

« Le jeu des possibles » chez Caryl Churchill

Séverine RUSSET (MCF, Université Stendhal Grenoble 3, Traverses,
EA 3748)

Rivalités fratricides, gémellités contrariées, relations spéculaires : le motif du double est très présent dans la littérature dramatique, dont il approfondit les conflits en favorisant la confrontation des personnages avec eux-mêmes, ou plus précisément avec l'autre en eux-mêmes. La pièce *A Number* (*A N*, 2003) ressortit à cette tradition, en tant qu'elle repose sur la découverte par un fils de ce qu'il n'est pas unique, mais un parmi d'autres, et sur la décision afférente de rencontrer ses *alter ego*. La spécificité de la fable tient à ce que les fils qu'elle met en présence sont absolument identiques génétiquement : ce ne sont pas des frères, ce sont des clones. *A Number* postule ainsi une parfaite maîtrise de la technique du clonage humain. Bien qu'un tel accomplissement relève pour le moment de la science-fiction, sa possibilité n'en suscite pas moins des débats réguliers dans la société contemporaine, en raison notamment des enjeux moraux qui y sont attachés. Porter des clones à la scène, leur donner corps, n'est donc pas anodin ; en produisant une expérience sensible à partir d'une question devenue d'intérêt public, l'auteure aspire inévitablement à stimuler la réflexion des spectateurs. Ce n'est pas toutefois à partir de la représentation du clonage humain, mais à partir de la réinvention du réel sur laquelle elle repose, que je souhaite interroger la conjonction de l'éthique et de l'esthétique dans l'œuvre de Caryl Churchill. Dans *A Number* comme dans ses autres pièces, Churchill compose en effet des structures de monde singulières, sinon mutantes, qui font varier les conditions au sein desquelles évoluent ses personnages. À partir d'un petit échantillon de pièces comprenant, outre *A Number*, *Cloud Nine* (*C N*, 1989) et *Far Away* (*F A*, 2000), il s'agira de montrer que le « jeu des possibles » qu'elle orchestre ainsi n'est pas déconnecté de la réalité, mais incite au

contraire les spectateurs à penser leur rapport au monde. Si je recours à l'expression qui donne son titre à mon article, ce n'est pas seulement pour souligner le caractère ludique des expérimentations menées par Churchill, mais également en référence au *Jeu des possibles* de François Jacob, dans lequel le biologiste célèbre la capacité commune de la science et de l'art à « [délimiter] le champ du possible » en « [fournissant] à l'esprit humain une certaine représentation du monde et des forces qui l'animent » (Jacob 24). Nous verrons que la reconfiguration du réel à l'œuvre dans le théâtre de Churchill permet elle aussi d'interpréter l'expérience humaine, mais qu'elle s'attache moins à définir les contours de cette dernière qu'à les faire bouger ; le jeu des possibles qu'elle engage est un jeu avec les spectateurs.

Dans *Critique du théâtre*, Jean-Pierre Sarrazac rappelle que le théâtre a partie liée avec le possible depuis ses origines (141). Tel qu'Aristote le définit dans *La Poétique*, le poème dramatique n'a pas en effet pour objet ce qui « a réellement eu lieu, mais ce à quoi on *peut* s'attendre, ce qui *peut* se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité » (Aristote 116 1451a). Il se détourne du contingent et du singulier pour interroger les conditions générales de l'existence humaine. La portée éthique qu'Aristote confère à la mimésis dramatique tient ainsi au fait que le possible sur lequel elle s'appuie n'est pas ouvert au tout-venant, mais sous contrôle. Il est subordonné à la vraisemblance, qui délimite son champ de provenance, et à la nécessité, qui le voue à un appauvrissement progressif. Au terme d'une fable dont les faits s'enchaînent selon une logique rigoureuse, le spectateur doit en effet ressentir que les choses n'auraient pas pu se dérouler autrement ; le possible a cédé la place au nécessaire.

Il en va tout autrement dans les pièces de Caryl Churchill, où les possibilités ne se laissent plus ainsi cloisonner, puisqu'elles s'aventurent volontiers du côté de l'irrationnel. Dans *Lector in fabula* (*L F*), Umberto Eco se penche sur les invraisemblances qu'accueillent les mondes de science-fiction. Il pose alors le principe que ces derniers sont construits, en tant qu'ils reconnaissent des lois

logiques, notamment le principe d'identité, mais qu'ils sont simplement « nommés » à partir du moment où ils admettent

[...] un *opérateur d'exception* comme le Donateur Magique des fables ou Dieu dans les histoires de miracle : un opérateur auquel on attribue la propriété de pouvoir violer les lois naturelles (et les vérités logiquement nécessaires). (*L F*, 192-193)

Dans *A Number*, le clonage du fils correspond à ce qu'Umberto Eco caractérise comme un *opérateur d'exception* : il est contre-nature, et a priori « surnuméraire par rapport au monde de référence » (*L F*, 193). La science progresse néanmoins si rapidement que l'existence de clones humains apparaît comme une hypothèse plausible pour le futur. Il se pourrait qu'elle ne soit que temporairement surnuméraire, de sorte qu'elle ne contredit pas radicalement l'illusion théâtrale. Cette dernière se trouve néanmoins fréquemment suspendue dans le théâtre de Caryl Churchill, qui comprend nombre d'opérateurs d'exception fondamentalement aberrants. Je songe notamment aux distorsions temporelles qui permettent aux personnages de *Cloud Nine* de vieillir de seulement vingt-cinq ans en plus de cent ans, à ceux de *Heart's Desire* (1997) de rejouer encore et encore le même moment, ou aux femmes célèbres de *Top Girls* (1982) de dîner « entre filles » malgré les siècles qui les séparent. On peut également évoquer les mutations auxquelles Churchill soumet le vivant quand elle fait surgir un oiseau géant (« *a ten foot tall bird* », 32) dans *Heart's Desire*, ou quand elle introduit de nouveaux acteurs biologiques et météorologiques dans le contexte géopolitique de *Far Away*, où les chats font alliance avec les Français, les fourmis avec les Marocains, où les colverts se spécialisent dans le viol, tandis que le climat prend parti pour les Japonais. La fable ne sombre pas toutefois dans le chaos. Churchill desserre le maillage de la logique en permettant à des faits irrationnels d'advenir, mais elle n'en bâtit pas moins des mondes qui se tiennent, parce qu'ils reconnaissent le principe d'identité, et demeurent donc praticables mentalement. Leurs structures, quoique rendues étranges par les manipulations auxquelles se livre l'auteure, sont suffisamment concordantes pour que nous puissions les penser.

Traps me semble à cet égard constituer un cas-limite. Produite en 1977, la pièce porte de si graves atteintes à la logique qu'il devient extrêmement difficile de l'appréhender. Les jattes y sont réparées avant d'être brisées, les morts y redeviennent vivants comme si de rien n'était, rendant éminemment problématique la détermination des relations qui unissent les faits :

It is like an impossible object, or a painting by Escher, where the objects can exist like that on paper, but would be impossible in life... The time, the place, the characters' motives and relationships cannot all be reconciled – they can happen on stage, but there is no other reality for them. (Churchill, 1985, p. 71)

La déclaration est significative de ce que la volonté d'expérimenter avec le possible est au fondement du projet d'écriture de l'auteure. Sur le plan esthétique, empiéter sur l'impossible lui permet de donner du jeu au drame : celui-ci n'est plus figé dans son développement, mais susceptible d'évoluer selon des directions multiples et de se renouveler à tout moment. Du point de vue de la réception, on peut toutefois redouter que le spectateur ne reste « à la porte de l'œuvre » (Ricoeur 308) dès lors que cette dernière renonce au principe d'identité. A partir du moment où sa structure dramatique n'est plus seulement étrange, mais contradictoire, elle ne dispose plus les spectateurs à l'interpréter. La critique de *Traps* dans le *Daily Telegraph* du 28 janvier 1977 en témoigne :

[Caryl Churchill] traps her audience into thinking black is black and then blandly informs them it is white [...]. It is a facile exercise in mystification, a pseudo-intellectual joke. (cité in Fitzsimmons 36)

La mise à mal des « vérités logiquement nécessaires » (*L F*, 191) dans l'organisation interne de l'œuvre empêche le spectateur d'identifier le monde de la fiction et compromet dans le même temps la confrontation de ce dernier au monde réel. En revanche, quand le jeu avec les possibles s'articule avec un souci de structuration qui lui permet d'éviter les impasses formelles, le rapport du drame à la réalité n'est pas affaibli, mais se trouve au contraire dynamisé.

Prenons l'exemple de *Cloud Nine*. Qu'apporte la disjonction temporelle irréaliste qu'orchestre Churchill en permettant à ses personnages de vivre des temps inconciliables, puisqu'elle les installe à l'époque victorienne à l'acte I, puis dans le présent de l'écriture à l'acte II ?

Act One takes place in a British colony in Africa in Victorian times. Act Two takes place in London in 1979. But for the characters, it is twenty-five years later. (C N, didascalie liminaire)

Elle me semble tout d'abord contribuer à dramatiser les contrastes. Rapprocher les époques n'amène pas l'auteure à confondre le passé et le présent, mais à en accuser les différences. Tandis que la société patriarcale écrase les désirs selon une progression résolument linéaire à l'acte I, l'acte II, qui dégage les personnages de l'emprise du père, voit fleurir des combinaisons originales, au hasard d'une fable libérée de ses contraintes formelles. On assiste alors à une hybridation hors-norme de la famille de l'acte I. L'acte II nous montre en effet comment le fils aîné Edward, homosexuel, se trouve amené à explorer son « potentiel lesbien », en se mettant en ménage avec sa sœur Victoria, qui a quitté son mari Martin pour vivre avec la mère d'une camarade de son fils. Aux courses-poursuites embarrassées de l'acte I s'est substituée une ronde effrénée, à laquelle des personnages de l'acte précédent – notamment, à rebours de toute logique, Edward enfant – viennent se joindre. La représentation proposée par Churchill est expérimentale dans sa forme comme dans ses contenus. Elle fait du théâtre un lieu où éprouver les manifestations d'une liberté nouvelle, et participe ainsi pleinement à la dynamique de la scène féministe de la fin des années soixante-dix, dont David Edgar souligne dans *The Second Time as Farce* :

[It] took considerable pleasure – and gave it, too – in using theatre not so much as a platform for the proclamation of eternal truths, but rather as a laboratory for the testing, under various conditions, of new ways of relating to each other and the world, often through forms that stood at perversely oblique angles to the content they sought to embrace. (230)

Si le « théâtre in vitro » de Churchill intègre des composantes impossibles, ce n'est donc pas pour mettre l'accent sur ce que notre réalité n'est pas, ce qui reviendrait à donner de cette dernière, par la négative, une définition étriquée, mais au contraire pour faire ressortir la diversité et la transformabilité du vivant. Loin de vouloir donner aux spectateurs le sens des limites, l'auteure prétend au contraire les inciter – son théâtre présente à cet égard des similitudes avec celui de Brecht – à se saisir des potentialités que recèle leur présent. C'est la raison pour laquelle la représentation que donne Churchill de l'époque contemporaine n'est pas celle d'un accomplissement, même si elle gagne en liberté par rapport à celle du passé. Les personnages s'approchent du « septième ciel » (*cloud nine*), mais continuent d'achopper sur des difficultés et de négliger des possibilités dont il leur faudrait se saisir pour connaître une pleine émancipation sociale. Soucieuse de ne pas endormir le public dans une satisfaction béate, la pièce ne fait qu'effleurer l'utopie. C'est ainsi qu'elle entend amener les spectateurs à regarder vers l'avant.

Que penser cependant des pièces plus récentes de Churchill, qui dressent un tableau terrifiant de l'avenir ? Depuis *Top Girls*, qui s'achève sur une note d'effroi (« frightening » est le dernier mot de la pièce), son œuvre semble en effet avoir changé de tonalité. L'auteure aurait-elle renoncé à faire gagner du terrain aux possibles ? Créée en 2000, *Far Away* pourrait le laisser penser. Comme *Cloud Nine*, la pièce propose de suivre l'évolution de quelques personnages dans le temps, mais s'aventure cette fois au-delà du présent, dans un futur qui se révèle dystopique. Les possibilités nouvelles qu'y explore l'auteure sont en effet éminemment hostiles. Loin de permettre aux personnages de gagner en liberté, elles les immergent dans une temporalité catastrophique, qui les prive d'horizon. Dans un monde où la Solution finale se pratique avec art (les exécutions à la chaîne y prennent la forme de défilés de chapeaux) et où la guerre s'étend à toutes choses, il ne saurait être question de progression dramatique. Les personnages ne font plus guère que s'enliser dans le désastre, qu'ils travaillent avec application à la confection des chapeaux des condamnés, comme Joan et Todd dans la deuxième partie, ou qu'ils

cherchent à tester, à l'instar de la tante Harper dans la troisième et dernière partie, la fiabilité idéologique de leur entourage.

Le monde fictif de *A Number* est en apparence moins radicalement destructeur que celui de *Far Away*. Il n'est pas ravagé par la guerre, ne pratique pas d'exécutions massives. Saturé par les mensonges de Salter à ses fils, et de l'hôpital à Salter, il n'en est pas moins porteur de catastrophe. Au moment où la pièce commence, une crise, demeurée latente pendant trente-cinq années, vient tout juste de se déclarer avec la révélation de l'hôpital à B2 de ce qu'il est un clone et de ce qu'il existe un grand nombre (« a number ») de clones semblables à lui. Churchill recourt alors à un procédé dramatique éprouvé, la technique analytique, pour faire remonter dans le présent un certain passé, en l'occurrence celui d'avant B2, au cours duquel Salter avait maltraité, puis abandonné, son fils B1. Salter tente un temps de minimiser sa responsabilité quant aux événements qui refont surface, en insistant sur l'escroquerie commise par l'hôpital (« the completely unforeseen unforeseeable which isn't my fault », *A N*, 30). Comme la vie qu'il s'est fabriquée s'effondre autour de lui, d'abord avec le départ de B2, puis avec l'assassinat de B2 par B1, enfin par le suicide de B1, force lui est pourtant de reconnaître sa culpabilité : « it was me it was my fault anyway you look at it » (*A N*, 50). Tout se passe donc comme si *A Number* se conformait au modèle de la tragédie aristotélicienne : une faute a été commise, qui provoque une reconnaissance, laquelle fait fatalement basculer les personnages dans le malheur. L'ironie tragique est alors à son comble : n'est-ce pas justement pour conjurer la fatalité en réinjectant du possible dans son existence, pour se donner, comme il le dit lui-même, « une deuxième chance », que Salter a choisi de faire cloner son fils ? Or, de cette « deuxième chance », comme de toute autre occasion de renouvellement, *A Number* ne nous montre que l'échec. La pièce n'exploite aucunement les combinaisons inédites, permutations identitaires ou quiproquos, autrement dit les options de jeu offertes par le clonage. A travers une série d'échanges entre Salter et ses fils, qu'il s'agisse de son fils d'élection, de son fils naturel (en alternance dans les quatre premières scènes), ou d'un de ses fils inconnus dans la dernière

scène, elle épuise au contraire les possibilités. Dix-neuf clones de Bernard sont encore vivants quand la pièce prend fin, mais Salter est bien conscient qu'ils ne pourront combler le manque laissé par les absents : « now I've lost him, I've lost [...] now I can't put it right any more » (*A N*, 61). Une différence importante se dessine alors entre la tragédie classique et *A Number*. Tandis que la catastrophe permet d'expier la faute originelle et d'accéder à un nouvel ordre dans le premier cas, elle ne résout plus rien dans le second, où les personnages restent confrontés à la nécessité la plus absolue.

Pourtant, si le spectateur se montre attentif, comme la défamiliarisation engagée par la manipulation des structures du réel l'y invite, il ne peut qu'être sensible à la présence d'indices incompatibles avec l'hypothèse d'une dramaturgie déterministe. Que les clones se montrent si différents les uns des autres témoigne notamment de ce que l'acquis l'emporte sur l'inné dans l'univers de *A Number*, où les personnages bénéficient par conséquent d'une certaine liberté. La conviction de Salter que remettre B1 à l'assistance publique était la meilleure option parce que les circonstances familiales avaient rendu son fils irrécupérable (« you were this disgusting thing by then anyone in their right mind would have squashed you », *A N*, 51) suggère certes que l'environnement socio-affectif peut annihiler cette liberté, mais elle est exprimée par un personnage dont on ne peut s'empêcher de penser qu'il aurait pu infléchir le cours des choses s'il s'y était au moins essayé. Face au déroulement des faits de *A Number*, le spectateur n'a pas en effet le sentiment d'un enchaînement inexorable, mais d'une succession d'occasions manquées. De même, dans *Far Away*, il ne peut que constater que les personnages négligent d'exploiter la marge de manœuvre dont ils disposent pour faire obstacle à l'horreur. Quand Joan critique les défilés des condamnés, ce n'est pas pour s'opposer au traitement infligé aux victimes, mais parce qu'elle déplore le gâchis de chapeaux : « it seems so sad to burn [the hats] with the body » (*FA*, 25). Si elle déserte l'armée par la suite, ce n'est pas par insubordination, mais pour retrouver son fiancé. Elle a d'ailleurs tué deux chats et un enfant de moins de cinq ans en chemin, et continue donc en partie à se conformer à ce qui est attendu d'elle (« it wasn't

that different from a mission», *F A*, 17). On voit bien ici que l'utilisation que Joan fait de l'espace de liberté très restreint qui est le sien ne contribue qu'à l'assujettir davantage. De manière générale, on observe que les personnages de *Far Away* et *A Number* résistent mal à l'épreuve des conditions extrêmes créées par l'auteur. Ils témoignent ce faisant de ce qu'il est *possible* à l'homme de se perdre. Les potentialités humaines ne sont pas garanties ; il revient au sujet de les cultiver. Comment ? Par quels moyens ? Compte tenu de l'incapacité des personnages à s'émanciper des processus de désobjectivation, le spectateur ne peut guère espérer de réponses toutes prêtes. Il lui faut interpréter la fable, laquelle ne se construit plus à travers la consécution des causes et des effets, et nécessite donc qu'il relie des éléments épars, opère des comparaisons, décèle des manques. C'est à cette condition qu'il lui apparaîtra que des dysfonctionnements éthiques sont à l'origine des catastrophes. La déshumanisation à l'œuvre dans *Far Away* ne procède-t-elle pas du renoncement de Joan dans la première partie, comme elle se laisse convaincre par les conseils de sa tante (« look at the stars and think here we are in our little bit of space, and I'm on the side of the people who are putting things right », *F A*, 14) et fait le choix de ne pas s'encombrer du souci d'autrui ? N'est-ce pas également parce qu'il a sacrifié son fils à son intérêt propre que Salter se trouve confronté à une solitude extrême à la fin de *A Number* ? Face à la défaillance des personnages, c'est aux spectateurs qu'il revient, non seulement de percevoir les enjeux de la fable, mais de s'en emparer, pour que la mise en jeu ait bien lieu. S'ils ne répondent pas aux sollicitations des pièces, rien ne peut contredire la clôture du drame, son absence de perspective. En revanche, s'ils se saisissent des virtualités laissées en reste par l'action, s'ils entendent l'appel à la responsabilité d'autrui auquel les personnages sont restés sourds, ils empêchent le drame de se figer et lui permettent de résonner au-delà des limites du théâtre.

Les jeux ne sont donc jamais faits dans le théâtre de Caryl Churchill, où la manipulation du réel ne contribue pas seulement à mettre les personnages à l'épreuve, mais également le public, auquel

il revient en dernière instance de déterminer l'espace des possibles. En invitant ainsi les spectateurs à devenir de véritables partenaires de jeu, l'auteure produit un théâtre décentré, ouvert. Ses pièces ne prétendent pas dispenser des vérités, mais susciter des interrogations, créer des champs problématiques, autrement dit *virtualiser le réel*. « Rien ne cause autant de destruction que l'obsession d'une vérité considérée comme absolue », écrit François Jacob dans *Le Jeu des possibles* (12). Cette obsession est rigoureusement absente du théâtre de Churchill, qui n'offre pas au spectateur des modèles d'action à partir desquels se refaire une morale, mais la possibilité de réfléchir, à travers l'exemple des personnages, aux modalités de son être-au-monde.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE. *La Poétique*. Michel Magnien (trad.). Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 1990.
- CHURCHILL, Caryl. *A Number* (1ère éd. : London, Nick Hern Books, 2002). New York, Theatre Communications Group, 2003.
- . *Far Away*. London, Nick Hern Books, 2000.
- . *Heart's Desire*, in *Blue Heart*. London, Nick Hern Books, 1997.
- . *Plays One*. London, Methuen, 1985.
- . *Top Girls*. London, Methuen, 1982.
- . *Cloud Nine* (1ère éd. : Pluto Press Ltd, 1979). London, Nick Hern Books, 1989.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Paris, B. Grasset, 1985.
- EDGAR, David. *The Second Time as Farce. Reflections on the Drama of Mean Times*. London, Lawrence and Wishart, 1988.
- FITZSIMMONS, Linda. *File on Churchill*. London, Methuen, 1989.
- JACOB, François. *Le Jeu des possibles : essai sur la diversité du vivant*. Paris, Fayard, 1981.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre*. Belfort, Circé, 2000.