

## *Le Théâtre d'Edward Albee*

*La Quinzaine littéraire*, n° 312, 1<sup>er</sup>-15 novembre 1979

Marie-Claire Pasquier

Liliane Kerjan

*Le Théâtre d'Edward Albee*

Klincksieck

Ezra Pound distinguait, parmi les artistes, entre les inventeurs, les maîtres, et ceux qu'il appelait « les dilueurs », qui refont ce qu'ont fait les maîtres, avec une intensité moindre. On peut se demander dans quelle catégorie il aurait classé Edward Albee qui a su, tel Pinter en Angleterre, tenir le devant de la scène américaine depuis *Zoo Story* en 1960, et surtout depuis *Qui a peur de Virginia Woolf ?* qui lui valut la célébrité du jour au lendemain en 1962.

En fait, Albee peut être considéré comme une plaque sensible qui a su adapter à la réalité américaine les trouvailles de l'Absurde, apprendre de Beckett l'économie verbale et l'efficacité dramatique, transcrire pour la scène des œuvres déjà existantes telles que *Malcolm de Purdy* ou la *Ballade du café triste* de Carson McCullers.

Mais Albee a aussi un univers qui lui est propre, un univers fortement obsessionnel, et fortement théâtral, si l'on entend par théâtre le lieu privilégié du simulacre, du leurre, du masque, de tous les travestissements qui, à la fois, trahissent le plaisir d'être autre et exorcisent la terreur sacrée de n'être pas soi-même. Liliane Kerjan, qui avait déjà publié chez Seghers en 1971 un *Edward Albee*, lui consacre un gros livre complet, bien informé, perspicace, qu'elle présente comme une tentative de bilan : bilan nécessairement provisoire puisque la production d'Albee se poursuit à ce jour. A l'ordre chronologique qu'elle avait adopté dans son premier livre, elle préfère un mode d'exposition plus synoptique qui lui permet d'analyser, sous le titre « Signes et Mythes », à la fois l'écriture d'Albee et les significations qu'elle charrie. Elle voit cette écriture, d'une pièce à l'autre, « saisir la conscience au moment où elle se déplie et jette sur elle-même un regard neuf et fugitif ». Sous les apparences bénignes du vraisemblable,

elle voit son théâtre comme une machine, voire comme une machination qui relance sans trêve un petit nombre de questions essentielles : le rapport au réel et à l'imaginaire, le rapport au sens et à ses ambiguïtés, le rapport à la mort.

Le jeu théâtral est jeu chez Albee, au plein sens du terme : les personnages jouent pour de vrai, comme font les enfants. Ils jouent à des jeux dont ils inventent eux-mêmes les règles, et pour le plaisir de tricher. Au jeu de la vérité, c'est à qui perd gagne. Fils inventés, jumeaux substituables l'un à l'autre, mensonges, reconstructions fabulatrices du passé : perpétuelle redistribution des donnes du départ, vertige de l'échange des identités, brouillage des perceptions, univers où l'on parcourt toute la gamme de l'ambiguïté à l'équivoque, et même de l'équivoque à la supercherie. Albee affectionne les compositions gigognes, inversant volontiers le dedans et le dehors, le grand et le petit, le contenu et le contenant. C'est ainsi que le décor de *Tiny Alice* inclut, dans le château, un modèle réduit du château, où une improbable, invisible et minuscule créature nommée Alice sert de matrice, de maître, ou même de Dieu à la Miss Alice qu'on voit évoluer sur scène, grandeur nature. À chaque geste, à chaque action, Albee tend un nouveau miroir, un nouveau piège.

Ces cérémonies perverses, ces échanges équivoques, ces jeux cruels ont pour fonction de conjurer les grandes peurs — peur de la castration, peur de l'échec, peur de l'humiliation. Ils ont pour fonction de conjurer la mort, car dans les jeux, on ne meurt pas. Mais tout de même Jerry, dans *Zoo Story*, se jette sur le couteau qu'il vient de tendre à son partenaire, et dans *Tiny Alice* Julian expire, sans doute victime d'un meurtre. Dans un premier temps, Liliane Kerjan donne à cette magie effervescente mise en œuvre par Albee des fondements d'ordre psychologique : Albee bâtard et homosexuel privilégie la réponse dite « perverse » aux angoisses liées à l'identité, il se révolte contre l'ordre que perpétuent la filiation et l'organisation familiale, il rêve de l'androgynie primordial. On ne s'étonne pas de le voir misogyne. Dans sa mythologie la femme est un dragon, une mante qui détruit le mâle, une ombre vénéneuse qui exerce ses maléfices. Les personnages féminins sont « ces grandes femelles carnassières, toujours inassouvies, dont Martha — dans *Qui a peur de Virginia Woolf ?* — demeure le paradigme ». Ainsi dominés, les hommes sont des robots, les jeunes gens des crétins timides et honteux, « des adolescents égarés dans des familles de cannibales ». Le fils évoque avec horreur « cette ordure gueulante et massacrate qui prétendait être sa mère ».

Ce refus d'Albee a aussi une dimension métaphysique, Liliane Kerjan montre qu'on peut voir l'œuvre comme parabole religieuse, méditation sur la nature du mysticisme, ou l'héroïsme de la sainteté : rien de tellement étonnant à ce que la fascination par le théâtre soit une autre forme de la fascination.

Comment s'y prendra l'écriture dramatique pour donner forme à ce secret ? Albee est un artiste du paysage mental. Il n'y a pas d'opposition dans un tel théâtre entre le réel et le fantastique : « plus la métaphore est forte, plus réelle est l'expérience théâtre ». L'écriture est en quelque sorte un enregistrement sismographique de mouvements souterrains. Liliane Kerjan souligne l'importance, dans le théâtre d'Albee, de la voix humaine, elle le voit pratiquer « cette écriture à haute voix » dont rêve Barthes dans *Le Plaisir du texte*, sensible à « ce grain de la voix qui est un mixte érotique de timbre et de langage », comme il le dit encore. C'est une écriture musicale dans sa structure également, chaque pièce pouvant être déchiffrée comme une partition complexe qui comporte une ouverture, un finale, tout un jeu d'échos, de reprises, de correspondances. Dans *Box Mao Box*, c'est un véritable contrepoint des voix qui est pratiqué, chacune « montant comme un chant à l'intérieur harmonique ».

Une des métaphores les plus fortes, les plus opérantes, qui viennent éclairer le paysage mental d'Albee est, comme chez Tennessee Williams, celle de l'animalité, qui trouve son accomplissement le plus récent dans les lézards géants des profondeurs marines de la pièce *Seascape*. Pourquoi ce rôle attribué à l'animalité ? Liliane Kerjan le rapproche de ce qu'en dit Bataille : « Je ne sais quoi de doux, de secret et de douloureux prolonge dans ces ténèbres animales l'intimité de la lueur qui veille en nous » : voilà peut-être les mots justes pour cerner ce qui, dans ses meilleurs moments, nous touche dans le théâtre d'Albee.