

Edward Albee

Encyclopedia Universalis, 1979

Marie-Claire Pasquier

Pour le grand public, Edward Albee reste avant tout l'auteur de *Qui a peur de Virginia Woolf ?*. Cette pièce fut précédée de quelques autres, plus brèves (*Zoo Story*, *Le Tas de sable*, *La Mort de Bessie Smith* et *Le Rêve de l'Amérique*, mais fut la première à être montée à Broadway, en 1962. Par son succès, elle assura à son auteur la célébrité. *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, dont le titre saugrenu est emprunté à une inscription murale, devait tenir l'affiche quinze mois, être enregistrée sur disques, adaptée au cinéma par Mike Nichols en 1966, avec Elisabeth Taylor et Richard Burton dans les rôles principaux, et présentée un peu partout dans le monde (à Stockholm dans une mise en scène d'Ingmar Bergman, ou à Paris dans une mise en scène de l'Italien Franco Zeffirelli).

On peut chercher plusieurs raisons au succès d'Albee, qui ne devait faire que se confirmer. La première, la plus évidente peut-être, est qu'il y avait une place à prendre pour acclimater en Amérique ce qu'on a appelé le « théâtre de l'absurde ». Le rôle d'Albee aura été, de ce point de vue, comparable à celui que joua Pinter en Angleterre : enraciner dans un contexte national la remise en cause, par un Beckett ou un Ionesco, du réalisme psychologique et social. Pinter donnait une voix à la poésie de la grande banlieue londonienne, des stations balnéaires désertes ou des modestes pensions de famille un peu inquiétantes qu'on connaissait déjà par Agatha Christie. Albee, quant à lui, rattachera ses dialogues, soigneusement décrochés de la quotidienneté et attentifs aux bizarreries du langage, à une série de traditions et de thèmes proprement américains : la psychanalyse « sauvage » des rapports familiaux, qui met l'accent sur le matriarcat et la dévirilisation sournoise du mâle américain ; la discrimination raciale contre les Noirs ; les forces de mort d'une civilisation cherchant à liquider les non-productifs et les inadaptés.

La deuxième chance d'Albee aura été de correspondre à une certaine inquiétude, à une certaine remise en question de l'*American way of life* au cours des années 1960. C'est de 1960, précisément, que date la rencontre d'Albee avec Alan Schneider, metteur en scène attiré de Beckett aux États-Unis et qui deviendra le sien. Quand Albee apparaît sur la scène américaine, l'heure est au psychodrame, au projecteur braqué sur la cellule familiale pour en faire éclater les insuffisances, les mensonges, les faiblesses et les cruautés. Toute l'Amérique est prête à se voir par les yeux du « pauvre-petit-garçon-riche », à se sentir étouffer sous le règne des femmes castratrices.

La troisième chance d'Albee, c'est son histoire personnelle, qui lui permet de fonder sur des obsessions une thématique qu'on peut dire récurrente. Enfant adopté (il est né en 1928 à Washington D.C.), Albee prend la parole comme Genet la prend, en bâtard, en proscrit, en écorché vif, et cette obstination dans la rancune contre l'ordre établi fait sa force, cependant que sa familiarité avec le monde qu'il dépeint fait de lui un témoin crédible. Sa sensibilité à la famille américaine sera d'autant plus pertinente, plus aiguisée, qu'il est à la fois dedans et dehors. Faut-il dire que le contexte social sert à Albee de masque pour régler ses comptes personnels, ou que l'oppression privée renvoie aux autres formes d'oppression ? Albee, à propos du *Rêve de l'Amérique*, exprime en tout cas un vœu : « J'espère que ma pièce transcende le personnel et le privé et a quelque chose à dire sur notre angoisse à tous. »

Sur le plan personnel et privé, c'est dans des circonstances bien différentes de celles que connut Genet qu'Albee s'assume comme « figlio-di-nessuno ». Il est connu qu'il fut adopté par une famille qui avait fait fortune dans le monde du spectacle, qu'il fut élevé dans le luxe, Rolls-Royce et leçons particulières, et qu'il lui fallut bien du talent pour se retrouver malgré tout à vingt-deux ans sur le pavé de New York, à gagner sa vie comme garçon de courses vendeur, barman, dans la meilleure tradition du self-made man. Il faudra une crise dépressive, cassure avec ce mode de vie, pour qu'Albee se mette à écrire une pièce, *Zoo Story*, qui sera montée à Berlin en 1959 avant de l'être off-Broadway, en 1960, par Alan Schneider. La pièce se rattache à l'Absurde par la situation de base - deux hommes se rencontrent sur un banc - et par l'ambiguïté symbolique de la fin - l'un des deux s'empale volontairement sur le couteau qu'il vient de donner à l'autre.

Mais soyons prudents, avec Albee, dans l'utilisation du terme « Absurde ». Albee se méfie, à juste titre, de ces étiquettes qui permettent de rattacher l'inconnu au connu, de rester à distance, de se protéger contre ce qui peut déranger : « Les gens », dit-il, « voient partout des pancartes parce qu'ils se refusent à vivre une expérience telle qu'elle leur est proposée, et à laisser leur inconscient entrer en jeu ». Tout de suite après *Zoo Story*, Albee écrit *Le Tas de sable*, proche de Beckett (Schneider créera un an plus tard à New York *Oh les beaux jours*) : un tas de sable, deux chaises, le ciel pour toile de fond. Un jeune homme fait des mouvements de gymnastique qui doivent suggérer des battements d'ailes, car le jeune homme est, « après tout », l'Ange de la mort - après tout : réalisme et symbolisme paraissent bien se tenir dans une relation de non-contradiction. On trouve là déjà un personnage qui sera développé dans *Le Rêve de l'Amérique* l'année suivante : celui de Grandma, « petite femme ridée aux yeux vifs » que Mommy, sa fille, cinquante-cinq ans, « grosse vache » que Grandma a dû élever à elle toute seule, et Daddy, viennent de poser dans le bac à sable, pendant qu'un musicien payé par eux joue du jazz. On comprend assez vite qu'il s'agit d'un rite, comme il en existe chez certains peuples ou certaines tribus, pour se débarrasser d'un vieillard quand son heure est venue. Le jeune homme s'adresse à Grandma en débutant maladroit : « J'ai une réplique à placer ». « Je suis l'Ange de la Mort. Je suis — euh — je suis venu vous chercher. » Grandma, gentille, compréhensive, le laissera poser ses mains sur elle.

Le personnage du jeune homme se retrouvera dans *Le Rêve de l'Amérique* dans un rôle bien différent. L'expression de rêve de l'Amérique est devenue légendaire, même en France, pour désigner l'espèce de jeune momie, de héros de bande dessinée, tout en muscles gonflés et en dents blanches que figurait à Paris un Laurent Terzieff extra-blond, torse bombé, sourire fixe aux lèvres retroussées. Ce robot remplace l'enfant que Tommy et Daddy s'étaient procuré vingt ans plus tôt et qui n'avait pas fait l'affaire, son jumeau qui, si l'on en croit Grandma, a eu les yeux arrachés, puis le sexe, puis les mains coupées, puis la langue : tout ce par quoi il avait offensé ses parents. « Et, quand il grandit, ils découvrirent des tas de choses horribles sur son compte telles que : il n'avait pas de tête sur les épaules, il n'avait pas d'entrailles, pas de colonne vertébrale, il avait des pieds d'argile. » L'apparence, comme chez Ionesco rend littéralement compte de la réalité. Pour le second jumeau, c'est tout le contraire, l'apparence se substitue à la réalité. Par un paradoxe profond, l'apparence de corps tient lieu de corps. « Je n'ai plus la capacité de ressentir quoi que ce soit, je n'ai pas d'émotions ».

Ce qu'on trouve dès les premières pièces d'Albee, et qui va aller en s'élaborant, en s'accomplissant, c'est le sens de la construction dramatique comme structure musicale. Contrepoint entre les moments, les scènes, le dit et le non-dit.

Dans *Qui a peur*, un sous-titrage donne à chacun des trois actes une valeur de mouvement dans un ensemble tel qu'une sonate, une couleur qualitative, un rôle dans une stratégie globale. « Jeux et masques » : prélude *spiritoso*, parade, feintes et escarmouches. « La nuit de Walpurgis » : le grand jeu *allegro*, on donne tout, pleins feux, pleins sons, jusqu'à perdre la mesure. « Exorcismes » : graduel retour au calme, *adagio*, on compte les morts, on essaie par des rites de défaire ce qui est, de refaire ce qui n'est plus.

Si l'ensemble de l'œuvre d'Albee peut elle aussi, pour sa part, être envisagée rétrospectivement comme une stratégie globale, le parallèle avec Pinter s'impose à nouveau : d'abord des pièces brèves, assez linéaires : exercices de style d'un auteur qui délimite son territoire, explore le registre de ce qui va devenir sa « petite musique » personnelle. Puis viennent les grandes symphonies du succès, les machines-de-guerre savamment agencées qui réverbèrent loin leurs ondes. Pour Albee, c'est *Qui a peur*, *Tiny Alice*, *Délicate Balance* (*A Delicate Balance*). Le cinéma s'en mêle, tout un discours critique s'installe autour de l'œuvre, risquant de l'embaumer prématurément, Comment le créateur va-t-il survivre ? C'est là qu'on assiste à un second souffle, à un retour, en pleine possession du savoir-faire, au chant plus tenu du début. Pour Pinter, c'est *Landscape* et *Silence*, pour Albee, c'est la très pure réussite de *Box-Mao-Box*, œuvre « achevée » en ce sens, justement, qu'elle ne l'est pas, et ouvre sur le silence qu'elle n'a éloigné qu'un temps.

Après les symphonies, le quatuor à cordes, les voix ne proclament pas, mais proviennent d'une source diffuse, qui semble toute proche de l'oreille de chacun : libre à nous de recoudre ces fragments, de leur recréer une cohérence, dans ce rêve éveillé où sont touchées les cordes de résonance de notre propre inconscient, de nos désirs enfouis. Théâtre non plus de représentation mais de suggestion, où l'immense cube blanc qui occupe l'espace scénique, dans une absence totale de mouvement, contribue à un effet d'hypnotisme. La scène n'est plus que l'espace-prétexte où se déploient en contrepoint des voix qui disent la mémoire et le manque de mémoire, le dialogue s'effaçant pour laisser émerger le plus concret et le plus abstrait à la fois, l'effort toujours vain pour se raccrocher à quelque chose qui affronte le rien avant l'inéluctable victoire du rien.

Il faudrait en rester là mais tout n'est pas si simple, et nous voyons Albee, avec *All Over*, exploiter une nouvelle machine-de-guerre. Le pessimisme et les jeux de la mémoire retrouvent tous les prestiges de la phrase bien faite, des caractères insérés dans une histoire familiale, d'une intrigue habilement cadrée : autour du lit de mort d'un homme riche et connu (celui-ci demeurant invisible et muet) se retrouvent la femme, la maîtresse, le fils, la fille, le meilleur-ami. Dans cette situation de fatigue, de tension, de désœuvrement forcé, chacun apporte, comme dans les pièces d'Anouilh, très appréciées en Amérique, son lot d'expérience, de rancœurs, d'échecs. Albee utilise à la fois la tactique dramatique de *Qui a peur*, toute d'affrontements, de trêves, d'ajustements balistiques, d'escalades et désescalades, et les découvertes stylistiques de *Box-Mao-Box*, qui lui permettent de faire monter de la scène une sorte de symphonie concertante où chacun à son tour vient jouer en solo soit une petite phrase soit un long morceau, avec des effets de reprise, de dialogue des instruments. La mémoire est la partition que chacun déchiffre avec plus ou moins de bonheur, plus ou moins d'hésitation. « La petite fille que j'étais quand il est venu vers moi », ce motif plusieurs fois répété par la femme sera repris par la maîtresse : « si j'avais été vous — la petite fille que vous étiez quand il est venu vers vous... »

A travers ces filons exploités, à travers l'opportunisme ou les masques des adaptations, Albee a-t-il créé un monde qui lui soit propre ? La question est sans doute mal posée si l'on voit que pour lui le théâtre est avant tout théâtre, c'est-à-dire le lieu du leurre, du simulacre, voire du travesti, de l'éternel questionnement sur l'identité. Rien d'étonnant dans ces conditions à ce que le goût de la mystification puisse aller jusqu'à la supercherie : que penser par exemple du fait qu'Albee signe de son nom la pièce du jeune auteur anglais Giles Cooner, *Tout dans le jardin (Everything in the Garden)*, après la mort de celui-ci, en n'y apportant que des modifications mineures ? On peut en dire qu'il y a là une façon de présenter au public une pièce et son double... Le plaisir théâtral est avant tout un plaisir pervers, plaisir du voyeurisme, de l'échange des rôles, de l'ambiguïté. Refuge contre l'aliénation mais aussi vertige de l'aliénation, vertige d'être un autre. Comme Genet, et peut-être pour les mêmes raisons, Albee remplace l'enracinement de la filiation par les jeux de miroirs.

La pièce *Tiny Alice* est de ce point de vue la plus « théâtrale » de toutes celles d'Albee à ce jour. On nous y présente un monde emblématique où, dans le jardin du Cardinal se trouve une case où sont enfermés deux oiseaux : deux cardinaux. Le double et le double du double.

Le château, ou manoir, où se passe l'action est redoublé sur scène par un modèle réduit qui lui est identique et qui entretient avec lui des rapports troublants (lumière ou absence de lumière) et la question que nous sommes invités à nous poser est : lequel est le simulacre de l'autre, lequel est le modèle, et lequel la réplique ? Ce qui est suggéré c'est que, contrairement à ce que dicterait le sens commun, c'est la miniature qui est le modèle.

Le héros, Frère Julian, doit rester avec Alice : non pas le personnage qu'il finit par épouser, (il fut en tous cas le marié de cette noce), mais celle mystérieuse, invisible, comme Dieu, qui, on lui demande de le croire, habite le modèle, et dont l'autre Alice n'est que l'émissaire. Un Dieu minuscule — (*Tiny Alice*) et féminin — bizarres jeux de l'illusion lorsqu'ils deviennent indissociables de l'illumination mystique. Ce n'est pas hasard que la nièce s'intitule « Alice » : allusion à la fois à celle qui, dans le monde inventé par Lewis Carroll, était à l'aise dans tous les changements d'échelle de l'imaginaire, et allusion à Alètheia la Vérité. Au théâtre, comme dans le rituel, comme dans le sacrifice, il y a initiation, passage d'un ordre de réalité à un autre ordre de réalité. Ce qui se passe, c'est ce qui est représenté. Tout le jeu d'Albee, celui qu'il nous fait partager, semble consister en un va-et-vient incessant entre les deux pôles du théâtre, expérience et représentation. À ce jeu, la vue finit par se brouiller. Le théâtre apporte une image inversée de la réalité où toutes les transgressions deviennent possibles.