Dark Road, tragédie écossaise du doute

Jean BERTON
(Université de Toulouse Jean-Jaurès)

Dark Road[1] est une pièce policière que Ian Rankin et Mark Thomson ont écrite pour combler un manque dans le théâtre écossais dont on peut dire qu'il a pris son essor avec la Renaissance écossaise au lendemain de la Première Guerre mondiale : la « Scottish National Theatre Society », fondée en 1922 pour créer le « Scottish National Theatre », formalisa la charte du théâtre écossais. Au fil des générations, les troupes de professionnels et d'amateurs firent évoluer les diverses formes du théâtre écossais en accompagnement des événements politiques de la nation. Après la dévolution de pouvoirs de Westminster à Holyrood en 1999, il devenait impératif, vu l'importance que prenait le roman policier, d'établir le genre du théâtre policier écossais[2]. Rankin et Thomson ont veillé à produire un texte dramatique qui respecte l'ambition de créer une œuvre et l'objectif des fondateurs du théâtre national : « To produce Scottish national drama through the production […] of plays of Scottish life and character » (Findlay : 221). Le drame est un huis clos écossais : vingt-cinq ans après l'arrestation d'Alfred Chalmers pour meurtres en série, Isobel McArthur, devenue directrice de la police d'Edimbourg, se prépare à prendre sa retraite. Elle est hantée par le doute de la culpabilité de Chalmers et veut publier une étude sur son cas. Le meurtrier, fin manipulateur, tente de se faire disculper. Alexandra, 22 ans, se rebelle contre sa mère Isobel qui refuse de révéler l'identité du géniteur ; pour son diplôme de fin de licence, elle travaille à la réalisation d'un documentaire sur Chalmers.

Le titre, *Dark Road*, est tiré d'une réplique de Frank adressée à sa filleule Alexandra, fille de 21 ans de l'héroïne, Isobel : « Alexandra — Not good to check the past for truth and lies? Frank — That's a dark road. Your mum loves you. She's only ever done what she thinks was best for you.[3] That's all you need to know » (92). L'expression

« dark road » est polysémique : au sens propre, c'est une rue sombre propice au meurtre ; au sens métaphorique, la recherche de la vérité conduit toujours au drame ; au sens dramatique, l'ironie dirige vers le tragique puisqu'Isobel recherche inutilement une vérité dont elle a perdu la certitude : ainsi, l'aveuglement de l'héroïne est la cause de sa perte puisque, d'une part, le doute qui l'assaille ravive le désir de vengeance de l'antagoniste, alors que, d'autre part, elle refuse à sa fille la vérité de sa quête légitime. La mort d'Isobel sera la hantise d'Alexandra : elle survit sans la possibilité de connaître l'identité de son géniteur mais avec la certitude que son obstination a causé la mort de sa mère.

Comme pour justifier la tragédie de Rankin et Thomson, dans son étude sur le roman policier écossais Lenn Wanner précise : « Typically, detective fiction tells the story of one man's quest for truth, if not justice » (Wanner : 9). Isobel et sa fille Alexandra cherchent, chacune dans son existence, la vérité et la justice. C'est pour cela que Frank, à propos d'Alexandra qui veut être la Spielberg du documentaire (12), déclare : « In the DNA: search for the truth » (12). Le concept de vérité (truth) est appliqué à la tragédie *Dark Road* : la réalité d'une culpabilité. Mais la vérité de la culpabilité de meurtres en série d'Alfred, qui est principale dans ce drame, n'est pas plus génératrice de conflit dramatique que la vérité secondaire parce que personnelle, à savoir celle qui concerne l'identité du géniteur d'Alexandra.

La conscience de l'illusion, ou perception erronée due à une apparence trompeuse, devient ici discours métathéâtral : l'illusion du spectateur le dispute à l'illusion des personnages car le doute de la protagoniste est le produit d'une illusion potentiellement fatale. En effet, le pouvoir de l'institution de la police, à l'image de la société écossaise, génère-t-il sa corruption laissant impuissante sa directrice du moment, ou bien l'antagoniste est-il le seul sujet corrupteur dans cette confrontation ? Le spectateur doit-il voir là une métaphore de la lutte entre la nation écossaise et le pouvoir central de Westminster, puissances supérieures à l'individu dont l'héroïsme est dérisoire ?

Ce texte n'ayant pas fait l'objet d'étude critique approfondie jusque-là, s'il faut le considérer comme une œuvre fondatrice, il appa-

raît nécessaire, dans une approche « texte – contexte »[4] d'aborder trois points dans ce texte dramatique destiné en priorité à la scène écossaise : cette tragédie du doute est une pièce archétypale ; l'illusion joue avec le fantastique et la fable du renard est un moyen original ; la scotticité de *Dark Road* est une caractéristique majeure de cette tragédie écossaise du doute.

Une tragédie du doute, pièce archétypale

Selon le *Littré*, le doute est « l'incertitude où l'on est sur la réalité d'un fait, [sur] la vérité d'une assertion » (*Littré* : 1829). Pour souligner l'effet délétère du doute, Racine associe le doute, le malaise et la mort : « Dans le doute mortel dont je suis agité, » (*Phèdre* I, 1, 3-4) : bien que les contextes soient très différents, ce vers d'Hippolyte pourrait être attribué à Isobel : « It unnerves me why I am so uncomfortable with his conviction twenty-five years on » (16).

Dark Road, communément qualifié de thriller, est une tragédie[5] dont la structure rassemble les fondamentaux de sa forme générique tels que les résume P. Pavis : hamartia (l'héroïne sollicite son antagoniste), hubris (elle rejette les appels à la raison de ses amis), pathos (elle meurt par la main de la fille de l'antagoniste et abandonne sa fille à sa culpabilité) et catharsis (Pavis : 388). À l'instar d'*Othello*, dont le héros éponyme est victime des machinations d'Iago, Isobel, l'héroïne, affronte les manipulations d'Alfred, arrêté par l'équipe de détectives dont elle faisait partie quelque vingt-cinq ans plus tôt. Le tandem Isobel — Alfred personnifie la lutte du bien et du mal, typique des moralités médiévales, dans une variation originale de la jalousie qui est le doute sur la justice de ses actes passés : a-t-elle trahi le droit écossais ?

L'unité de lieu est respectée : Édimbourg, capitale de l'Écosse, est investie de valeurs symboliques possibles, dont celle du siège politique de la nation. L'unité de temps — en 1988 (40) — doit s'identifier comme, à la fois, le temps du drame, soit quelques jours, et celui de l'exposition du doute et de sa résolution. Le temps de l'héroïne est plus complexe puisqu'il s'agit de son bilan de trente années dans la police avant celui la retraite : c'est le temps de l'entre-deux, celui de

la vie professionnelle de la policière et celui de la vie familiale simplifiée à la relation de l'héroïne avec sa fille de vingt-et-un ans submergée par le sentiment d'amour-haine puisqu'elle ne connaît pas son père : « Alexandra: Who is my father? — Isobel: Don't ask that! » (118).

La protagoniste, Isobel McArthur, est la directrice de la police d'Edimbourg en fin de carrière : « I've done my thirty and am able to get my pension […] » (11) ; sa fonction la place très proche du pouvoir, mais si elle n'a pas d'origine noble, son collègue Frank la qualifie de « Queen of Police in Edinburgh! » (12), humour écossais sarcastique. Son adjuvant principal, Frank Bowman, ami et ancien amant, est commissaire divisionnaire. Il déconseille fortement à Isobel de revenir sur l'arrestation de l'antagoniste : « It's a bad, bad thought. You put that thought out your head » (15). Elle a un adjuvant secondaire dans le personnage de Fergus McLintock, surnommé Black Fergus, ancien directeur de la police dont Isobel est le successeur : « Was that Black Fergus just here? […] Man's a legend » (20). La protagoniste a une faille fatale: le doute.

L'antagoniste est Alfred Chalmers, Edimbourgeois grand manipulateur, à l'image du maître de la représentation de la torture mentale Alfred Hitchcock : « *Alfred Chalmers enters with Judith. He's in his sixties, grey, but the face has great definition* » (66). Frank dit de Chalmers : « He's a virus — he's already out. You name him and he's out and he's in me and you and in Fergus » (52). Alfred est caractérisé par la vanité : « Listen, just because this is your projection doesn't mean I'm not cleverer than you are » (141) ; et il finit par avouer ses meurtres en série (134, etc.) après que la scène du meurtre de Sarah a été rejouée sur scène : « I've made a terrible mistake. […] She doesn't fit into the sky » (145). Il exécutait des jeunes femmes dépravées et sans emploi qui avaient avorté ; il s'était inventé un univers céleste, « Constellation of the Vain Queen » (173), où il croyait expédier ses victimes. L'aveu de culpabilité d'Alfred Chalmers — « I know I killed [Sarah]. I killed them all, of course I did that, but you didn't catch me » (171) — n'est pas dénué d'une manifestation d'orgueil (hubris) : il joue la désinvolture de celui qui croit avoir gagné la partie.

L'antagoniste principal est secondé par sa petite-fille, Judith, qui fait office d'agent extérieur caché sous les traits d'une infirmière de l'hôpital psychiatrique où Alfred est interné. C'est elle qui, armée d'un pistolet, blesse Isobel puis la tue contre l'ordre de son grand-père.

Entre protagoniste et antagoniste se place, comme un enjeu, Alexandra, la fille unique d'Isobel. Elle tient le rôle d'un lien secondaire entre la police et l'assassin. En s'adressant à Alfred Chalmers, « And I'm a flaky student making a documentary. If we get this right, it could open everything right up. I won't let you down. You're not going to dump me, are you? » (96), elle expose un lien trouble puisqu'il rapproche dangereusement l'apprentie documentariste et la fille en quête de son père.

La relation mère – fille pourrait être positive quand Isobel dit : « I want to retire and go on supporting Alexandra, I thought I might write a book » (14) et sa fille déclare : « I'm always safe. My mother's chief of police! » (34). Mais cette relation devient un double jeu de trahison qui mène à la tragédie. La déclaration finale d'Alexandra, « I love her » (178), est une révélation tardive qui transforme le doute en certitude et vise à donner une note de pathos durable à la pièce au moment où le rideau tombe. La quête secondaire conduite par Alexandra est un nœud de l'intrigue : sa recherche sur la vérité de l'identité de son géniteur se heurte au refus obstiné de sa mère, ce qui crée un drame égal à celui auquel l'héroïne est confrontée. En effet, en rébellion contre sa mère, elle contacte Chalmers, pour réaliser le documentaire. Manipulée par l'assassin, « I'm not interested in not being trusted. You say you want me to trust you, but you're not sure about giving me your address? », elle commet une faute grave, « ALEXANDRA: It's 121 Polwarth Gardens EH11 1LQ. (*Beat. A little panicked*) Hello, are you still there, Alfred? » (97), car elle vient de trahir sa mère en donnant son adresse, et s'en aperçoit trop tard. Sans le savoir, elle déclenche l'enchaînement de faits qui causent la mort de sa mère. Le rôle d'Alexandra, comparable à celui de Judas, est celui d'un agent de tension dramatique.

Le dernier personnage présent sur scène est virtuel ; il appartient au niveau fantastique puisqu'il s'agit du fantôme de Sarah McElhen-

ney, la quatrième victime de Chalmers. Isobel dans un monologue s'adresse à elle : « You weren't really unemployed, were you, Sarah. You were a student […] » (129). C'est un personnage dont la fonctionnalité est de créer le trouble par la fusion du passé et du présent. Sarah est un double potentiel d'Alexandra car elles ont le même âge, elles sont étudiantes, elles vivent dans le même logement. Le rôle de Sarah, qui relève du fantastique par la réanimation d'une morte, est de créer le trouble dans l'esprit du spectateur.

La faille de l'héroïne est l'obsession du doute qui la pousse à vouloir écrire un livre sur le cas de la condamnation d'Alfred Chalmers : « […] I am so uncomfortable with his conviction […] » (16). En fait, la condamnation était juste et Chalmers fait des aveux complets en fin de récit. L'héroïne révèle son projet au prisonnier qui est prompt à exploiter ce qui lui paraît être sa faiblesse :

> Isobel — You're here because I'm interested in the truth. Are you interested in the truth?
> Chalmers — Depends on whose it is. […]
> Chalmers — What's on the tip of your tongue, Isobel? Something desperate to get out but you won't let it. […]
> Isobel — Does it matter, if it's about truth?
> Chalmers — Whose truth? You can't invent the truth.
> Isobel — I don't want to invent the truth.
> Chalmers — But you sound like you've lost yours. (70-71)

La faiblesse d'Isobel est dans son honnêteté, voire son humanité, mise en relief par le jeu de mot sur « conviction », c'est-à-dire la condamnation et la conviction mensongère de Chalmers.

Le jeu d'affrontement entre Eros et Thanatos est une composante nécessaire du récit policier moderne et il n'était pas absent du théâtre élisabéthain, comme dans *Le roi Lear* ou les tragédies domestiques. Contrairement à l'amour, la sexualité, et *a fortiori* l'hypersexualité, est un masque, une forme d'auto-illusion menant à la trahison, élément du tragique. Si la liaison entre Isobel et le père de sa fille demeure un sujet tabou, celle qu'elle a eue avec Frank a renforcé leurs liens d'amitié et de soutien. Mais Alexandra semble souffrir d'addiction au sexe

qui provoque le rire : « Women now enjoy sex; it's not like when you were young » (124) ; et la protestation d'Alexandra, « Well, I'm trying to have sex » (145) devient un cas de contrepoint burlesque. Cependant, la sexualité exacerbée d'Alexandra sert avant tout à promouvoir l'intrigue secondaire qui est la compétition entre une jeune femme qui sort de l'adolescence et sa mère : non seulement Alexandra recherche son père, elle est en quête de sa vérité (« Are you my fucking father, Frank? » (125), mais encore elle est malgré elle le double de Sarah, le cadavre découvert sous le plancher[6]. Elle se sent trahie par le silence de sa mère qui va causer la perte de l'héroïne. Isobel a compris le piège de Chalmers qu'a contribué à créer sa fille : Isobel met en garde Alexandra (« Stay way from him, Alexandra. ») qui n'obéit pas (« Oh please, my darling daughter. Oh please, Alexandra. »), mais elle lui pardonne (« I'm really sorry and I love you. ») (147) et lui dit adieu. L'ironie de la dernière scène est que sa mort sera le résultat de la trahison de Judith qui tue Isobel contre l'ordre de son grand-père, alors que le plan était de la laisser vivre avec le souvenir de la mort de sa fille, Alexandra.

L'analyse des éléments de la composition de *Dark Road* montre que ce thriller est une pièce tragique avec de multiples références : l'intertextualité enrichit le texte tenu par une tension dramatique jusqu'à la fin, la mort de l'héroïne. L'ironie tragique, où la victime annonce sa mort, est exprimée de façon détournée : « FRANK : It'll be OK. Nothing bad is going to happen. — ALEXANDRA : You make it sound like something might » (92). La tension dramatique est de ce fait amplifiée en milieu de pièce.

La pièce policière présente deux crises, le doute d'Isobel et l'incertitude de filiation d'Alexandra, qui fusionnent pour en concentrer l'effet de catharsis sur le spectateur. Ainsi, tous les critères de la tragédie classique énoncés confèrent à *Dark Road* la qualité d'archétype de pièce policière écossaise.

Le jeu de l'illusion et du fantastique[7]

La certitude, antonyme du doute, est l'aboutissement de la recherche de la vérité menée concomitamment par Isobel et Alexandra.

Or la vérité pour les personnages n'est que la réalité d'une illusion : en effet, selon Michel Corvin, « Tout théâtre est théâtre d'illusions dans la mesure où il cherche à susciter un effet de réel tel que le spectateur prenne la fiction pour la mise en scène d'un monde possible et les personnages pour des reproductions humainement acceptables » (Corvin : 822). Ainsi, vérité et illusion forment un oxymore dramatique, car la dimension fantastique est intrinsèque à l'art du théâtre. La mimesis est une illusion : qu'un haut gradé de la police veuille faire le bilan de sa carrière avant de prendre sa retraite et produire une étude sur le cas d'un tueur en série est vraisemblable. Mais qu'elle doute du bien-fondé de l'inculpation de Chalmers vingt-cinq ans plus tard relève de la fable : le spectateur le sait bien car il fait la part de la réalité et de l'illusion pour trouver du plaisir dans la « dialectique de l'illusion et de la réalité » (Corvin : 823). D'ailleurs, Alfred Chalmers, dont le patronyme est homophone de « charmer(s) », a le talent d'un illusionniste : Alexandra le trouve séduisant et il sait influencer son interlocutrice.

Le dramaturge abolit l'écart temporel en faisant réécouter l'enregistrement des interrogatoires : ainsi le passé *est* le présent : « She finally takes a cassette recorder out of her bag […] » (29). C'est un moyen de faire entrer le récit dans le fantastique ainsi que le souligne le discours de l'héroïne : « Lorraine. Rebecca. Lisa. Sarah. Dear God. There you are. Still there. Still gone » (29). Suivent quatre pages ou chaque réplique est précédée de l'indication scénique « *voice from cassette* ». L'action du personnage est vraisemblable jusqu'à ce que le fantastique fasse une intrusion inattendue : l'Alfred de 1988 s'adresse à l'Isobel de 2013, « (*Shouting from cassette at live Isobel*) » (41). Faire se rejoindre des lignes de temps parallèles crée un effet de cauchemar qui exprime le doute. C'est pour cela que le dramaturge fait imprimer verticalement un texte en triple parallèle :

Isobel	Chalmers	Frank
I am trying to	Let me go!	Shut up, you
make sense of	Let me go!	Woman killer
this and I am	You got the	you scum.
facing up to the	wrong man you	

possibility… fucking idiots.
Let me go! (46)

Les multiples récriminations véhémentes de Chalmers véhiculent la force de l'illusion :

> You sent me down on an illusion. You worked it up between you, loved-up group of liars. […]
>
> Even now you give me indigestion on a meal I ate twenty-five years ago. […]
>
> A good cop doesn't create fictions, only facts. […]
>
> I've told you truths. Now excuse me whilst I enjoy the illusion of freedom in my past. (142 – 143)

Lorsque Chalmers avoue ses meurtres, il brise la bulle du doute qu'il n'a jamais cessé de créer.

En dissipant l'illusion mensongère, Chalmers, et plus encore sa petite-fille Judith, exposent leur délire, à l'instar de Lear, car la folie est un état d'illusion. La justification de Judith confère à son discours un degré d'illusion : « That we squander the life that's given us. That we abuse it. Make it empty. And then there's nothing. He needed us to wake up, to look up » (169). Et Chalmers qui nie avec persistance ne doute jamais parce qu'il est dément, ce que révèle sa cruauté : « I'm not going to kill you, Isobel, not your body. I'm going to make you look at my final pattern and forever see your dead daughter and know that you did it » (174). Enfin, la réplique d'Isobel, « She's a psycho bitch, Frank, she's shot me in the leg » (176), compare la fausse réalité des personnages policiers à la fausse folie des assassins. Rankin joue sur l'infinité de registres d'illusion, du non-sens à la poésie, en prêtant ce discours à Chalmers : « All those useless girls, unemployed, killing their babies after playing the slut, walking the earth with no purpose. So I gave them a purpose. I made them little stars. In the constellation of the Vain Queen » (173).

L'absence renforce la dialectique de la vérité et de l'illusion : c'est le rôle de l'indice de vérité, disparu des archives. Il s'agit du fragment de tissu qui avait été prélevé sur la veste de l'accusé : soit elle appartient

à l'habit de la victime, soit elle provient du déguisement de Wolfman porté par Isobel, ce soir de Halloween 1988, et posé par inadvertance sur la veste de l'accusé[8]. Par ailleurs, le mutisme d'Isobel sur l'identité du géniteur d'Alexandra est un non-dit, synonyme d'absence d'indice de vérité. Paradoxalement, l'absence est un élément essentiel dans la construction du drame parce que c'est la cause du défi d'Alexandra de tourner un documentaire sur Chalmers : le refus de vérité de la mère génère la trahison de la fille.

La vérité, en revanche, peut jaillir de l'illusion comme l'a montré Shakespeare dans une mise en abyme du meurtre du père de Hamlet. Rankin en suggère une parodie, en faisant rejouer la scène du meurtre de Sarah :

> *There's a sound off, like a door opening and closing.*
> Chalmers — Her. Sarah. She's come home.
> Isobel — No.
> *Sarah McElhenney enters the room. Sees Chalmers, who lunges at her. It is a terrible murder, messy and violent.*
> Chalmers — Why are you making me do this?
> Isobel — I'm not making you do it. Stop!
> Chalmers — It's already done!
> Sarah — Jesus Christ, why did you let him do this?
> Isobel — We tried to catch him! I'm sorry! (143-144)

Après cette reconstitution fantasmée, Chalmers se trahit et avoue son crime. Mais la présence d'Alexandra donne lieu à une scène surréaliste qui prolonge l'illusion de la mise en abyme. La scène se conclut par un monologue d'Isobel qui tente de récapituler les faits pour accéder à la vérité : « Facts. Facts, Isobel, facts. Four murders. Three unemployed women […] » (148). Mais Isobel, au début de cette cinquième scène était entrée ivre, et son raisonnement ne peut aboutir dans cet état éthylique entre réalité et illusion : « I'm trying Sarah. I'm getting nearer. Stay with me. Oh dear God, I'm trying to see. I'm open to everything » (148). Entre faits et illusions, Isobel, qui croit entendre le râle de Sarah agonisante, vit en même temps dans le présent et dans le passé.

Le Songe d'une nuit d'été de Shakespeare présente une pièce dans la pièce où le drame fantastique jouée par des artisans impliquant un animal sauvage allie l'humour au dévoiement. Il en est de même dans *Dark Road* où la symbolique du renard est un élément de scotticité : la pièce *Dark Road* est-elle un conte d'Halloween ? En effet, le récit est doublé d'une fable, car on perçoit l'intrusion du loup sous la forme d'un masque d'Halloween porté par Isobel (157) et surtout du renard : le masque est porté par Judith (45-fin) et c'est elle qui a déposé la vraie tête d'un renard qu'elle a décapité. Le grand guignolesque s'ajoute au fantastique, thriller oblige.

Le comportement de Judith/renard n'est pas toujours cohérent, comme le montre cet extrait de la scène 5, acte 2 :

> *Foxhead appears in room.*
> Alexandra – Aren't you going to make a constellation with [Sarah's body]?
> Chalmers – She's only one. You can't make a constellation with only one star.
> Alexandra – That's true, Mum. Even I know that.
> Chalmers – You need two.
> Isobel – I'm really sorry and I love you.
> *Foxhead runs up to Alexandra and places a knife at her throat, stays there panting for a while.*
> Chalmers – This has nothing to do with me.
> *Chalmers exits, dragging Sarah's body off. As soon as he has gone, Foxhead suddenly disengages and runs off.* (147)

Cette scène entre réalité et illusion traduit une hallucination, une forme de mise en abyme du folklore : ce combat entre le loup et le renard doit-il être pris comme une fable au sens littéraire[9], une parabole au sens moral ou philosophique[10], ou est-ce la fable au sens théâtral, la lutte du bien et du mal dont nul ne sort indemne ? Quoi qu'il en soit, elle invite à une approche herméneutique.

Les fabulistes utilisent le renard pour exprimer la ruse, la roublardise, c'est-à-dire l'illusion. En écossais le nom courant est « tod » qui signifie aussi la mort implicitement liée à Chalmers. Si Judith porte le masque du renard, le fourbe est Alfred : « *Suddenly a person in a fox-*

head mask attacks Isobel […] Chalmers appears or enters in the shadows, half seen » (140). Les deux composent un personnage de fable alors qu'Isobel tente de récapituler : « Piece it together, Isobel! » La porte du fantastique est ouverte.

La « légende » du renard s'installe plus avant lorsque Isobel interroge son ami : « Frank, I keep getting a picture of, I don't know why, a fox's head. Does that mean anything to you? » (107). Fantasme ou souvenir, la vérité jaillira de la fable :

> Isobel — And I keep seeing this… It's like a man in a fox's head, all bloody and terrible.
>
> Frank — This is something you imagined, yeah?
>
> Isobel — You used to say my imagination and logic were friends when for most people they are enemies. (154)

De même, de la poésie peut naître la sagesse. Robert Burns détourne l'image traditionnelle du personnage du renard dans « On Glenriddell's Fox Breaking His Chain »[11] pour illustrer le thème de la liberté énoncé dans le premier vers : « Thou, Liberty, thou art my theme ; ». Le nom de Glenriddell, que Burns a emprunté au village de Glenrisdell de Kintyre, résonne comme « la vallée de l'énigme » (« riddell » étant homophone de « riddle »). Mais la libération du renard que Glenriddell a enchaîné se fait par le savoir. Isobel veut savoir ; le spectateur aussi : sommes-nous tous des renards enchaînés ?

L'identité du narrateur du poème de Burns est affaire de débat : de l'érudit à la nation écossaise. Dans l'éventualité d'une superposition du poème sur la pièce, le narrateur serait Isobel McArthur ou Alfred Chalmers, voire les deux : Isobel veut se libérer du doute, Alfred de la prison. Le loup Isobel a mis en prison (« enslave », v. 20) Alfred le renard. Mais l'interprétation peut s'inverser : dans sa prison, Alfred s'est informé (« Suck'd in a mighty stock of knowledge, » v. 59) et il peut tirer profit de son savoir pour déstabiliser Isobel.

La morale de la fable de Burns — « Since we to scoundrels owe our freedom. » (v. 66) signifiant que les Écossais doivent beaucoup aux Covenantaires, malgré tout — est différente de celle qu'offrent Rankin et Thomson : le spectateur peut admirer l'art de la manipulation de

Chalmers et se demander si le renard est sage ou fourbe. De surcroît, l'auteur de romans policiers doit beaucoup à l'entremise de Satan qui conduit les hommes à s'entretuer et Rankin détourne aussi l'allusion sur « riddle » en faisant dire à Alexandra : « What treacheries riddle history with that motif » (118). Les dramaturges aussi tirent bénéfice de fables traditionnelles et de ballades pour créer leurs propres contes : « How fortune wrought us good from evil; » (v. 63). Dans *Dark Road*, le loup et le renard s'entredétruisent par effet d'ironie du sort, car chacun a été trahi par celle qui lui était le plus proche.

L'art dramatique et la finalité de la pièce policière favorisent l'ironie :

> Fergus — It was a Wolfman […] The night we arrested him. It was Halloween, remember. The station had a party. And we all had masks on. […]
> Isobel — Who put the fucking mask on Chalmers' jacket?
> Fergus — You put the mask on the mannequin. The mannequin had Chalmers' jacket on it. […] And you were the Wolfman. (157-158)

La lutte archétypale du loup et du renard se termine ici par la vengeance contrariée du renard et la mort inopinée du loup. La fin offre une catharsis digne des textes dits « tartan noir » ; les noirs desseins ne sont contrebalancés que par du comique noir, comme on le ressent lorsque Judith raconte comment elle a tué un renard et l'a conservé dans son frigo pour en prélever la tête (169).

Dark Road, une pièce écossaise polyréférentielle

Dans l'introduction de la pièce, Ian Rankin précise : « Mark and I had started out wanting to put a contemporary cop drama on stage, one set in the Edinburgh of the here and now […] »[12] (ix). C'est une invitation à évaluer le degré de scotticité de la pièce.

L'étude onomastique des textes littéraires écossais est toujours riche d'enseignements : Fergus McLintock, l'ancien directeur de la police qui a fait condamner Chalmers, a pris sa retraite mais il rend visite à ses ex-collègues : le patronyme McLintock est complexe car il renvoie au héros éponyme du western éponyme (1963) inspiré de *La Mégère*

apprivoisée ; et l'étymologie celtique (Mac Gille Fhionntag) renvoie à Fingal (Fine Gall, le territoire des étrangers) en Irlande. Un policier, du nom de Drew (diminutif du saint patron de l'Écosse, Andrew), dit de lui qu'il est une légende (20) : faut-il relier 'McLintock' à 'Fine (ou 'Fianna') Gael', signifiant 'la tribu des Gaëls', à Isobel, qui lui a succédé sur le même poste, a reçu le patronyme de McArthur en référence probable à la colline qui domine Édimbourg, *Arthur's Seat*, qui renvoie à un écho de la légende du roi Arthur. Avec le commissaire divisionnaire Frank Bowman, personnage franc comme un archer (gallois) du roi, on ne peut que soupçonner les auteurs de chercher à suggérer l'association de l'héroïne à une mythologie englobant l'Écosse.

Chalmers est-il le champion de l'existentialisme niant la toute-puissance de la religion presbytérienne ? Alfred Chalmers ne vit que dans l'instant mais il sait reprocher à Isobel les vingt-cinq dernières années passées en prison. Après qu'il a clairement avoué les quatre meurtres, s'il prétend vouloir donner un sens à ses actes c'est pour mieux justifier le cinquième, celui d'Alexandra qu'il retient prisonnière : « Tonight I can finish my project. I can make a pattern » (174). La justification délirante qu'il donne pour les quatre premiers meurtres est celle que donnerait un soi-disant élu d'une chapelle fondamentaliste qui se croit chargé de la mission d'exterminer des jeunes femmes perdues : « All those useless girls, unemployed, killing their babies after playing the slut, walking the earth with no purpose. So I gave them a purpose. I made them little stars. In the constellation of the Vain Queen » (173).

Le personnage d'Alfred Chalmers a reçu ce patronyme en hommage à Thomas Chalmers (1780 – 1847), homme de science et prédicateur évangéliste qui a publié des sermons (1817) sur la relation entre les découvertes en astronomie et la Révélation selon les chrétiens. Le rapport entre Alfred Chalmers et Thomas Chalmers est établi dans la réplique d'Isobel : « The constellation of Cassiopeia : the Vain Queen » (37). La religion de Chalmers, en l'occurrence le Calvinisme, est-elle un rêve, une illusion ? Si le prénom de Judith, la petite-fille d'Alfred et son bras armé, est une référence biblique, Isobel est-elle un avatar d'Holopherne ? Mais ironie oblige, en tuant Isobel, Judith pulvérise

le plan de son grand-père. De surcroît, son dernier acte, est agrémenté d'un aveu de nihilisme : « I've nowhere to run to. There's nothing » (177).

Enfin, en exploitant le travail de fin d'année d'Alexandra, Chalmers, le manipulateur démoniaque démasqué, devient un avatar du Gil-Martin des *Confessions d'un pécheur justifié* de James Hogg (1824). Faut-il y voir une parodie du premier détective (féminin, comme Isobel)[13] de la littérature écossaise ? Chalmers sous les traits du Robert Wringhim des *Confessions* serait l'élu qui se croit indestructible, l'élu qui se pense supérieur en intelligence — « Just because this is your projection doesn't mean I'm still not cleverer than you are » (141). — et finit piteusement.

La faille de la protagoniste met Isobel en position de vulnérabilité face à l'assassin qui a le pouvoir de répondre aux questions ou de repartir en cellule :

> Chalmers — Tell me if you have a doubt. About me. […]
> Isobel — There's lots of doubts around the case, we—
> Chalmers — Do you have a doubt or not? […]
> Isobel — I gave evidence at the trial. They were facts, it's not about—
> Chalmers — Is it there? Is there any doubt? Is there? Going, going, g—
> Isobel — Yes.
> Chalmers — Thank you, Isobel. (*To Judith*) My room now please. My room now. (75-76)

Ce dialogue met le récit en tension. Il accentue le rôle du doute dans le drame : Isobel, est hantée par le doute causé par un souvenir flou du bien fondé de l'arrestation d'un tueur en série, Chalmers, vingt-cinq ans plus tôt. Alexandra reformule le questionnement d'Isobel : « Well, if he's not, then who's the monster? » (81). Frank ne cesse de mettre Isobel en garde contre le danger de ce doute envahissant : « And you'd trust Chalmers with something so precious as the truth? » (87). Et plus tard il relie son discours au thème de la pièce énoncé dans le titre :

> Isobel, the mistake can easily be made where the fear of your future slips doubts into what's been, about how you got to now. You need to concen-

> trate on what's next for you. The past is an immovable object; it's dark and heavy, and the longer you look into the darkness, the more your eyes seem to see things that aren't there. (106)

Cette peur du futur qui instille le doute chez Isobel condense celle des Écossais pris dans le processus d'indépendance de leur nation.

Le doute est associé à la culpabilité : dans une tirade qui devient un morceau de bravoure, Chalmers parvient à déstabiliser Isobel : « I know about guilt, Isobel. I've always felt guilty […] guilty that I was me. That I was who I was […] » (134). Et il prend l'ascendant sur elle : « You don't have the answer because you've not done the thinking, so you need to go now and think » (136). L'action de cette pièce policière est moins celle de la recherche de la vérité qu'une lutte entre les personnages sur le doute.

La foi est l'antonyme du doute selon John Knox (1513-1572) dans sa conversion de la nation aux principes du calvinisme :

> Ye shall believe God, that plainly speaketh in His Word; […] The Word of God is plain in itself. If there appear any obscurity in one place, the Holy Ghost, which is never contrarious to Himself, explaineth the same more clearly in other places; so that there can remain no doubt, but unto such as obstinately will remain ignorant.[14]

Pour les presbytériens, le doute est une attitude à bannir résolument de l'Écosse. Dans cette tragédie du doute, l'obsession de la vérité chez l'héroïne traduit la hantise knoxienne de la corruption : Isobel doute, à tort, de la vérité de la culpabilité de Chalmers tandis que ce tueur en série est habité de la hantise des femmes corrompues — celles qui forniquent et commettent des infanticides par commodité. L'ombre déformée de John Knox — qui soupçonnait Marie Stuart de fornication et d'assassinat sur son mari Darnley[15] — plane sur Chalmers. Mais on peut entrevoir dans cette tragédie la dramatisation de l'anxiété de la société écossaise post-dévolutionnaire.

La déclaration d'Isobel sur les faits — « We only got him on the fourth [victim] […] we didn't prove the first three » (17) — indique que la preuve de la culpabilité de Chalmers quant au meurtre des trois premières victimes n'a pas été suffisamment établie. La certitude et la

conviction du détective n'étant pas des preuves, l'accusé aurait dû bénéficier du verdict de culpabilité non prouvée[16] inscrit dans le droit écossais[17]. Quant à la culpabilité pour le quatrième meurtre, la preuve basée sur l'indice de la fibre textile est faible :

> Frank – That fibre might not have come from the Wolfman mask. It might have been Sarah's coat. […]
>
> Isobel – The only real evidence was a lie.
>
> Frank – Was *maybe* a lie. (159)

Frank clôt la discussion sur le doute, mais le processus de la mort purificatrice de l'héroïne est enclenché : « Whatever crisis is storming your sense of right and wrong, you need to get over it fast, or have you forgotten how much of a monster he is? You can't *change* that. You can't reinvent that » (160). Le thème du doute est un élément majeur de la scotticité de cette tragédie.

Autour d'Alexandra se tissent la notion de double dans le tandem Sarah/Alexandra et celle de l'illusion, le mensonge ou le non-dit. Chalmers les associe de manière explicite : « […] they lived in the same house, their lives framed by the same walls, looked out the same windows and saw the same things ; they took the same bus, they went to the same university » (174). Le double tragique devient-il trio ? En effet, Judith est une jeune femme sans avenir qui finira sa vie en prison et Alexandra devra vivre avec la mort de sa mère dont elle est grandement responsable. Sarah est morte : son esprit va-t-il hanter sa maison ? De plus, la rivalité crée un double. Alexandra et Isobel partagent le même sujet d'étude, Alfred Chalmers, avec des finalités divergentes : Isobel veut écrire un livre pour trouver la preuve de la culpabilité justifiant l'arrestation de Chalmers à laquelle elle a participé sous le commandement de Fergus ; et Alexandra veut réaliser un documentaire qui sera son examen de fin d'étude. Cependant, ses motivations profondes seront l'objet de discussions.

La parodie est une forme de double : le rapport létal du Dr Jekyll et de Mr Hyde se retrouve dans celui qui unit Isobel et Alfred, car chacun a besoin de l'autre pour exister. Conformément au modèle[18], Iso-

bel-Jekyll est tuée par la petite-fille de son opposant, et Chalmers-Hyde conclut la pièce en disant : « It's dark » (178).

La culture écossaise, qui transparaît nettement dans les références littéraires et religieuses, apparaît en toile de fond de cette lutte entre l'honnêteté d'Isobel et la fourberie d'Alfred. L'épigraphe inscrite sur la première de couverture, « He forced us to think like him… like a serial killer », suggère au lecteur, qui s'apprête à acheter le livre, qu'un double discours est vraisemblable. Qui porte le masque de l'exemplaire Isobel ? Qui porte le masque du cruel menteur Alfred ? Chaque lecteur-spectateur est libre de son interprétation sociale, historique, politique… Mais l'antagonisme séculaire entre l'Angleterre et l'Écosse n'est jamais totalement absent de l'expression théâtrale en Écosse.

Le théâtre moderne est né de la dramatisation des textes et des offices religieux tout au long du Moyen Âge : pendant des générations, en Écosse, le vendredi saint on a célébré des offices appelés *Tenebrae* pendant lesquels l'assemblée se trouvait plongée dans la pénombre. L'objectif était de faire ressentir le frisson de la trahison, de l'abandon, de l'angoisse, de la mort. À l'instar de la passion de Jésus, Isobel vit ces heures douloureuses de doute et de trahison parce qu'elle doit affronter le grand négateur, sous les traits de Chalmers.

Rankin et Thomson font dire à Alexandra à propos de son projet de documentaire : « so we create something where truth lives behind the eyes of facts » (164), mais la création n'est-elle pas de la fiction ? Est-ce à dire que la vérité est dans la fable du renard où deux personnages antagonistes distillent et amplifient le doute ? Pareil schéma est ouvert à l'interprétation : se pourrait-il que ces antagonistes représentent une nation, par exemple qu'Isobel serait la championne de l'Écosse qui doute de son indépendance ?

Dark Road est un texte de théâtre dramatique (Pavis : 102) qui ouvre une voie dans un genre nouveau en Écosse à un âge où la nation traverse une période exceptionnelle, ou de crise politique, ou de doute sur l'avenir. Rankin nourrit le texte de références à Shakespeare mais aussi le sature de scotticité jusqu'à brasser la mythologie celtique avec

les luttes politiques pour livrer une tragédie archétype. *Dark Road* est un métissage de tragédie classique et de « tartan noir » où l'humour noir et le réalisme se mélangent à la fable pour produire un modèle à suivre et à contester.

RÉFÉRENCES

Sources primaires

HOGG, James. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Edinburgh, Canongate Books, 2008 (1824).
KNOX, John. *History of the Reformation in Scotland*. (1566). (Edited by William Croft Dickinson). New York, Philosophical Library, 1950. (In 2 volumes).
RANKIN, Ian and THOMSON, Mark. *Dark Road*. London, Orion Books (2014) 2015.

Sources secondaires

BARRY, Peter. *Literature in Contexts*. Manchester University Press, 2007.
BROWN, Ian. *The Edinburgh Companion to Scottish Drama*. Edinburgh University Press, 2011.
CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, Larousse, 1998.
FINDLAY, Bill (ed.). *A History of Scottish Theatre*. Edinburgh, Polygon, 1998.
LITTRÉ, Paul-Emile. *Dictionnaire de la langue française*. Chicago, Encyclopaedia Britannica, (1978) 1974.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. A. Colin, 2006.
WILSON, John G. *Not Proven*. London, Secker & Warburg, 1960.
WANNER, Lenn. *Tartan Noir*. Glasgow, Freight Books, 2015.

---

[1] Ian Rankin and Mark Thomson, *Dark Road*. Toutes les citations de l'œuvre seront simplement suivies du numéro de page.

[2] Ian Brown ne mentionne pas de pièce policière dans son *The Edinburgh Companion to Scottish Drama*, 2011.

[3] Cette phrase anodine en apparence qui rapproche trois temps ('present perfect', 'present', 'preterit') est une indication de la dimension fantastique du récit. Voir plus loin.

[4] M'inspirant de l'essai de Peter Barry, *Literature in contexts*, je concentre mon étude sur des points ciblés.

[5] « *Dark Road* is less a whodunit than a did-he-really-do-it? ». Mark Fisher. 29 septembre 2013. <https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/29/dark-road-review> (consulté le 27 octobre 2017).

[6] Isobel, jeune fonctionnaire de police au moment de l'arrestation de Chalmers, a racheté pour une bouchée de pain la maison où a eu lieu le dernier meurtre, celui de Sarah.

[7] Le fantastique est un élément typique du théâtre écossais, comme dans *The Strange Undoing of Prudentia Hart* (2011) de David Greig.

[8] La dénonciation des méfaits de l'alcool même dans les commissariats de police est un thème récurrent dans le genre « tartan noir » ; c'est un indice de corruption.

[9] Avec, en guise de morale, le dernier vers de « Glenridell's Fox Breaking his Chain » : « we to scoundrels owe our freedom ».

[10] Dans *Scottish Folktales and Legends*, la légende « The Fox and the Wolf » autour de l'affaire du tonnelet de beurre, expose la fourberie du renard et la vengeance fatale du loup par l'entremise du cheval. Dans une forme parodique, *Dark Road* pourrait s'intituler « Isobel, Alfred et les jeunes filles dévergondées. »

[11] « On Glenriddell's Fox Breaking His Chain » (1791). <http://www.robert-burns.org/works/325.shtml> (consulté le 18 octobre 2017).

[12] *Dark Road* est une pièce écrite en anglais standard d'Écosse (SSE) et le texte est entièrement accessible à un lecteur / auditeur anglais : les personnages appartiennent à la bourgeoisie et se doivent de s'exprimer dans la langue dite de prestige, et non pas en écossais vernaculaire, en l'occurrence le dialecte d'Édimbourg. Ce point linguistique peut s'interpréter comme un moyen de rehausser le degré de tragédie noble et moderne.

[13] Arabella Colvert enquête et découvre que Robert Wringhim est le meurtrier de George, son frère ; elle ne pouvait pas savoir que Gil-Martin avait pris les traits de Robert pour ce crime.

[14] Knox, John. *History of the Reformation in Scotland*. Edited by William Croft Dickinson, New York, Philosophical Library, 1950.
Accessible à : <http://www.reformation.org/john-knox-interview.html> (non paginé, consulté le 3 septembre 2017).

[15] Alison Weir, *Mary Queen of Scots and the Murder of Lord Darnley*, Londres, Pimlico, 2003.

[16] Voir thème et références dans mon article : « L'archétypalisation du verdict de culpabilité non prouvée : le cas de Madeleine Smith. », dans *Chroniques judiciaires et fictionnalisation du procès*, Paris, Mare & Martin, 2017, p 97-112.

[17] Voir l'introduction de *Not Proven* de J.G. Wilson, p. 7-14.

[18] « As I lay down the pen and proceed to seal up my confession, I bring the life of that unhappy Henry Jekyll to an end » est la dernière phrase du récit de Stevenson.