

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

Jean-Marc LANTERI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TOUS :

Qui a donné l'ordre de tirer à Timisoara ?

Qu'est-ce que vous avez mangé hier soir ?

Pourquoi y avait-il des robinets en or dans votre salle de bain ?

Vous chiez dans des toilettes en or ?

Maintenant vous vous chiez dessus.

Pourquoi avez-vous rasé la maison de mon oncle ?

Etc. (*MF*, 68)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Caryl Churchill, *Mad Forest*, Nick Hern books, 1993, abrégé en *M F*.

2 Heiner Müller, *La Mission*, Minuit, 1982, p. 18.