

Transfert, cybernétique et fantasme de jugement dans *The Trial of George W. Bush* du « Lone Vet » Joe Walsh

Gilles MAYNÉ-CINI (PR, Université Jean Monnet Saint-Etienne, CIEREC, EA 3068)

Pendant les années 2000, on a pu noter la récurrence de performances diverses consistant à jouer, sur scène et sur la toile, le procès d'un président américain conservateur comme si un genre nouveau avait été sur le point de se concrétiser. Aux États-Unis, cette tendance s'est encore renforcée à partir de 2004, à la suite de la réélection de George « W » Bush, après que la deuxième guerre d'Irak eut commencé en 2003. Dans la perspective de cette réinvention, on peut identifier immédiatement deux premiers transferts. D'une part, celui consistant à aller d'une réalité fantasmée, qui est la mise en accusation publique d'un président de plus en plus ouvertement contesté, vers la fiction sublimée de cette réalité fantasmée dans et par le processus théâtral. D'autre part, au travers même de ce premier transfert d'un procès judiciaire vers une performance (Pavis 246) théâtrale, celui du *dit* par excellence, qui est le dit incompressible de la loi, vers le *non-dit* fait-loi-qui-excède-la-loi à travers le surgissement de la parole théâtrale.

Dans sa définition de la théâtralité (Barthes 258), Roland Barthes, dit du théâtre qu'il est « une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer] » ; les moyens modernes de communication électronique ne modifient en rien cette perception du théâtre, ils ne font qu'ajouter quelques rouages. Ainsi en est-il de *The Trial of George W. Bush*¹, de Joe Walsh, pièce écrite en 2004 et réécrite en 2008, dont le texte et l'enregistrement ne sont accessibles que par le net. Cette pièce a fait des émules puisque à sa suite, on peut mentionner *A Patriot Act – The Trial of George W. Bush*, de Todd Blakesley, pièce satirique et participative², en même temps que sobre et philosophique, ce qui a pu la rendre antithéâtrale³ aux yeux de

spectateurs critiques. Quoi qu'il en soit, en novembre 2006 à l'occasion des élections de mi-mandat, elle a été mise en scène par le Sledgehammer Theatre de San Diego, et jouée⁴ par des avocats professionnels et des acteurs : cet événement actualise le rapprochement du théâtre et du tribunal.

Dans la même veine, mais plus loufoque, *The War Crimes Trial of George W. Bush, Puppet President of the United States* (2006), de David Koester, est un spectacle de marionnettes d'une heure, disponible sur internet⁵, où l'on voit un George W. Bush marionnettisé – manipulé par le lobby militaro-politico-financier américain dirigé par Dick Cheney, Donald Rumsfeld et Paul Wolfowitz : ils sont déjugés, dans un coup de théâtre final, et plaident coupables des terribles accusations proférées contre le président⁶.

La pièce qui fait l'objet de cette étude, *The Trial of George W. Bush*, semble bien avoir inauguré à l'époque une nouvelle tendance également en ce qu'elle possédait son propre site web ; cela lui permettait d'effectuer le transfert de l'espace restreint d'une scène de théâtre vers le cyberspace ouvert à la multitude regardante. À l'évidence, dans cette pièce, le côté contestataire affirmé, militantiste anti-Bush, prend le pas sur la qualité intrinsèque de la pièce, tout comme d'ailleurs la satire sur cette qualité présumée dont on peut se demander avec le recul si elle est vraiment avérée. Le site web donné en référence⁷ affiche, sur la gauche de la page titre, un drapeau américain partiellement en berne : il s'agit du tout premier drapeau des États-Unis, le drapeau à treize étoiles que Betsy Ross a créé et offert au président George Washington en 1776. Ce drapeau est le symbole tout à la fois de l'indépendance des colonies américaines et de la naissance d'une nouvelle entité aux valeurs fondamentales. Ces valeurs sont ici présentées en berne, ce qui nous permet d'énoncer le transfert du drapeau originel de 1776 porteur des nouvelles valeurs d'indépendance, de liberté et de démocratie vers le drapeau actuel de 2004 qui s'afflige devant ces valeurs bafouées par George W. Bush.

L'affichage du procès véhicule donc l'idée qu'à travers celui-ci vont être confondus les coupables de cette trahison des fondements de la démocratie américaine, le tout étant centré sur la personne du

principal accusé, George W. Bush. Au centre du site, le regard se focalise sur le panneau incontrôlable affichant le « Cost of the War in Irak », qui déroulait à la date du 3 mai 2009 (la guerre étant alors toujours en cours) la somme astronomique de « \$665,701,803,998 »⁸. En dessous de ce compteur, en guise d'exergue, se trouve dans un cadre noir cette citation du président Bush : « I know what I believe. I will continue to articulate what I believe and what I believe—I believe what I believe is right ». Cette phrase ampoulée ridiculise son auteur en mettant en avant l'affirmation sans démonstration de sa vertu (« I know that what I believe is right »), sans qu'il s'aperçoive que son affirmation est sapée par l'oxymore (élevé à la puissance 5) dans le tandem 'know/believe'. Cette citation est moins un psittacisme qu'une répétition incantatoire dénuée d'humour. Nous pouvons, toutefois, observer que le savoir rationnel se transfère dans la croyance.

La présentation de la pièce par l'auteur, sur le site Web, indique un glissement de la mise en accusation formelle devant un jury populaire vers un défèrement devant le tribunal de l'histoire :

The Trial of George W. Bush is a satirical play written in July of 2004 by Portland Veteran and Political Activist Joe Walsh, also known as the «Lone Vet». The play is set in a courtroom with George Washington, Abraham Lincoln, Dwight Eisenhower, Betsy Ross, Eleanor Roosevelt, George Patton, JFK, MLK and other important figures from America's past making up the jury. It was performed for the first time in Portland Oregon on October 21, 2008. The entire performance lasting one hour and thirty-seven minutes was recorded and posted below for your enjoyment and education.

La présence annoncée de ces personnages historiques décédés modifie l'objet de la pièce : le lecteur de cette présentation s'interroge sur le statut de l'accusé. George W. Bush sera-t-il placé devant des fantômes avec qui s'instaurera un dialogue ? Ces personnages historiques auront-ils des porte-parole ? Le récit va-t-il tomber dans le fantastique, ou quelque autre genre spectaculaire ? L'accusé reconnu coupable sera-t-il anéanti, à la manière du Don Juan de Molière ?

Transfert du passé historique au présent virtuel

Dans son *The Trial of George W. Bush*, Walsh transfère tout un panel de personnages du passé⁹ qui ont diversement influencé le cours de l'histoire de la nation états-unienne jusque dans le présent¹⁰. Ce choix du dramaturge de faire fi de la réalité chronologique sert un objectif dramatique, tout en intégrant une dimension fantastique qui, par exemple, est absente de *Douze hommes en colère* de R. Rose, mais présente d'une certaine manière dans *Les sorcières de Salem* de A. Miller¹¹. Dans le contexte judéo-chrétien des États-Unis, ces douze jurés peuvent aussi passer pour douze apôtres de l'américanité. Quoi qu'il en soit, le symbolisme du nombre douze est celui « d'un accomplissement du créé terrestre par assomption dans l'incrédible divin. » (Chevalier 365-366)

Ainsi, Walsh fait entrer en scène : George Washington, le premier président des États-Unis, en sa qualité de patriarche ; Abraham Lincoln, ou « Abe », le seizième Président, dont le rôle a été déterminant pendant la Guerre de Sécession, est mort assassiné : lui attribue-t-on le rôle de « memento mori » ? ; Abigail Adams, épouse du deuxième président John Adams, et mère du sixième, est l'image de la mère américaine¹² ; George Patton, le général vainqueur des armées nazies en Afrique du Nord en Allemagne : la stature de ce grand guerrier a pour objet de ridiculiser le va-t-en guerre qui s'est laissé traîner devant ses juges ; la présence d'Eleanor Roosevelt justifie le rôle primordial accordé à l'Organisation des Nations Unies bafouée par l'accusé ; « JFK » fait son entrée dans la pièce en répétant mot pour mot son célèbre discours aux Nations Unies de 1961 ; Teddy Roosevelt, président réformateur de l'ère « progressiste » du début du XX^e siècle, est le promoteur de la diplomatie musclée. C'est pour cela qu'il arbore un gourdin (comme le personnage de Flintstones, ou Pierrafeus) et sa présence confère à la pièce un aspect d'arlequinade ou de Guignol, mais le recul historique émousse la virulence de ses gestes et rapproche – nous ne pouvons parler de transfert, ici – le pamphlet de la pantomime ; Betsy Ross, icône américaine mythique, est la femme au drapeau déjà mentionnée plus haut. Sa présence est une accusation, lancée au Président menteur, de salir ce drapeau si chèrement acquis ; Barbara

Jordan, militante historique des *Civil Rights*, est une démocrate convaincue, ex-ennemie jurée de Nixon, susceptible de reporter sa hargne sur George W. Bush ; Thomas Jefferson, troisième président des États-Unis, prend un ton ironique : « I cannot believe that our president a few hundred years later would say that it was our intent to create a country that invades others, based on lies and deceit ». (*T G W B*, 7) ; « Ike », le Président Eisenhower, qui savait à quel point il était difficile sur le plan moral de déclencher une guerre, accuse : « Invading another country is almost always wrong. You must be very sure you are in imminent danger before you move first » (*T G W B*, 37) ; enfin, le Pasteur Martin Luther King, souligne la folie de l'entreprise : « War is insanity! To try and understand it seems like a contradiction in terms. How do you logically comprehend something that is madness? » (*T G W B*, 41). Le choix de ce douzième juré souligne la recherche du soutien des archétypes – Gaïa et Ouranos engendrèrent douze Titans – pour donner plus de crédit à la valeur symbolique de la pièce. En effet, « le nombre douze est fondateur dans les trois grandes religions. Il apparaît 189 fois dans la Bible. »¹³

Ces douze jurés, tels les chevaliers de la table ronde du roi Arthur, ont pour rôle de symboliser l'ordre et le bien, et régir l'espace et le temps, c'est-à-dire le fonctionnement du Cosmos. Joe Walsh opère-t-il un renversement en accordant une valeur mythique à ces héros qu'il a choisis ? De même que les douze jurés en colère de Reginald Rose œuvrent pour la justice due à un seul homme, de même ces douze jurés ont pour mission de rétablir l'ordre planétaire, sinon universel : ainsi, l'action néfaste du président Bush ne servirait-elle qu'à mettre en avant le rôle quasi divin des États-Unis qui créent le désordre et l'ordre à leur gré ?

La dimension mythologique doit se réaliser sur scène :

JUDGE. [...] Members of the jury, President Bush lies in a coma.
(Judge pauses for reaction)

JUDGE CONTINUES. (deliberately and thoughtfully) What you saw here today was only his soul. You are deciding his innocence or guilt in these matters, but I will decide the punishment, if there is

any to be considered. You may retire to the jury room and decide this case. (*T G W B*, 30)

L'accusé est-il entré dans le monde parallèle de ses juges morts ressuscités ? Mais le dramaturge transfère sur scène des croyances – le monde du théâtre est virtuel, contrairement à celui du spectateur (Ubersfeld I 36) – en créant une distinction entre le monde du pécheur et le monde du justiciable. En effet, Bush se réveillera pour entendre la sentence qui l'oblige à vivre le jour dans le monde réel et à errer la nuit pour éprouver l'empathie qui lui a fait défaut. Est-ce une renaissance inversée ? En effet, Bush, le « born-again Christian » notoire, deviendra âme errante pour pratiquer la compassion.

Comme suggéré plus haut, la pièce projette ou transfère dans le présent non seulement des figures incontournables, mais également plusieurs discours marquants de l'histoire nord-américaine, ou tout du moins des extraits de discours reproduits mots pour mots – effet de transtextualité patente –, notamment le discours de Nuremberg¹⁴, ici utilisé par le procureur Jackson contre Bush (*T G W B*, 8-25), ce qui fait que l'on aboutit à cette situation polémique dans laquelle un avocat de l'accusation utilise un acte d'accusation rédigé en 1945 à l'encontre des criminels nazis pour accuser un président des USA en 2004, une soixantaine d'années plus tard :

War crimes, namely, violations of the laws or customs of war. Such violations shall include, but not be limited to, murder, ill-treatment or deportation to slave labor or for any other purpose of civilian population of or in occupied territory, murder or ill-treatment of prisoners of war or persons on the seas, killing of hostages, plunder of public or private property, wanton destruction of cities, towns or villages, or devastation not justified by military necessity.

Crimes against peace, namely, planning, preparation, initiation or waging of a war of aggression, or a war in violation of international treaties, agreements or assurances, or participation in a common plan or conspiracy for the accomplishment of any of the foregoing. (*T G W B*, 1-2)

Ce transfert d'accusations proférées à l'encontre de coupables de crime de guerre donne à penser que Walsh va au delà de la parodie.

Une pièce collage

Les personnages appartiennent à l'histoire de la nation depuis la fondation de la république jusqu'au gouvernement de George W. Bush. Ces personnages déclament des paroles déjà dites, que le spectateur reconnaît. L'intertextualité atteint un degré maximal, à tel point que *The Trial of George W. Bush* nous apparaît comme un collage qui « dédoublant l'objet et son regard, le plan factuel et la distance prise opère dans une fonction métacritique » (Pavis 50-51). Mais Walsh conserve la maîtrise de la cohérence de la pièce par le personnage du juge qui dirige les débats – il donne la parole à John F. Kennedy qui ne s'adresse pas à l'accusé mais évoque son discours : « Sometime ago I said the following at the United Nations : » (*T G W B*, 5) ; il évoque la mort de Dag Hammarskjold, le Secrétaire Général, dont l'objet était d'enrayer l'engrenage de la course aux armements lors de l'épisode de la baie des cochons à Cuba. Le spectateur transfère spontanément le théâtre des opérations militaires sur l'Irak. Son avis est concis et modéré, « Let us call a truce to terror », ce qui lui confère toute sa force.

En dehors de ces transferts directs de personnes et de discours historiques marquants dans une situation présente qui habituellement les exclut, il convient d'évoquer d'autres types de transferts, plus indirects ceux-là, bien que tout aussi anachroniques. Au fil de la pièce, les personnages évoquent divers épisodes saillants de l'histoire américaine, qu'ils rattachent à la situation, pour eux à la fois compromise et compromettante, de l'Amérique de George W. Bush. Il s'agit, ici, d'une forme de superposition transparente d'événements antérieurs sur une action présente.

Parmi ces transferts indirects, on relève la politique extérieure musclée de Teddy Roosevelt, la Guerre de Sécession mentionnée par Lincoln, les droits civils rappelés par Martin Luther King, les batailles de la Deuxième Guerre mondiale conduites par Patton et Eisenhower « War is hell » (*T G W B*, 39). Tous ces propos se

résumé à cette exclamation de Martin Luther King : « War is insanity » (*T G W B*, 41). Le souvenir des attentats du 11 septembre 2001 fait surgir la notion de terrorisme et pousse le spectateur à imaginer, par inversion burlesque, que George W. Bush est un terroriste.

Ces transferts visent à l'évidence à jouer sur la fibre humanitaire américaine des spectateurs de la pièce, en les affectant de façon subliminale pour parachever chez eux un mouvement de révolte, ou pour le moins d'indignation. Cependant, encore une fois, la tension (Pavis 352) qu'elle pourrait engendrer parvient à peine à se constituer en tension exacerbée dans la représentation filmée, tant l'écriture de la pièce elle-même échoue à l'extraire du cadre d'une satire lue par une troupe d'anarchistes volontaires assez maladroits dans l'ensemble.

L'accumulation des charges contre le Président – la tricherie de son élection en 2000, l'intention d'envahir l'Irak avant les attentats de 2001 (malgré les affirmations de l'accusé : « DARROW. [...] When did you make the final decision to invade Iraq? / BUSH. It was after 9/11, when we gave the dictator every opportunity to comply with the UN resolutions. ») (*T G W B*, 26), ses rapports avec la famille Ben Laden, la torture à Guantanamo, et ses mensonges au Congrès – le transforme en émule du Richard III de Shakespeare. Il n'y a malgré tout pas de transfert de héros noir shakespearien sur George W. Bush parce qu'il est présenté comme une victime de manipulations perpétrées par « Rummy » (Donald Rumsfeld, Secrétaire à la Défense de l'Administration Bush) et Dick (Dick Cheney, vice-président). Ces deux personnages présentées comme des âmes damnées, abandonnés par deux acolytes, Condolizza Rice et Paul Wolfowitz, concentrent le mal qui anime l'accusé principal¹⁵, en qui il n'est pas possible de voir une réincarnation de Macbeth parce qu'il est trop faible. Et ni Bush lui-même, ni le trio Bush-Rummy-Dick ne peuvent égaler ni le personnage de Proctor des *Sorcières de Salem* : « I have confessed myself! Is there no good penitence but it be public? God does not need my name nailed upon the Church! » (Miller 123-124), ni le personnage de Coriolan – malgré la condamnation du général romain après avoir été jugé et

condamné par les tribuns du peuple¹⁶ – et que Bush pourrait subir, selon le souhait de son avocat :

DARROW. [...] Many of you on this jury were the very ones who set up a system in our Constitution to address this very question, and that is called impeachment.

The House of Representatives is where this case belongs and not this court. For you to find President Bush guilty you would have to believe a man who sold his soul for the price of freedom. Mr. Cheney, once a good friend of the president, has sold him out. (*T G W B*, 26)

Les paroles de l'avocat résonnent comme un écho du personnage de Proctor qui s'adresse à son juge : « I have given you my soul ; leave me my name ! » (Miller 124) ou se parle à lui-même : « You have made your own magic now, for now I do think I see some shreds of goodness in John Proctor ... » (Miller 125)

Le verdict est l'issue attendue de la mise en accusation. Il ne relèverait que de la logique du récit s'il n'était, de la part de l'auteur, la verbalisation d'un souhait, c'est-à-dire le transfert dans un texte dramatique d'un état d'esprit, donc virtuel, partagé avec un grand nombre de spectateurs. Bush est déclaré coupable dans seulement trois accusations : « misappropriation of federal monies », « lying to congress », « mistreatment of prisoners », et cela, seulement après que George Patton eut fait montre de résistance, assortie de quelques jurons, concernant les autres accusations¹⁷. Le comportement du personnage de Patton sert de faire-valoir à l'attitude des onze autres jurés – à l'instar du Juré N° 8 de *Douze hommes en colère*¹⁸ – mais son vocabulaire de soudard biaise l'ensemble de la scène et prépare le spectateur à la condamnation de l'accusé. L'arrêt du juge est surréaliste et parodie les sentences divines, ce que suggère la toute dernière didascalie « Entire cast as in a Greek chorus » (*T G W B*, 46) :

JUDGE CONTINUES. You have been in a coma. You will now be returned to consciousness and allowed to continue your life.

However, when you sleep at night your soul will travel to different parts of the world and will be part of the suffering you have created:

When a father tries to protect his children from your wars, but can't, you will feel that anguish.

[...]

When one of our beloved soldiers points a gun at his head and pulls the trigger, you will be forced to watch as his eyes fade, his brains cover the walls and his family screams in agony.

You will remember this trial and each experience that you will have during sleep for the rest of your life.

Cette condamnation à souffrir le martyre de l'empathie, qu'on lui reproche de n'avoir jamais éprouvée, peut être un transfert des images de l'enfer décrites dans une société judéo-chrétienne. Cependant, si rien ne permet de penser que Walsh fait une allusion à L'Enfer de Dante, le spectateur peut plaquer sur cette sentence des souvenirs de films gothiques, où Bush deviendrait un zombie...

Transferts intempestifs

Les propos grossiers du fantôme du général Patton, « Ike, this is a bunch of bullshit ». (*T G W B*, 31) pour réalistes qu'ils soient, n'en montrent pas moins un glissement de l'invective au loufoque qui renforce le fond comique : ce spectacle n'est qu'un jeu dont l'analyse sémiologique montre qu'il n'appartient pas à la réalité, et qu'il recherche la connivence du spectateur (Elam 28-87).

Ces transferts intempestifs, vraisemblablement augmentés d'improvisations, engendrent des effets disruptifs. Les déplacements temporels outrés des figures historiques connues et des discours canoniques, les distorsions physiques et oratoires d'acteurs, qui n'en sont pas vraiment, créent une série de torsions symboliques suscitant des effets de chute qui versent effectivement, assez abondamment, dans le satirique, et à plusieurs moments, dans un franc comique.

On peut relever des effets loufoques tout d'abord, provoqués non seulement par les physiques faussés, mais par les différences d'âge évidentes, l'indifférenciation des costumes puisque les acteurs sont tous habillés d'un noir totalement neutre, les distorsions de genres et de sexes, ainsi que de couleurs de peau : ainsi, les membres du jury George Washington, Thomas Jefferson, Martin Luther King sont interprétés par des femmes, tout comme les accusés George W.

Bush et Donald Rumsfeld ; le personnage de « Condi » Rice est joué par une femme blanche, celui de Barbara Jordan par un homme blanc truculent portant la barbe et arborant un béret d'anarchiste, alors que Martin Luther King est interprété par une actrice blanche beaucoup plus âgée que lui... Les effets d'étrangeté loufoque créés par ces inversions sont encore accentués lorsqu'on voit des amitiés improbables se nouer çà et là : pendant les délibérations, George Washington se met à papoter avec Barbara Jordan (*T G W B*, 32), « Ike » avec « Abe » (*T G W B*, 39), Abigail Adams avec le Général Patton, celle-ci en profitant pour faire la paix avec celui-là : « You are a good man, General. You may call me Abigail » (*T G W B*, 45) bien qu'elle ait été choquée par le parler trop vert et trop machiste du général.

Les effets résolument comiques, surtout présents dans la première partie de la pièce, dès les professions de foi des membres du jury précédant la mise en accusation créent une rupture : ce spectacle est-il une diatribe ou une comédie ? A-t-on convoqué ces personnages historiques pour sauver la république ou pour donner la réplique à des pantins ? En effet, « Abe » Lincoln déclare « The question before us today is very grave indeed, and I swear by the almighty that I will hear and make judgment in this matter. I do have a question for the court: is this the father or the son we are trying this day? » (*T G W B*, 3) ; ou lorsque Abigail Adams s'exclame : « I swear by almighty God to listen and judge this man from Texas who calls himself president » (*T G W B*, 4).

George Patton – de l'aveu même de l'auteur, le personnage que Joe Walsh s'était attribué s'il avait été en état de jouer le jour de la représentation filmée – s'écrie pour sa part : « I have always thought politicians were ass-holes, but I never thought I would see the day one would be tried for winning a war. Under my god, I will listen to the evidence and decide this case on its merits ». (*T G W B*, 4) Son verbe haut est perçu sur le mode comique par le spectateur américain ; selon toute vraisemblance, il en irait différemment quant à la réaction du spectateur européen. Cette autre invective de Patton, lors de l'interrogatoire de Donald Rumsfeld : « Ike, this son of a bitch on the witness stand sounds just like that pompous ass,

Monty.» (*T G W B*, 12) fera rire différemment selon que l'on connaît ou pas le Général Montgomery, jadis le rival de Patton. On est cependant en droit d'y voir un autre transfert de nom marqueur comme en filigrane.

Les coups de bâtons répétés de Teddy Roosevelt sur le parquet ne peuvent être perçus que comme un élément de sémiologie indiquant que la pièce tient de la farce (Guignol), voire un rappel, adressé au spectateur, du fait que ce qu'il voit n'est rien d'autre que du théâtre. Mais cela n'empêche pas de ressentir dans ces coups de bâton un effet désopilant.

En conclusion, il semble fort que l'on puisse observer sur la fin de la pièce un mouvement de transfert allant en sens inverse du précédent, c'est-à-dire du loufoque et du comique vers le sérieux et le tragique. A cet égard, la toute dernière page, où la sentence est énoncée, fait clairement écho à la fin de l'Acte II où l'on a déclaré que Bush était dans le coma. Le président Bush est condamné à éprouver les plus horribles souffrances par un effet de transfert des souffrances réelles de ceux et celles qui les ont vécues pour de bon sur lui-même qui ne les subissait jamais qu'à distance. Or, dans la terrible punition de ce réveil forcé infligée à Bush jusqu'à la fin de sa vie, il est possible d'identifier un second transfert, celui de la morale tronquée ou pervertie, inconsciente ou endormie vers une éthique de d'éveil, hyper-consciente, une éthique de la responsabilité. Il y aurait donc par là le transfert d'une responsabilité vague et abstraite, irresponsable en fait, vers une responsabilisation accrue, concrète, intransigeante, incorporée et individualisée en Bush. En effet, il n'est de pire punition pour celui-ci que de se réveiller de son coma et de vivre ce perpétuel cauchemar digne des atrocités de la *Divine Comédie* de Dante. Il n'est rien de plus redoutable pour cet ex-alcoolique, ce « rummy » (*T G W B*, 16), que de le forcer à faire rentrer dans l'Histoire avec un grand « H » le petit « h » des émotions vécues intégralement, par la disqualification et par l'exclusion radicales de tous les adjuvants et édulcorants que sont les discours politiques. Quoi de pire pour un enfant gâté de la politique que d'être

confronté aux réalités les plus sales, aux souffrances les plus insoutenables et à la mort ?

Tel semble être le sens de la phrase de conclusion de Joe Walsh, à savoir : « This is the end... or the beginning ». (*T G W B*, 46) Cette phrase est en fait double puisque si, d'une part, elle évoque presque inmanquablement la boucherie du Viet Nam à travers le refrain de la chanson, *The End*¹⁹, de Jim Morrison, le chanteur des Doors, et la voix lancinante de ce dernier, il y a d'autre part en elle ce renversement final : « ...the end... or the beginning » (nous soulignons) qui invite à penser à la fois l'enfoncée brutale dans le tragique et l'impossibilité absolue de sortir de ce même tragique, en même temps qu'une vague possibilité de rédemption. Mais de quelle rédemption pourrait-il s'agir ? On ne peut en effet considérer cette phrase séparément de celle qui la précède, à savoir : « How you handle your affairs from this time on will determine your final judgment. I strongly suggest that you use your very limited time to evaluate what has happened here this day » (*T G W B*, 46), phrase sans appel qui présentifie le « final judgment » au point de lui ôter tout recours extérieur, toute possibilité de transfert par délégation vers un sauveur providentiel, soit toute intercession d'un quelconque Dieu miséricordieux qui pardonnerait finalement. Comme si George W. Bush était condamné à répéter sans cesse – à l'image d'une pièce de théâtre – son jugement, dans une posture assez radicalement anti-Chrétienne où, « re-born-Anti-Christian », il nous projetterait de plein fouet dans la nécessité de faire advenir à la fois un nouveau patriotisme allant au-delà de tous les Patriot Acts, et une nouvelle Justice beaucoup plus humaine *hic et nunc* transcendant la justice pauvrement inhumaine de l'administration Bush.

Enfin, cette dernière parole « this is the end... or the beginning » renvoyant à une chanson populaire (et à un film qui a fait sensation) ouvre la possibilité de transférer cette pièce dans une comédie musicale qui pourrait parodier le thème archétypal de Robin des bois : il y serait question du renversement et de la mise en jugement du détenteur de pouvoir arbitraire et corrompu – fantasme inassouvi, chez les Puritains et autres calvinistes, du jugement et de l'éradication de la corruption.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

PIÈCES PRIMAIRES

MILLER, Arthur. *The Crucible*. Harmondsworth, Penguin, 1970 (réédition 1953).

ROSE, Reginald. *Douze hommes en colère*. Attica Guedj & Stephan Meldegg (trads.). Paris, L'avant-scène, coll. L'avant-scène théâtre 1015 (octobre 1997).

WALSH, Joe. *The Trial of George W. Bush*. Sharon E. Streeter (éd.). 2008. <http://www.radac.fr/cdt27trialgwb>.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

BALME, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge University Press, 2008.

BARTHES, Roland. « Littérature et signification » in *Essais Critiques*. Paris, Seuil, coll. Points, 1981 (réédition 1963).

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1982.

ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres, Routledge, 2002.

HÉLIOT, Armelle. « Une expérience humaine » in ROSE, Reginald. *Douze hommes en colère*. Attica Guedj & Stephan Meldegg (trads.). Paris, L'avant-scène, coll. L'avant-scène théâtre 1272 (novembre 2009) : 75-77.

HELBO, André. *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?* Paris, Klincksieck, 2007.

NAUGRETTE, Catherine. *L'Esthétique théâtrale*. Paris, Armand Colin, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Tomes I & II, Paris, Armand Colin, coll. Belin sup lettres, 1996.

1 La pièce filmée, est visible sur le site :

<http://archive.org/details/TheTrialOfGeorgeWBush2005>

Le texte (paginé) dont sont tirées toutes les citations et références a été longtemps en accès libre sur internet. Nous l'avons téléchargé et mis en accès libre pour les chercheurs, sur le site Web du RADAC. De même

l'enregistrement de la pièce filmée est aussi en accès libre sur le site du RADAC, à l'intention des chercheurs qui ne pourraient y avoir accès.

Les citations tirées du script (46 pages) de *The Trial of George W. Bush* seront référencées par l'acronyme *T G W B* suivi du numéro de page.

2 « satirical and participatory ». George Weinberg-Harter, in http://www.sandiego.com/option,com_sdca/target,3c94b1ca-b0ca-4b3c-a3df-a73ae2e6c806/, visité le 3 mai 2009 ; les traductions partielles sont de nous.

3 George Weinberg-Harter, dans la même revue :

I kept nervously expecting some further coup de théâtre – such as the sudden violent entrance of a squad of storm troopers, manacled the judiciary, maybe even brutalizing or shooting them. Such cynical switcheroos had marked some of Blakesley's youthful shows at the Crystal Palace. But the calm of maturity now prevailed. The show proved remarkably sober and well-ordered – even, one may say, untheatrical.

4 Cette pièce comportait des aspects très décapants dans la mesure où, comme le note un autre critique de théâtre, Jeff Hudson :

by putting the audience into the action, you're forced to ask yourself some difficult questions about how we acted (or didn't act) as the war clouds gathered over Iraq. The show also reminds us that an awful lot of Democrats initially voted to approve the war.

<http://www.newsreview.com/sacramento/patriot-act-the-trial/content?oid=498834>, 13-11-2007, visité le 4 avril 2013.

5 Cf. <http://archive.org/details/WarCrimesTrialGWBushPuppet> (filmé à Anchorage, en Alaska, le 1^{er} avril 2006).

6 Il se passe dans cette pièce l'exact contraire de ce qui se passe dans la pièce de Joe Walsh, dans laquelle c'est Cheney qui, investi de l'immunité vice-présidentielle, et menacé de perdre cette immunité s'il venait à mentir, accable George W. Bush de façon à faire endosser à ce dernier toutes les responsabilités.

7 Voir la note 1. Le site a été modifié depuis 2009, date à laquelle nous l'avions découvert.

8 Juste en dessous, en guise de décor, se détachait une éclipse, symbole évident des défaillances de la démocratie américaine dévoyée. Puis, un peu plus bas, une fenêtre rectangulaire était ornée sur sa gauche du drapeau américain actuel avec ses cinquante étoiles, avec sur sa droite l'intitulé suivant : « Veterans at the Wall, A Short fiction by a Viet Nam Veteran ». « The Wall » signifie d'abord le *Viet Nam Veterans Memorial* de Washington, c'est-à-dire le monument aux morts érigé à la mémoire des morts de la guerre du Viet Nam, et aussi, par transfert vers le sens figuré, ces « anciens combattants » placés au pied du mur.

9 Le procureur de cette pièce est Robert H. Jackson, ancien juge de la Cour Suprême nommé par Franklin D. Roosevelt qui servit comme Procureur au procès de Nuremberg. On disait qu'il avait été traumatisé durablement par ces crimes de guerre.

10 Arthur Miller, dans la courte préface de *The Crucible* précise :

This play is not history in the sense in which the word is used by the academic historian. Dramatic purposes have sometimes required many characters to be fused into one [...] As for the characters of the persons, little is known about most of them excepting what may be surmised from a few letters, their trial record, certain broadsides written at the time [...] they may therefore be taken as creation of my own, drawn to the best of my ability in conformity with their known behavior [...]. (C, 11)

11 Dans *The Crucible* on lit cette didascalie : « She is a twisted soul of forty-five, a death ridden woman, haunted by dreams » (C, 21). Les difformités religieuses équivalent à des horreurs physiques : ces pécheresses appartiennent à un autre monde.

Quant à *Twelve Angry Men*, Sidney Lumet a réalisé une version filmée de ce drame judiciaire en 1957.

12 Abigail Adams était une femme de caractère et une intellectuelle si active politiquement qu'elle fut la première à avoir été appelée « Mrs. President » – sa présence rappelle le rôle de Barbara Bush, mère de George W, et épouse de George Bush, initiateur de la première guerre d'Irak. Abigail Adams prononce une phrase ambiguë : « Do not forget the women, they will keep you free from all despots and demons » (*T G W B*, 4).

13 Selon Chevalier et Gheerbrandt, (365-366) dans l'ancien testament, Jacob avait douze fils qui ont donné naissance aux douze tribus d'Israël, d'où les douze portes de Jérusalem. [...] Le chiffre est également un symbole fort dans une branche de la religion musulmane : le chiïsme duodécimain, qui croit en l'existence de douze imams, successeurs de Mahomet. – On garde à l'esprit que le chiïsme est une religion majeure en Irak.

14 *Judgment at Nuremberg* (décembre 1961) est un film de Stanley Kramer (sur un scénario d'Abby Mann) inspiré du jugement devant le tribunal militaire de Nuremberg en 1947. Quatre accusés ont été condamnés à des peines d'emprisonnement à vie.

15 Rummy est le diminutif du patronyme Rumsfeld, mais aussi un adjectif désobligeant, formé sur « rum » et synonyme d'alcoolique : on peut y voir un hypallage (forme de transfert de Rumsfeld à Bush) dans la mesure où George W. Bush a été présenté par la presse comme un alcoolique converti...

Cf. aussi les triangles actantiels analysés par Anne Ubersfeld, dans *Lire le théâtre I*, p. 62.

16 De William Shakespeare, *Coriolanus*, V, 6, 84-99 : « Read it not, noble lords ; / But tell the traitor in the highest degree / He hath abus'd your powers. [...]

17 En ce qui concerne les autres accusations, celles de « War profiteering » et « Lying about going to war », Patton est le seul à voter en faveur de Bush ; quant à celle de « Causing countless deaths of innocent Iraqis during the occupation », le jury est partagé,

(Concernant l'accusation de « War profiteering », les plus fortes présomptions pèsent sur Dick Cheney et sur la famille Bush en général, à commencer par le grand-père Prescott Bush à propos duquel la présidente du jury rappelle qu'il soutenait les Nazis en 1942 et qu'il aurait détourné à son profit personnel les avoirs bancaires détenus par les Nazis à New York City.)

Lors d'un second tour de table, tout dépend donc encore de Patton : concernant « lying about going to war », le Général est le seul à vouloir donner à Bush le bénéfice du doute, mais il se rallie finalement à la majorité.

18 Au début des débats, le Juré 8 est seul contre tous. Il propose :

J'ai une proposition à vous faire. Je voudrais qu'on vote encore une fois. Mais à vote secret. Moi, je vais m'abstenir. Si vous persistez à voter « coupable », je m'inclinerai ... Voilà. Si vous êtes d'accord avec ça, je suis prêt à vous suivre.
(Rose 16)

19 *The End*, chanson de The Doors, texte de Jim Morrison, Elektra Records (USA), produite en janvier 1967 : nous aurions ici le détournement d'une chanson créée à l'occasion d'une rupture sentimentale :

This is the end / Beautiful friend [...] C'mon, yeah / Kill, kill, kill, kill, kill, kill
/ This is the end / Beautiful friend / This is the end / My only friend, the end /
It hurts to set you free / But you'll never follow me / The end of laughter and
soft lies / The end of nights we tried to die / This is the end.

Selon Ray Manzarek, l'ancien pianiste des Doors, (cf. *The Doors*, Ben Fong-Torres, New York, Hyperion, 2006, p. 283) :

[Jim Morrison] was giving voice in a rock 'n' roll setting to the Oedipus complex, at the time a widely discussed tendency in Freudian psychology. He wasn't saying he wanted to do that to his own mom and dad. He was re-enacting a bit of Greek drama. It was theatre!

Cette chanson de The Doors a été utilisée dans diverses versions plus ou moins dramatisées

(cf. <http://conrad53.wordpress.com/2013/01/14/apocalypse-now-intro-the-doors-the-end/>, visité le 4 avril 2013) :

The version used in Francis Ford Copola's film *Apocalypse Now* is different from the 1967 release, being a remix specifically made for the movie. The remixed version emphasizes the vocal track at the final crescendo, highlighting Morrison's liberal use of scat and expletives. The vocal track can partly be heard in the 1967 release, although the expletives are effectively buried in the mix (and the scat-singing only faintly audible), and Morrison can only be heard clearly at the end of the crescendo with his repeated line of "Kill! Kill!".