

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 sillage 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'OuTraPo¹), 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 surfabrication² 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 défaut³. 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 bégaié et qui répète à l'envi le O : ce O de la grossezza 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 rébellier 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 forclure et de rouvrir 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 thématise 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. Tbkkkkkl ?

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, Caboot'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.