'elle n'épouse Wayne. Et rien ne nous dit qu'elle ne ment pas lorsqu'elle affirme devant Florina qu'elle a effectivement aimé Wayne. Elle ment soit à Ianos, soit à Wayne. Sans jamais avoir espionné ses proches pour le compte de la *Securitate*, elle apparaît comme le parfait agent double.

La contradiction est également présente à l'acte II : deux étudiants, l'étudiant 1 et l'étudiant 2, s'y opposent comme des frères ennemis. L'un s'engage au péril de sa vie et l'autre reste tranquillement à la maison. Mais c'est moins la figure de la contradiction qui domine que celle de la confusion et de l'émiettement. Ce deuxième acte est celui d'un collectif de personnages qui se dissémine en discours individuels, puisque « chacun se comporte comme si les autres n'étaient pas là et chacun est le seul à raconter ce qui s'est passé. » (*M F*, 29). Ce n'est donc pas un chœur homogène et soudé auquel nous avons affaire mais à une communauté désolidarisée, face à des événements qui

échappent à sa maîtrise et à sa compréhension. C'est une juxtaposition de voix isolées, hautement représentative de cette choralité plastique qui traverse les écritures théâtrales d'aujourd'hui, de l'Atlantique à l'Oural. Cerné par ses deux pendants picturaux, le volet central paraît bien fragile, enserré entre deux mariages dont aucun ne se déroule dans le bonheur, la confiance et la sérénité.

Ce brechtisme masque et prépare une autre dramaturgie, tributaire d'une philosophie politique plus pessimiste qu'optimiste, plus sceptique que critique, plus amère que lucide. La répétition des mêmes conduites, des mêmes mensonges et des mêmes violences, d'un bout à l'autre du triptyque, trahit un théâtre plus noir que le brechtisme. Dans *La Forêt folle*, la dramaturgie brechtienne se prolonge dans la dramaturgie müllerienne pour qui « La révolution est le masque de la mort, la mort est le masque de la révolution »[2]. Et le marxisme qui sous-tendait le théâtre brechtien se relativise à l'aune de la postmodernité qui imprègne le théâtre müllerien. La dramaturgie de Caryl Churchill navigue entre ces deux pôles dramaturgiques et historiques.

La pièce greffe donc, avec des scènes d'une réjouissante désinvolture, une dramaturgie spectrale sur les *topoï* de la dramaturgie brechtienne. Certes Brecht s'amusait à figurer les dieux mais ils demeuraient figés dans leur panthéon de pacotille. Car pour Brecht, le destin de l'Homme c'est l'Homme. Caryl Churchill accorde aux figures du surnaturel une substance dramatique qui surpasse la simple allégorie parodique et les impose dans le vaste champ de l'Histoire et de la politique.

Outre qu'ils opposent deux mariages, celui de Florina et de Lucia, les actes I et III opposent deux couples tout à fait atypiques : d'un côté, à l'acte I, le Prêtre se confesse à l'Ange ; de l'autre côté, à l'acte III, le Chien courtise le Vampire. Dans les deux cas, un être animé, appartenant au domaine du réel, est confronté à une créature surnaturelle. Du règne animal au règne des immortels en passant par l'Homme, cette topique merveilleuse fournit à la pièce un arrière-plan cosmogonique. En effet, nous passons de l'Ange de l'acte I au Vampire de l'acte III, en un mouvement descendant (pessimiste très

probablement) mais la dimension merveilleuse est plus marquée à l'acte III : le chien parle et apparaît comme aussi surnaturel que le Vampire.

Or nous nous apercevons que ces couples étranges, loin d'offrir une échappée salvatrice vers les songes, portent au paroxysme les contradictions éthico-politiques propres aux créatures humaines. Les relations entre le Prêtre et l'Ange sont marquées par un antagonisme aussi agressif que feutré. Le Prêtre vient se réfugier auprès de l'Ange, mais chacun démasque la mauvaise foi et les compromissions de l'autre, et le dialogue s'achève dans un climat de défiance absolue. Chacun des deux personnages contredit l'autre mais chacun des deux personnages est en contradiction avec lui-même. Le Prêtre tente de se persuader qu'il est vertueux mais l'Ange lui fait observer que l'Église roumaine est compromise politiquement avec le pouvoir, et lui avec elle. Le Prêtre fait remarquer à l'Ange qu'il suivait les Gardes de Fer et donc cautionnait le fascisme qui s'épanouit désormais sous le masque de la dictature communiste. Et l'Ange de répondre sans vergogne qu'il appréciait l'esthétique et le charme des Gardes de Fer…

On retrouve entre le Chien et le Vampire un antagonisme de même nature. Le Chien voudrait être consolé et aimé (comme le Prêtre) mais il est compromis dans les crimes du régime. Il a bu du sang humain qu'il a lapé sur le trottoir, le sang des victimes. Le Vampire est officiellement venu « pour la révolution » (*M F*, 44). Il a profité des troubles et de la confusion pour saigner plusieurs hommes. Le vampire qui pouvait se « glisser derrière un homme dans la foule » (*M F*, 45) est le pendant surnaturel des sbires qui aux dires de Radu « étaient […] dans la foule et […] tiraient dans le dos » (*M F*, 72). Figure du mal, le vampire est d'ailleurs moins à blâmer que l'Ange, car, au fond, il fait le mal conformément à son office, alors que l'Ange trahit la vertu en tolérant les fascistes. Mais l'indifférence princière du Vampire comme le cynisme feutré de l'Ange stigmatisent indirectement les crimes politiques des hommes, seuls personnages agissant réellement sur la scène de l'Histoire.

Le mariage du Chien et du Vampire contraste avec le face à face méfiant de l'Ange et du Prêtre, car le Vampire mord le Chien

qui devient vampire à son tour. Cet apprivoisement de l'animal par le revenant n'a rien de réjouissant. Au fond, le chien se comporte comme les Roumains, qui se précipitent dans les bras de nouveaux dirigeants guère plus fiables que le génie des Carpates. Telle Florina qui regrette de n'avoir plus Ceausescu à haïr, le chien déclare à propos de son maître : « J'en avais un mais il m'a abandonné. Il me manque. Je le hais. » (*M F*, 45). Le peuple sevré brutalement de Ceausescu s'en remettra finalement à Iliescu car la Roumanie « a besoin d'un homme fort » (*M F*, 77), et le chien qui veut redevenir esclave s'en remet aussi à un nouveau maître : le Vampire. La soumission du chien au vampire est celle-là même des hommes à leurs tyrans.

Il convient de repenser la structure en miroir de l'œuvre, qui révèle plus encore qu'une habileté dialectique, une sorte d'immobilité tragique, de statisme funeste : le mariage de Lucia, tableau édifiant sous l'égide du Prêtre, propose un hiératisme de façade alors qu'il est peut-être fondé sur un mensonge : Lucia aime Ianos, elle est tombée enceinte de lui et n'épouse peut-être Wayne que par opportunisme. Le spectateur, sachant que Lucia a avorté, considère avec ironie cette cérémonie assez analogue au couronnement de la vierge. Avec le mariage de Florina, la chorégraphie prend en quelque sorte le relais de la peinture, le mouvement succède au statisme, mais la danse macabre finale ne contredit pas l'imagerie médiévale de l'acte I. Le mal politique fige les hommes sous son pinceau comme il les mène au sabbat dansé du diable : ces deux mariages de raison ne réconcilient personne. Du mariage de Lucia à celui de Florina, l'histoire comme l'Histoire semblent faire du sur place. L'acte III est marqué par un couple de personnages, dont on se demande lequel est la caricature ou la parodie de l'autre. Gravement blessé (il marchera jusqu'à la fin de la pièce à l'aide d'une béquille), Gabriel séjourne à l'hôpital. Un patient lui rend visite et se fait le porte-voix de toutes les questions qui environnent la période post-révolutionnaire, questions que Radu reprendra en partie et qui demeureront sans réponse. La révolution apparaît comme incompréhensible et confisquée, un tissu d'événements illisibles.

A la scène 6 de l'acte III, les personnages tentent de dépasser à la fois leur ignorance et leur inaction : ils s'adonnent au théâtre dans le théâtre et mettent en scène l'exécution de Nicolas et d'Elena Ceausescu à laquelle ils n'ont pas assisté. Mais ils vivent alors un divertissement cathartique pitoyable, un exutoire vain et illusoire. Caryl Churchill recourt à ce procédé pour stigmatiser leur immaturité politique. Cette entreprise de substitution, d'une violence crue et sordide, rend les acteurs de l'exécution plutôt antipathiques aux yeux des spectateurs de *La Forêt folle*, d'autant qu'elle s'achève sur une plaisanterie raciste de Gabriel à l'égard de Ianos. Après une seule question sérieuse, la litanie de questions adressée aux Ceausescu réfère exclusivement au mode de vie extravagant des deux dictateurs, bien loin des enjeux historiques ou politiques de l'événement :

> TOUS :
> Qui a donné l'ordre de tirer à Timisoara ?
> Qu'est-ce que vous avez mangé hier soir ?
> Pourquoi y avait-il des robinets en or dans votre salle de bain ?
> Vous chiez dans des toilettes en or ?
> Maintenant vous vous chiez dessus.
> Pourquoi avez-vous rasé la maison de mon oncle ?
> Etc. (*M F*, 68)

Cette fête sinistre nous renvoie à la réalité historique : le procès des Ceausescu fut effectivement expéditif, étayant après coup l'hypothèse d'un complot fomenté par certains éléments de l'armée, de la *Securitate* ou de l'appareil d'état. Si personne ne connaît, même actuellement, l'entière vérité, les hypothèses sur la révolution roumaine semblent indiquer qu'avec l'appui du KGB et l'aval de la CIA, une partie de la Nomenklatura communiste aurait liquidé son mentor. Ceausescu, stalinien invétéré, n'avait jamais fait l'affaire des Américains et il ne faisait plus l'affaire d'un Gorbatchev réformiste. Le peuple roumain révolté n'aurait été qu'un allié, manipulé à distance par le grand frère soviétique.

En interprétant le dictateur dans cette saynète dérisoire, Radu nous indique par avance que, sauf quelques sorties provocatrices, il fera le deuil de l'action et de la pensée politique au profit d'une

attitude passéiste et amère. Et comme ce sont Radu et Florina qui jouent les Ceausescu, l'avenir de leur union apparaît bien compromis. Rodica seule est absente de ce simulacre d'exécution. Tandis que les autres personnages rejouent le procès de Ceausescu, Rodica se rêve, à la scène 3 de l'acte III, en Elena Ceausescu coiffée d'un chapeau chargé de dollars. Lequel chapeau renvoie aux robinets en or du couple infernal. L'imagerie ubuesque des deux dictateurs s'impose dans l'espace dramatique au détriment de l'analyse politique. D'une certaine manière, la figure menaçante de Ceausescu survit à ce jeu de massacre. Au moment où Radu incarne la mort du tyran, un homme apparaît et gâche la fête. « Un homme ouvre la porte de son appartement pour voir d'où vient le bruit. Ils se taisent. Il referme la porte. » (*M F*, 71). Il ne s'agit que d'un voisin intrigué par le bruit car les personnages ont joué l'exécution dehors, devant l'immeuble. Mais cette apparition fige sur place tous les acteurs du théâtre dans le théâtre, comme s'il s'agissait du dictateur revenu d'entre les morts, du spectre du père répressif, venant châtier des enfants iconoclastes.

Le dénouement de *La Forêt folle* paraît donc assez pessimiste. Bogdan émet le souhait que le Palais du Peuple serve à emprisonner tous les individus compromis avec la dictature. S'il est coupable (hypothèse plausible), il est sans doute assez saoul pour oublier qu'il y serait lui-même emprisonné. Ou bien s'amuse-t-il consciemment à jeter l'anathème sur d'autres que lui quand il devrait faire son autocritique à haute voix ? En tout état de cause, le vœu de Bogdan est déjà exaucé. Tous ces personnages sont prisonniers de leurs compromissions et de leurs mensonges. L'hôtel où se retrouvent les invités est une sorte de Palais du Peuple transformé en centre de détention provisoire. Il ressemble à l'obscure demeure que Mihai Antonescu a commencé à construire sous l'égide du dictateur. Mais peut-être l'architecte regrette-t-il d'avoir conçu cet édifice mégalomane lorsqu'il évoque en ces termes un autre bâtiment :

> MIHAI : J'ai lu la Revue des Architectes à l'Ambassade de Grande-Bretagne et il y a un immeuble au Japon haut de quarante étages qui comporte un atrium de vingt étages. Le problème, c'est d'amener la lumière dans le volume central. Un ingénieur allemand a trouvé une

> solution astucieuse et il a fait installer des miroirs commandés par ordinateur, dont l'inclinaison épouse les mouvements du soleil et renvoie la lumière dans l'atrium, en fonction de la saison et du moment de la journée, et donc la lumière du soleil pénètre dans un espace absolument clos. (*M F*, 80)

La pièce de Caryl Churchill, en tant que dispositif dramaturgique, prend exemple sur ce savant ensemble architectural admiré par Mihai. Elle fait la lumière sur toutes les galeries de ce Palais du Peuple, où les personnages vivent dans les ténèbres du non-dit et du mensonge. Les micro-scènes, à la grande scène 8 de l'acte III, rassemblées en trois sous-ensembles, apparaissent comme autant de miroirs, orientés à volonté par la dramaturgie pour éclairer impitoyablement les personnages et nous doter d'un don d'ubiquité.

Le spectateur assiste avec une profonde consternation ou une cinglante ironie à l'explosion xénophobe du dénouement. Cette bataille rangée, qui oppose le camp des Roumains et celui des Hongrois, révèle la gangrène nationaliste qui ronge secrètement ou ouvertement les pays du Pacte de Varsovie. Cette gangrène que verra éclore la guerre en Ex-Yougoslavie, sujet plus ou moins larvé d'*Anéantis*, la première pièce de Sarah Kane.

Si la pièce vaut pour les contradictions qu'elle met en scène à la manière de Brecht, elle se signale plus encore par ses contradictions dynamiques propres qui recouvrent finalement celles du théâtre britannique contemporain au sens large (des années soixante-dix jusqu'aux développements récents du « *In-Yer-Face Theatre* ») et dont l'œuvre de Caryl Churchill, par son ampleur et sa diversité, constitue une sorte d'abrégé. Le débat entre théâtre éthico-politique et dramaturgie postmoderne, fortement esquissé dès les grandes pièces d'Harold Pinter, se poursuit jusque dans l'œuvre de Martin Crimp, de Mark Ravenhill ou de Sarah Kane. D'un côté, l'auteur anglais ne peut renoncer à maintenir des valeurs humanistes (ou une certaine vision de « l'Homme ») dans un univers dégradé ou chaotique et il œuvre à un théâtre critique dans la lignée de Brecht. De l'autre, il veut bien supposer, à l'instar de certains penseurs de la postmodernité, que la réalité est hors d'atteinte ou réduite à une

série de simulacres, avec cette crainte que postmodernité ne rime avec passéisme ou nihilisme. Qu'il tourne les yeux vers l'Europe continentale ou s'auto-observe, traite des horreurs de la guerre ou des ravages du consumérisme, le théâtre britannique oscille entre optimisme brechtien et pessimisme baudrillardien.

Les démocraties occidentales ont perdu leur foi en la réalité objective, après avoir perdu leur foi en un dieu créateur ou en l'Homme. Les Roumains se sont battus aux côtés d'alliés invisibles ou machiavéliques, on leur a fait croire que les morts déterrés à Timisoara étaient des victimes de la veille, et leur dictateur, Nicolas Ceausescu, a cédé la place à un dignitaire de l'ancienne Nomenklatura, Ion Iliescu. Ils ont vécu en quelques mois une sorte de précipité historique au cours duquel les artifices des media capitalistes ont relayé les anciennes mascarades de la propagande. Avant qu'ils ne rejoignent *de facto* le giron de la CEE, une pièce de théâtre leur ménageait une place dans la grande galerie des artefacts postmodernes et leur offrait un accès privilégié à la grande conscience sceptique européenne.

---

1 Caryl Churchill, *Mad Forest*, Nick Hern books, 1993, abrégé en *M F*.
2 Heiner Müller, *La Mission*, Minuit, 1982, p. 18.