



Caryl Churchill : un parcours exemplaire

Vigouroux-Frey Nicole

Pour citer cet article

Vigouroux-Frey Nicole, « Caryl Churchill : un parcours exemplaire », *Cycnos*, vol. 18.1 (Le théâtre britannique au tournant du millénaire), 2001, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/336>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/336>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/336.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Caryl Churchill : un parcours exemplaire

Nicole Vigouroux-Frey

Université Rennes 2, France.
Nicole Vigouroux-Frey est professeur à l'université Rennes 2 où elle enseigne le théâtre de langue anglaise. Elle dirige le laboratoire T.A.S.C. (théâtre anglophone et arts du spectacle contemporain) depuis 1990. Elle a organisé de nombreux colloques sur les arts du spectacle contemporain (Traduire le théâtre aujourd'hui ? ; Voix de femmes ; Genre et identité ; Censure et autocensure ; D'art et d'argent) dont les actes ont été publiés aux Presses Universitaires de Rennes (P.U.R.). Co-auteur avec Jean-Claude Amalric du *Théâtre contemporain de langue anglaise* (Ellipses, Paris, 1999) elle a signé de nombreux articles sur le théâtre et le cinéma contemporains au C.N.R.S. et dans des revues de langue française ou anglaise. Elle a assuré avec Monique Prunet la responsabilité de *Bulgarian Drama in Perspective* dans le cadre des publications de Theatre Research International, O.U.P., 2000.

Far Away (Caryl Churchill, 2000) is a natural conclusion to a series of plays emphasizing the cyclic, circular approach of her themes and theatrical concerns. Once again the play reasserts the necessity to take urgent steps, to consider the protection of societies on the planet, ill-treated, polluted beyond common understanding, by violence, anarchy and corruption. Once again the hero is a young woman. The play also exemplifies the ultimate stage of a long evolution, introduces new techniques of writing, borrowing from cartoons and video-games.

Née en 1938, Caryl Churchill apparaît comme un dramaturge exemplaire de l'évolution des arts de la scène britannique dans la seconde moitié du vingtième siècle. Ceci pour deux raisons principales : en premier lieu parce qu'il s'agit d'une femme qui débute dans l'écriture dramatique en un temps où les auteurs dramatiques au féminin sont encore peu nombreux ; ensuite parce que, auteur heureux qui connaît relativement rapidement un succès tant national qu'international, son écriture porte témoignage des avatars d'une dramaturgie, d'une conception d'un spectacle théâtral festif, en prise directe avec cet engagement socio-politique affirmé qui sait pourtant retrouver l'héritage culturel commun, fractionné, d'un occident aux multiples facettes. Des quelques quarante pièces ou spectacles qu'elle a signés, nous n'en retiendrons ici que les plus typiques, célèbres ou non, d'une évolution dont nous retenons un rare bonheur d'exemplarité.

Au cours d'une longue carrière entreprise très jeune, dans sa vingtième année, (*Downstairs* est une pièce en un acte, présentée dès 1959 au festival du théâtre universitaire sous l'égide du *Sunday Times*, suivie en 1960 de *Having a Wonderful Time* au Questor Theatre à Ealing) Caryl Churchill porte témoignage d'un théâtre engagé, féminin, préoccupé des profondes mutations sociales et politiques qui affectent la Grande-Bretagne du renouveau de l'après seconde guerre mondiale, préoccupé aussi de tracer une écriture qui atteste de ces bouleversements. Ces pièces, écrites alors qu'elle était étudiante à l'université d'Oxford (Lady Margaret Hall), constituent une sorte de prologue à quarante années de travail d'écriture ininterrompu dans le droit fil de la révolution dramatique des Jeunes Hommes en Colère. Peu loquace lorsqu'il s'agit d'entretiens avec la critique spécialisée, Caryl Churchill laisse parler son travail théâtral, emblématique d'une démarche artistique, des modes d'expression, des choix, des innovations et modulations dramatiques d'un genre essentiel à la vie sociale de ses contemporains, caractérisé par la diversité de sa production.

Depuis les années cinquante, la place des médias électroniques n'a cessé de s'affirmer dans l'épanouissement du genre dramatique au Royaume-Uni. Caryl Churchill ne déroge pas à la règle tacite qui veut que la quasi-totalité des auteurs majeurs du théâtre a généralement fait

entendre sa voix, s'est fait apprécier et connaître d'un public large et hétérogène par la diffusion du théâtre radiophonique sur les ondes de la B.B.C. Pour Caryl Churchill qui avait déjà eu accès à la scène, la démarche ne procède pas tant d'un choix de carrière que de sa situation particulière d'épouse au foyer, de mère de trois jeunes fils auxquels elle consacre — comme la majorité des anglaises confrontées à l'absence de prise en charge sociale de leurs jeunes enfants — la plus grande partie de son temps et de son énergie au mépris d'un authentique statut conféré seulement par la participation au monde du travail. Ainsi marginalisée, isolée des préoccupations de milieux qu'elle ne fréquente guère que de manière vicariale, mais toujours tenaillée par une volonté tenace d'entrer en communication avec autrui, elle trouve dans le médium radiophonique le moyen de concilier une situation particulière et un besoin d'écriture à l'adresse de ses concitoyens.

Si le théâtre des médias — radio ou télévision — ne constitue pas la pièce maîtresse de son œuvre dramatique, il procède néanmoins de l'ensemble de son travail d'écriture comme de sa réflexion. La publication ultérieure de ces œuvres, rassemblées dans les volumes qui lui sont consacrés par les éditions Methuen, en porte témoignage. L'exemplarité du paysage churchillien se caractérise donc par l'émergence d'une écriture dramatique peu commune, d'une approche résolument féminine qui brossent un tableau sans complaisance d'un monde gâté par la violence ou la corruption, aux valeurs masculines, où le pouvoir des femmes demeure dérisoire, où les opprimés sont légion.

Au demeurant l'ensemble de l'œuvre semble dresser un constat quelque peu pessimiste ; mais Caryl Churchill opte pour le mode comique de l'expression, un comique parfois grinçant qui nous conduit dans un univers de l'exception, de ces situations extrêmes qui nous forcent à admettre l'utopie d'un monde meilleur à défaut d'être le meilleur des mondes.

Du théâtre des ondes à la scène

Il est sans doute malaisé d'imaginer aujourd'hui un monde sans télévision. Pourtant la télévision, à laquelle elle consacra quelques œuvres (*The Judge's Wife*, 1972 ; *Turkish Delight*, 1974 ; *Save it for the Minister*, 1975 ; *The After-Dinner Joke*, 1978 ; *The Legion Hall Bombing*, 1978 et dans ce dernier cas elle refusa que son nom apparaisse à l'écran, la pièce ayant été remaniée à son insu par la censure télévisuelle), n'est pas le support médiatique qui lui permettra de fourbir ses armes de dramaturge. C'est au média radiophonique que revient cet honneur, des années soixante aux années soixante-dix, avec une série de pièces nécessairement courtes car le pouvoir d'attention de l'auditeur connaît des limites que l'expérience de la B.B.C., en la matière, sait apprécier. L'expression par la radio, même celle qui est diffusée sur le *Third Programme* d'alors, constitue un défi pour l'auteur dramatique à ses débuts. Il convient en effet de savoir capter l'attention d'un auditeur dont l'écoute n'est pas la préoccupation majeure. Cet auditeur, le plus souvent féminin d'après les enquêtes de la B.B.C., est généralement actif, accaparé par des tâches domestiques qui ne sauraient souffrir aucune négligence, aucun retard : préparation du repas, vaisselle, devoirs des enfants, ménage etc. Mais son esprit reste partiellement disponible et cette partie d'attention peut être mobilisée par un dialogue dense, une intrigue rondement menée, une intrusion de l'insolite ou bien au contraire, si l'auteur manque par trop de talent, l'auditeur peut se laisser séduire et bercer par une rêverie individuelle.

C'est une question que Caryl Churchill connaît d'expérience puisqu'elle appartient à une génération de britanniques qui a grandi avec la radio. On sait que ses diffusions favorites portaient la signature de Samuel Beckett, d'où peut-être cette fascination qui lui appartient pour exprimer un temps dramatique bien éloigné des préceptes d'Aristote. *Easy Death* écrite alors qu'elle était encore étudiante à Oxford, représentée à l'Oxford Playhouse en 1961 (année où elle quitte l'université et se marie) par un groupe de théâtre universitaire, atteste de sa volonté de repenser le temps dramatique, de lui refuser la seule progression linéaire. Dans

Easy Death deux personnages explorent le temps. L'un des deux propose une version linéaire du déroulement d'une journée de sa vie ; l'autre remonte le temps pour en arriver à la situation du moment. Une pléiade de pièces radiophonique succéda à *The Ants* (écrite en décembre 1961 et mise en ondes l'année suivante) : *Lovesick* (1966), *Identical Twins* (1968), *Abortive* et *Not... not... not... not... not Enough Oxygen* (1971), *Schreber's Nervous Illness* et *Henry's Past* (1972), *Perfect Happiness* (1973). Écrire pour la radio s'avéra être, pour Caryl Churchill, un authentique plaisir. Inventer pour des auditeurs dont la B.B.C. connaissait le profil, se laisser conseiller quant à l'écriture (la B.B.C. possédait alors un "Script Department" efficace), participer au travail de production sur les ondes par des spécialistes hautement compétents et chevronnés, tout ceci lui paraissait facile et les œuvres ainsi produites relevaient exclusivement de l'art du théâtre radiophonique. Elle en fit l'expérience lorsqu'elle tenta de porter *Perfect Happiness* à la scène, en 1975 (Londres, Soho Poly). La spécificité radiophonique était telle que ce fut un échec. Trois femmes, trois sœurs sont réunies dans une cuisine, autour d'une table. L'une d'elles en est venue à assassiner son époux et raconte le meurtre. Caryl Churchill en tira la leçon et comprit que si la pièce convenait à merveille au média radiophonique qui en appelait à l'imagination de l'auditeur pour concrétiser et les personnages et le meurtre, si le non-réel devait être total, par contre à la scène, la présence matérielle des trois femmes s'opposait à la virtualité d'un meurtre sans cadavre que le spectateur ne savait imaginer. C'est de l'apprentissage d'une technique d'écriture qu'il s'agit dans cet exemple, une technique qu'elle ne cesse de travailler dans les années qui suivent car son théâtre, particulièrement imaginatif, ne cesse jamais de s'articuler autour de la participation inventive du spectateur dont les repères temporels sont instantanément brouillés, ce qui a pour effet immédiat de lui interdire toute approche fondamentalement naturaliste.

Lorsqu'elle devient, en 1974, la première femme choisie comme "writer in residence" par le Royal Court Theatre à Londres, Caryl Churchill se consacre désormais à l'écriture du théâtre de scène, adoptant ce qu'elle appellera plus tard *a feminist position* c'est-à-dire le point de vue d'une femme traitant de sujets qui intéressent d'abord les femmes mais ne sauraient laisser les hommes indifférents dans la mesure où l'actualité contribue à les promouvoir. Féministe, elle l'est à coup sûr ; mais le théâtre n'est pas pour elle le forum d'un militantisme échevelé qui aurait le double effet pervers d'effaroucher tant la gent masculine que ces ménagères zélées, attirées par la familiarité de son nom et de son théâtre radiophonique.

Passer de l'écriture radiophonique à l'écriture scénique représente, selon la conception qu'elle en a, une profonde mutation. Il lui faut penser en termes concrets, fournir des œuvres plus substantielles, c'est à dire plus longues, renoncer à sa quiétude de solitaire pour s'impliquer dans un projet collectif et sa réalisation. Il lui faut encore renoncer à une approche analytique ou introspective des sentiments, sortir du plaisir solitaire de l'écriture et répondre à l'attente d'une équipe de production et de son public. Autant d'aspects que le collectif de la B.B.C. savait avantageusement prendre en charge. Cette prise de conscience a eu pour effet une étrange translation. Dans son théâtre radiophonique, la voix principale était le plus souvent une voix masculine, une voix qui tend à s'évanouir de son œuvre scénique où les personnages sont devenus majoritairement féminins. Et Caryl Churchill d'avouer :

I think originally I was not really interested in gender ideas at all. I probably made main characters men without thinking of it consciously at all, but just because main characters tended to be men. It was also perhaps easier to conceive of characters separate from myself by making them men¹.

L'exception bien sûr confirme la règle. Ce sera *Softcops* (1984) où tous les personnages sont masculins sous prétexte qu'il s'agit là d'un type de pouvoir géré par des hommes et seulement par eux. Peut-être convient-il d'y lire une autre motivation. Les excès d'un féminisme

¹ *New Theatre Quarterly*, IV (13 février 1988).

exacerbé n'ont-ils pas permis à Caryl Churchill, écrivain mature après plus d'un quart de siècle de pratique assidue du spectacle, désormais célébrée sur les scènes du monde entier, de prendre ses distances et de reconsidérer son étiquette de "woman writer" en termes plus larges, moins étroitement sociaux ? Quatre ans plus tard elle déclare :

I feel quite differently at different times about writing. I'm only just beginning to realize that it is alright to be inconsistent. There are times when I'm aware of things... and at other times they're not on my mind².

Nombreuses sont aussi les pièces qui ne font pas du personnage féminin le protagoniste d'élection. Citons pour mémoire : *Owners* (1972), attaque frontale de l'esprit de possession et du capitalisme, *Icecream* (1989, prononcer *I scream*) dont l'humour noir abrasif dénonce l'ambiguïté des relations amoureuses, ou encore deux œuvres à caractère expérimental, *Vinegar Tom* (1976) et *Light Shining in Buckinghamshire* (1976) où Caryl Churchill privilégie l'histoire en qualité de mémoire collective. Certes *Vinegar Tom* fait des femmes de ce siècle des sorcières en puissance, mais n'est-ce pas d'abord parce que la femme, socialement plus vulnérable que l'homme devient ainsi un bouc émissaire tout désigné ? En revanche la seconde de ces deux pièces ne saurait, par le choix même du thème historique qui met en œuvre *a revolution that did not happen*, laisser de place à l'expression d'un quelconque militantisme féminin dans le cadre de l'action guerrière de Cromwell et de sa soldatesque. *Serious Money* (1987) et *Mad Forest* (1990) traitant respectivement de Bourse et de questions financières à la manière du *cartoon* satirique stylisé et des événements révolutionnaires dans la Roumanie des années 1989-1990, dépassent à l'évidence les questions de genre, d'identité du cadre malgré tout restreint de *sexual politics* pour embrasser une vision politique et socialiste de malversations qui entachent notre monde contemporain. De telles œuvres attestent de la richesse et de la diversité des préoccupations du dramaturge. Toutes considérations mises à part quant au genre de leur auteur, elles contribuent à faire de Caryl Churchill un maître- d'œuvre d'exception.

Un théâtre de l'engagement

Avec des pièces comme *Cloud Nine* (1979), *Top Girls* (1982), *Fen* (1983), *Serious Money* (1986), *Mad Forest* (1990) ou *The Skriker* (1994) le théâtre churchillien de l'engagement se fait plus précis. Les considérations de genre qui, on le sait, lui ont longtemps tenu à cœur, en raison peut-être de cet état de femme au foyer ressenti comme une sorte de marginalisation sociale, partagent le devant de la scène avec l'expression d'une conscience sociale et politique qui domine aussi le théâtre de ses confrères.

Héritière du théâtre féministe de langue anglaise qui s'épanouit à la fin de la décennie soixante, Caryl Churchill n'en partage pas les outrances mais s'en sert pour affirmer un engagement socio-politique de son temps, pour afficher une écriture théâtrale de la rupture et de la continuité et redire, à travers les métamorphoses du genre théâtral, l'immanence de l'acte théâtral. Au-delà des héroïnes de son théâtre, c'est de l'éternel humain qu'il s'agit, un éternel qu'elle a d'abord cherché à retrouver en privilégiant le choix de protagonistes masculins, comme en réaction instinctive au support dramatique trop intimiste du médium radiophonique. C'est en venant à la scène que tout naturellement le protagoniste féminin s'est substitué au protagoniste masculin, parce que la dimension spatiale du lieu théâtral permettait une mise à distance suffisante pour lever toute équivoque. À la scène l'expression d'un engagement socio-politique sexué devenait possible, peu importait alors si, derrière l'auteur dramatique, on reconnaissait une femme aux prises avec les questions de son temps, car la voix de la dramaturge, en prenant jeu dans les corps des interprètes, se faisait plus distante. Si le théâtre radiophonique est d'abord le domaine de la confiance partagée entre l'auteur et un public éclaté, le théâtre représenté sur scène prend pour appui l'immédiateté d'un échange

² *New Theatre Quarterly*, IV (13 février 1988).

gestuel et verbal auquel le spectateur contribue par sa seule présence physique, reléguant l'auteur dramatique à une fonction, essentielle certes mais quelque peu lointaine, de géniteur. Une fonction qui, dans le cas des pièces féministes de Caryl Churchill — *Cloud Nine*, *Top Girls* ou *The Skriker*, et plus récemment *Far Away* (novembre 2000) — se trouve accusée encore soit par le mode de production et d'écriture (*Cloud Nine*, *Top Girls*), soit par la thématique (*The Skriker*, *Far Away*).

Si, dans les années soixante et soixante-dix, le théâtre représenté dans le Royaume-Uni se voulait directement, presque immédiatement engagé, se donnant à voir dans des lieux récemment achevés qui acquièrent un incontestable prestige par le travail scénique qui leur demeure attaché ou/et la fidélisation d'auteurs dramatiques en plein essor, la situation a quelque peu évolué au cours des deux décennies suivantes. Les causes en sont multiples, et parmi elles l'augmentation des charges qui a contraint les gestionnaires à tenter d'accroître les revenus de la billetterie, donc à faire payer plus cher le spectateur. D'art de consommation courante, accessible jusqu'alors à de nombreuses couches sociales, distribué dans des créneaux horaires eux aussi favorables (dès la sortie du travail), le théâtre britannique (y compris celui du *lunch-time*) s'est quelque peu refermé sur un public d'élites de plus en plus gouverné par l'argent mais aussi par des motivations d'ordre intellectuel ou touristique. Si Caryl Churchill n'appartient pas d'emblée aux circuits de distribution du grand tourisme international, il n'en demeure pas moins que le prestige "historique" du Royal Court en fait une vitrine où s'arrête volontiers un public familier de la langue anglaise qui contribue ainsi à la promotion indirecte mais néanmoins efficace d'œuvres éclectiques, représentées entre deux confluences venues de l'étranger ou plus simplement mises en scène dans le cadre des programmes

La relation entre un théâtre comme le Royal Court, au passé significatif, et l'auteur dramatique dont il retient la participation s'inscrit à l'évidence dans une logique de programmation et d'histoire. Elle est également déterminante pour l'avenir de ses auteurs dont elle négocie l'approche thématique comme mode d'écriture. À cet égard la carrière de Caryl Churchill revêt encore un caractère exemplaire puisqu'elle est passée presque directement (milieu des années soixante-dix) de la vitrine de la B.B.C. à celle du Royal Court où elle continue d'exercer ses talents. Dans un cas comme dans l'autre l'auteur dramatique est engagé dans un processus de création communautaire. Même si ce n'est plus le cas à présent, la B.B.C./radio d'alors possédait un collectif nécessairement autoritaire (aujourd'hui disparu) qui, sous l'égide du "Script Editor", sélectionnait les œuvres à produire sur les ondes de son théâtre, se mettait à l'écoute de ses auteurs, reconnus ou potentiels, dont il guidait ou plus simplement conseillait l'écriture. Le metteur en ondes désigné comme le plus susceptible de servir le travail en question prenait ensuite le relais et, après s'être entretenu avec l'auteur du texte proposé, se chargeait de sa diffusion, sollicitant parfois la participation active du créateur initial. Il va de soi que le théâtre des ondes privilégie l'engagement sous tous ses aspects, de l'esthétique au socio-politique, puisqu'il espère un effet en retour et s'adresse à des individus dans le contexte de leur intériorité. Forte de ce type d'expérience qui ne saurait pourtant convenir à tout dramaturge, désireuse aussi d'approfondir un genre d'écriture dramatique en étroite collaboration avec l'équipe de production, interface obligée autant que privilégiée avec le public du théâtre, Caryl Churchill s'est non seulement prêtée de bonne grâce aux exigences des compagnies qui ont porté intérêt à ses créations, elle a encore infléchi sa propre réflexion pour mieux satisfaire leurs attentes, se forgeant un bonheur d'écriture qui retrouve, au bout du compte, les origines du théâtre, le rituel dionysiaque et, à travers lui l'empreinte de Sénèque sur le théâtre populaire élisabéthain : "It is a tragic hero that the Elizabethans found in Seneca, and one of their most popular plots, revenge plays"³.

³ Introduction à *Thyestes* par Caryl Churchill qui a traduit la seule version en latin du texte, encore disponible à ce jour, N.H.B., 1994.

L'exemplarité de *Far Away*⁴ : le mythe au temps présent

Aujourd'hui il convient de verser au crédit de Caryl Churchill non seulement une œuvre riche et diverse, mais aussi une quête inlassable, originale, qui suggère, dépasse l'angoisse de situations sombres voire désespérées (*The Skriker, Far Away*) et cela indépendamment de tout féminisme. Citoyenne engagée dans le militantisme propre à son temps, elle interroge le passé pour appréhender le présent dans sa complexité, elle joue et se joue d'un *hic et nunc* inlassablement recommencé, retrouve à travers les origines du genre théâtral, les jeux de masques, le genre indifférencié, transformé par le travail de l'acteur. Sa référence aux théâtres grecs et élisabéthains prend valeur de métaphore puisque l'acteur, alors rigoureusement décliné au masculin, était par définition capable d'endosser la défroque de l'homme ou de la femme selon les nécessités de l'œuvre représentée. Au-delà de cet éternel théâtral c'est aussi d'éternel humain qu'il s'agit.

En dévoyant le sujet anecdotique ou provincial (*Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine, Top Girls, Fen, Softcops ou Serious Money*) au profit du mythe qui affirme son appartenance au patrimoine culturel dont il procède (*The Skriker*, qui em prunte aux mythologies celtiques, *Far Away* ou terre devenue gâte par la faute de l'humain), Caryl Churchill ne réaffirme-t-elle pas, au temps du bilan, de l'entrée dans le troisième millénaire, l'angoisse de l'être humain au féminin, réinvesti dans une fonction sociale, historique et politique dont le théâtre occidental semblait l'avoir dépossédé, mais toujours partenaire incontournable de l'être humain au masculin pour porter, continuer, retrouver la vie de l'autre côté de la frontière symbolique du temps des chrétiens ?

Si "le mythe neutralise l'histoire"⁵ sans doute neutralise-t-il aussi le temps, puisque "parole choisie par l'histoire [...] le mythe postule l'immobilité de la Nature"⁶. Immobilité n'est pas immobilisme. L'immobilité en soi n'a rien de statique. Dans *Far Away* (novembre 2000), elle est pour Caryl Churchill celle du chasseur à l'affût, du guetteur du millénaire qui s'annonce, figé dans une double interrogation. Quel sens faut-il prêter à cette épure de texte théâtral qu'est *Far Away* ? La pièce s'inscrit-elle dans une spirale ascendante ou descendante du genre dramatique ? La distribution trinômique à dominance féminine (la tante, le jeune couple) est-elle synonyme de décadence ou de renouveau ? Le chaos primordial reconsidéré de *Far Away*, gâté par les traces de civilisations successives nous invite-t-il à nous tourner vers le passé ou vers l'avenir ? Le message est clair, semble-t-il. Joan, la jeune épousée, a surmonté bien des obstacles et bravé bien des dangers pour retrouver Todd dans un monde de cauchemar, désarticulé à l'image d'une planète virtuelle créée pour les besoins d'un jeu vidéo. Quête surréaliste, dérisoire rituel d'une pratique menée en solitaire qui usurpe le titre de mission, le jeu ainsi mené abolit tout sens d'une quelconque appartenance communautaire, donc toute éventualité de théâtre dont il nie les éléments fondateurs, l'espace et le temps, sans lesquels l'action se trouve vidée de tout sens :

JOAN : Of course birds saw me, everyone saw
me walking along but nobody knew
why, I could have been on a mission,
everyone's moving about and no one
knows why, and in fact I killed two cats
and a child under five so it wasn't that

⁴ L'édition de *Far Away* est celle du Royal Court où la pièce a été représentée en novembre 2000. Ce texte est disponible dans la publication N.H.B., Nick Hern Book en association avec le Royal Court, Guilford, 2000, 40 pages.

La pièce ne comporte pas de divisions traditionnelle en actes ou en scènes, mais les temps dramatiques correspondant à des mouvements et tableaux sont indiqués par **1**, **2**, **3**, pour les mouvements et 1 à 6 pour les tableaux composant le mouvement **2**.

⁵ Claude Lévi-Strauss, entretien avec Jacques Chancel, Radio France, *Figures de proue*, (12 juillet 1998).

⁶ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris :Seuil, "Points", 1957), pp. 182 et 223.

different from a mission, and I don't
 see why I can't have one day and then
 go back, I'll go on to the end after this.
 It wasn't so much the birds I was
 frightened of, it was the weather, the
 weather here's on the side of the
 Japanese. There were thunderstorms all
 through the mountains, I went through
 towns I hadn't been before. The rats
 are bleeding out of their mouths and
 ears, which is good, and so were the
 girls by the side of the road. It was
 tiring there because everything's been
 recruited, there were piles of bodies and
 if you stopped to find out there was one
 killed by coffee or one killed by pins,
 they were killed by heroin, petrol,
 chainsaws, hairspray, bleach, foxgloves,
 the smell of smoke was where we were
 burning the grass that wouldn't serve⁷.

De cet inventaire à la Prévert qui emprunte aussi au *Voyage au bout de la nuit* (Louis-Ferdinand Céline) il convient cependant de retenir la chute, celle des derniers mots de la pièce :

JOAN : But I didn't know whose side the river
 was on, it might help me swim or it
 might drown me. In the middle the
 current was running much faster, the
 water was brown, I didn't know if that
 meant anything. I stood on the bank a
 long time. But I knew it was my only
 way of getting here so at last I put one
 foot in the river. It was very cold but
 so far that was all. When you've just
 stepped in you can't tell what's going
 to happen. The water laps round your
 ankles in any case⁸.

Par ces dernières paroles nous retrouvons trace du mythe primordial du dieu solaire sortant de l'eau pour venir féconder la terre, et donc du rituel théâtral qui lui est associé. *Far Away* peut alors s'entendre comme un témoignage moins pessimiste qu'il n'y paraît de prime abord. Le titre renvoie également au passé et à l'avenir qu'il relie à la façon d'un trait d'union, suggérant aussi que ce qui s'est jadis produit peut encore se reproduire, non pas en l'état initial puisque le messenger est ici du genre féminin, mais par la dynamique d'un mythe en création dont le truchement est parole. Ce mythe en gestation est porté par la couleur étrange de l'eau, un brun chaud qui contredit la désolation alentour, une eau dont l'aspect inhabituel ne contredit pourtant pas la fonction de vie puisqu'elle abreuve sans dommage le bétail, une eau froide et saine qui, à l'instar du temps retrouvé, coule avec le siècle vers des lointains dont l'espérance ne semble pas bannie : "When you've just stepped in you can't tell what's going to happen" (7). Notre lecture s'affiche comme résolument optimiste parce qu'elle tient compte du travail dramatique antérieur de Caryl Churchill, de son engagement aux frontières d'un militantisme qui s'attache à mettre en évidence une circularité de temps, d'immobilités successives, pour mieux rassurer tout en continuant d'affirmer la pérennité de l'état de vie. Comme dans l'écriture de *The Skriker*, la circularité préside à l'écriture de *Far Away*. Ici aussi l'impression première est trompeuse et l'étrangeté de la pièce pousse à plus ample réflexion.

⁷ Caryl Churchill, *Far Away* (London : N.H.B., London, 2000), 3, pp. 37–38.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

Le temps de la représentation est un temps mythique, le temps du chaos primordial reconsidéré, symbolisé par la dégénérescence de la planète terre à son entrée dans le troisième millénaire de notre ère, une planète en état de crise, comme gouvernée par l'arbitraire d'un scientisme parodique, encombrée, étouffée des scories du progrès, où la violence s'affirme comme synonyme de survie. Face à cet univers surréaliste et grotesque, terre de l'inhospitalier, monde de l'impossible communication soumis aux seules lois de la terreur et de la barbarie, le spectateur serait bien près de s'abandonner avec Joan, la jeune protagoniste, à la désespérance s'il n'y avait le côté visuel du spectacle, le flamboiement extravagant des chapeaux des condamnés au bûcher, la parade, le chaos d'une Nature devenue irrationnelle mais où une vie nouvelle demeure à structurer. Dans un univers qui évoque les peintures de Jérôme Bosch, l'Enfer a les attraits du monde ordinaire comme perçu par l'outil magique, globalisant, désacralisant que peut aussi être l'ordinateur, créature démoniaque au service du jeu, d'une célébration parodique de la Nature profanée dans son ensemble et du théâtre qui l'exprime, par voie de conséquence.

Si le mythe est un récit exemplaire dont le rituel assure la pérennité, le théâtre est pour Caryl Churchill, hier avec *The Skriker* et aujourd'hui avec *Far Away*, l'expression des "données historiques et sociales [qui] constituent les enveloppes essentielles des mythes"⁹. Dans *Far Away*, le mythe sous-jacent est celui de la re-création évolutive dans le contexte inédit de la globalisation/mondialisation d'une planète où la barbarie fait loi, où les valeurs en jeu ne différencient guère l'homme de l'animal :

TODD : I've shot cattle and children in
Ethiopia. I've gassed mixed troops of
Spanish, computer programmers and
dogs. I've torn starlings apart with my
bare hands. And I liked doing it with
my bare hands, where my hands were
full of blood and feathers I'd get a rush,
I could go on all day doing that, it was
better than sex. So don't suggest I'm
not reliable.

HARPER : I'm not saying you can't kill.

TODD : And I know it's not all about
excitement. I've done boring jobs. I've
worked in abattoirs stunning pigs and
musicians and by the end of the day
your back aches and all you can see
when you shut your eyes is people
hanging upside down by their feet¹⁰.

La barbarie, élevée au niveau de mythe, bénéficie d'une antériorité séculaire, voire millénaire, comme pour lui donner force de loi,

HARPER : The Romans
used to commit suicide with gold leaf,
just flip it down their throat and it
covered their windpipe [...] ¹¹.

une loi universelle, par laquelle hommes, animaux, insectes sont indifférenciés, confondus dans une même fable de l'horreur :

HARPER : The cats have come in on the side of
the French

TODD : I never liked cats, they smell, they
scratch, they only like you because you
feed them, they bite, I used to have a

⁹ Roger Cailliois, *Le Mythe et l'homme* (Paris : Gallimard "Folio", 1938), p. 21.

¹⁰ Caryl Churchill, *Far Away*, 3, pp. 34–35

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

cat that would suddenly just take some
bit of you in its mouth.
HARPER : Did you know they've been killing
babies ?
[...]
TODD : But we're not exactly on the other side
from the French. It's not as if they're
the Moroccans and the ants.
HARPER : It's not as if they're the Canadians, the
Venezuelans and the mosquitoes.
etc.¹²

Pour suggérer cet univers du Mal Absolu que met en scène *Far Away*, Caryl Churchill procède par touches successives, par accumulations de mots courts, voire de monosyllabes, comme autant de traits grossiers contribuant à faire émerger un ensemble mal dégrossi aux couleurs sombres et ternes, aux volumes massifs (essaims de papillons ou de guêpes, nuées d'étourneaux, cadavres amoncelés). Ici ou là des touches plus claires ou plus vives, celles des chapeaux par exemple (2,1), véritables œuvres d'art dans la parade des condamnés, attirent les regards à hauteur de la ligne d'horizon, comme pour dire que *far away* l'espoir perdure, dans ces lointains que parcourt Joan pour partager avec Todd ne serait-ce qu'un jour, celui de la ré(re)-création. De presque aphasique lorsqu'elle découvre l'horreur qui l'entoure (1), initiée par sa tante Harper, elle redécouvre progressivement au contact de Todd, d'abord compagnon de travail, le plaisir du mot et du questionnement, le plaisir de la création éphémère, celle des chapeaux destinés à périr sur le bûcher avec les condamnés (2, 1, 2, 3, 4, 6) ; la pièce s'achève sur le récit des aventures terrifiantes et parodiques d'une Joan/Bat(wo)man qui sort de sa fonction initiale et s'en octroie une toute neuve, toute brillante, celle d'aller proclamer, pour l'amour de Todd, que l'espérance demeure une réalité. Telle la petite bergère de l'Histoire, son homonyme, elle rassemble derrière son étendard le cortège des mots, de la parole retrouvée jusqu'à esquisser l'amorce du discours métaphorique, donc poétique : "The water laps round your ankles in any case"¹³. Par la chute de la pièce, Caryl Churchill ronge le mythe du chaos primordial pour mieux suggérer, à la manière des scénaristes de bandes dessinées toujours avares de transitions, l'ère du héros, éternel passeur de relais. Elle réaffirme de la sorte que nous sommes bien au théâtre, genre qui privilégie la transgression des prohibitions, et retrouve en chemin *Thyestes*, *The Bacchae*. mais aussi Shakespeare, Seamus Heaney (*The Cure at Troy*), Edward Bond ou Wole Soyinka.

Trois mouvements (1, 2, 3) composent la fable/ parabole ; seul le second apparaît subdivisé, figé dans l'immobilisme (tableaux 1 à 6). Les didascalies sont rares mais toujours informatives :

1, *Night*;
2, *Several years later. A hat makers*;
3, *Several years later.*
HARPER'S house, daytime.

À la métaphore des ténèbres de l'obscurantisme qui masquent le massacre de l'homme par l'homme, sous des prétextes fallacieux — "He only hit the traitors" (1, p. 34) — succède la mise en esclavage des survivants, forçats de la productivité (2), avant d'envisager la reconstruction possible du genre humain dans la lumière, l'eau, le mouvement réifiés (3). Ultime obstacle entre Joan et les siens, ce fleuve aux eaux brunâtres qu'elle ne reconnaît pas et dont elle craint les effets pervers :

But I didn't know whose side the river
was on, it might help me swim or it
might drown me. (3, p. 38)

¹² *Ibid.*, pp. 29–30.

¹³ Caryl Churchill, *Far Away*, 3, p. 38

Il ressemble assez à quelque confluent fantasmagorique du Styx et du Léthé, aux pouvoirs si particuliers. Pour les plus jeunes spectateurs, ceux qui ont l'âge de Joan, la pratique assidue des jeux virtuels les a depuis longtemps abreuvés aux eaux du Léthé, fleuve magique parmi tant d'autres qui égaient leurs loisirs. Pour l'ensemble des spectateurs de *Far Away*, la traversée du fleuve est donc perçue comme une ultime et redoutable épreuve que la vaillante héroïne a surmontée puisqu'elle leur en fait le récit. Le parcours initiatique est désormais achevé et avec lui le rituel de la re-présentation d'une fête dionysiaque. René Girard remarque que Dionysos, "s'il apparaît comme la divinité de la vigne et du vin, c'est sans doute par un adoucissement du sens originel qui faisait de lui le dieu d'une ivresse plus redoutable, la fureur homicide"¹⁴. Cette hypothèse l'amène à s'interroger sur la prépondérance des femmes dans le culte de Dionysos, prépondérance ici réaffirmée par Caryl Churchill avec les personnages de Harper et de Joan. Si la survie de Joan dépend de la protection que lui accorde sa tante, Harper, c'est pour mieux nous rappeler la fonction primordiale de la femme dont l'exogamie est un aspect indispensable à la continuité de la fratrie, du clan. En effet, Roger Caillois a montré que "la vie d'un homme ne se continue pas dans son fils, mais dans les enfants de la sœur qu'il a expatriée dans le groupe complémentaire"¹⁵. Métaphore de la genèse du conte sacré, transformé par le théâtre, *Far Away* est bien cette célébration festive issue du sacré qui replonge le spectateur dans les eaux toujours vives de l'imaginaire collectif et bannit toute notion d'épuisement stérile. L'imaginaire collectif, auquel emprunte la dramaturge, est alors celui d'une expression par l'écriture, rappelant celle des médias électroniques, conjuguant récit, dessin et animation, affinant par touches successives les contours d'un puzzle progressivement figuratif, comme pour mieux évoquer l'aventure ludique de la vie dans son rapport au genre théâtral, mémoire intemporelle de l'éternel humain où Histoire et Mythe se rejoignent enfin.

Jeune créatrice de ces chapeaux dont on se plait à orner le chef des condamnés promis à la mort, puis au bûcher, Joan est d'abord une artiste dont la société se flatte de reconnaître d'emblée la valeur, en confiant aussitôt un spécimen de son talent au musée, dérisoire exemple de ce qui lui tient lieu de patrimoine artistique communautaire :

JOAN : I still can't believe it.
 TODD : No one's ever won in their first week before. [...]
 But I think you're a hat genius¹⁶.

Joan est certes une artiste d'exception, mais au seul bénéfice d'un pitoyable cortège de renégats parés des plumes du paon, l'oiseau royal, en chemin vers le lieu de leur exécution, comme autant de "héros" de Carnaval. Le tableau 5 du second mouvement est tout entier consacré à la représentation muette du rituel d'une procession, orchestrée par la folie collective des hommes qui fait, qu'ici, "faire porter le chapeau" équivaut à révéler la faiblesse de l'humain puni de mort. Ô créature insensée qui croit échapper au courroux divin en croyant coiffer autrui du chapeau de ses propres méfaits ! L'adage populaire redit pourtant à satiété ce *mad as a hatter* suggéré, non sans ironie, par la dramaturge. Cependant si le chapelier demeure à jamais aliéné du fait de sa profession, l'artiste conserve toutefois l'exercice de son libre arbitre :

TODD : We might not get jobs in hats again.
 JOAN : There's other parades¹⁷.

Caryl Churchill cisèle le mot en artiste du verbe qu'elle fait rebondir de situation en situation avec la maîtrise du prestidigitateur qui joue du rationnel comme de l'artifice. Dernière production du millénaire, *Far Away* ouvre, un peu à la façon des *dramaticules* de Beckett qu'elle admire, les chemins d'un type de rituel théâtral exigeant, qui tente de retrouver par

¹⁴ René Girard, *La Violence et le sacré* (Paris : Hachette "Littérature", 1972), p. 199.

¹⁵ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* (Paris : Gallimard, 1950), p. 103.

¹⁶ Caryl Churchill, *Far Away*, 2, 6, pp. 24 et 27.

¹⁷ Caryl Churchill, *Far Away*, 2, 6, p. 27.

l'Histoire ou le Mythe, les chemins d'un imaginaire collectif désormais trop éclaté. En ce sens aussi son travail théâtral est exemplaire car la tâche est d'envergure et vaut d'être créditée à son actif. Peut-être fallait-il avoir d'abord connu le bonheur de la création dramatique radiophonique, mais aussi être une femme, pour songer enfin à retrouver le bon sens des pionniers de la communication virtuelle, ces producteurs d'une B.B.C. affectueusement surnommée "Good Old Auntie" qui ressassait à l'envi les trois composantes de la mission qu'elle s'était donnée : "to inform, educate and entertain".

Trace mémorielle et dramatique d'une pratique des arts de la scène en pleine mutation, la scénariste Caryl Churchill se positionne désormais, avec *The Skriker*¹⁸ et *FarAway* en guetteur du millénaire qui s'annonce.

¹⁸ Se référer à l'article de Nicole Vigouroux-Frey, "Pour des mythologies profanées : *The Skriker* (Caryl Churchill, 1994)", *Études Anglaises*, 52-2 (Paris : Didier "Érudition", 1999), pp. 175-184,