



Irrationnel et étrange, outils poétiques de l'initiation dans *Knives in Hens* de David Harrower

Jean-Pierre Simard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/3423>

DOI : [10.4000/etudeseccossaises.3423](https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.3423)

ISSN : 1969-6337

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2001

Pagination : 83-95

ISBN : 978-2-84310-198-4

ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Jean-Pierre Simard, « Irrationnel et étrange, outils poétiques de l'initiation dans *Knives in Hens* de David Harrower », *Études écossaises* [En ligne], 7 | 2001, mis en ligne le 29 mars 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/3423> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.3423>

Irrationnel et étrange, outils poétiques de l'initiation dans *Knives in Hens* de David Harrower

Une tradition établie de l'écriture dramatique écossaise contemporaine fait appel à la mémoire sociale pour intervenir dans le discours politique et esthétique de la nation. L'affrontement des contradictions de la pensée est souvent masqué derrière la parure de l'héritage, de l'historicité et de la ruralité. Le recul apparent estompe la virulence du propos en inscrivant presque systématiquement la divergence des analyses personnelles dans la revendication commune d'une scotticité malmenée.

Avec *Knives in Hens*¹, la première pièce qu'il destine à la scène professionnelle, David Harrower habille son entreprise d'un troisième voile, celui de l'étrange, de l'irrationnel, marque plutôt habituelle d'un courant du romanesque régional. Créée au *Traverse Theatre* à Édimbourg en juin 1995, elle est reprise au *Bush Theatre* à Londres en décembre après une tournée dans les Highlands, puis recréée au *Traverse* en 1997 lors du festival d'Édimbourg. Jouée aux États-Unis, au Canada, en Norvège, au Danemark, en Suède, en Autriche, en Allemagne où elle obtient le prix de la meilleure pièce étrangère en février 1998, elle est enfin proposée en France par Claude Régy au théâtre des Amandiers de Nanterre du 15 février au 31 mars 2000, dans une traduction de Jérôme Hankins². Accueillie aussitôt comme un chef d'œuvre, la pièce mérite un examen minutieux. En soulevant tour à tour les trois masques du discours appliqués par l'auteur, relayé par la médiation des passeurs du texte à un public tout à fait contemporain, l'irrationnel et l'étrange seront examinés. Outils poétiques, ils informent tant les personnages de la fiction que le spectateur. Au-delà du discours esthétique et poétique, ce dernier est initié à la contribution de l'auteur à la pensée écossaise contemporaine.

Inscrit dans la tradition de l'écriture locale, mais nimbé de nouveauté, ce texte parvient à étayer le caractère plausible des

JEAN-PIERRE SIMARD
Université
Stendhal-Grenoble 3.

1. London, Methuen
Modern Plays, 1995, 39 p.

2. *Des couteaux dans les
poules*, Paris, L'Arche, 1999,
70 p.

croyances populaires qu'il s'applique à contredire, ajoutant habilement aux formes théâtrales connues du public écossais cette nuance empruntée au romanesque populaire national. On peut schématiquement caractériser les formes dominantes du théâtre écossais du XX^e siècle par leur attachement à la revendication sociale en présentant la vie et les souffrances du peuple, avec deux pôles d'intérêt: la tradition ouvrière et minière dans le bassin de Glasgow ou dans la région d'Aberdeen sous le choc de l'industrie pétrolière. Plus fréquemment encore, la vie, les souffrances et les luttes des ruraux sont narées, notamment, à la suite de la pièce événement de John McGrath, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, à partir de 1973. De multiples tournées dans les Highlands et les îles et le film de John Mackenzie pour BBC Scotland télévisé à plusieurs reprises dans toute la Grande-Bretagne³ confirment et amplifient le succès populaire et marquent, au-delà de l'interventionnisme marxiste alors en vogue, l'éveil de la conscience nationale et de la lutte pour l'autonomie. Fondée sur la documentation historique et esthétique, elle associe le théâtre épique au *Ceilidh*, avec humour, musiques et recours à la langue gaélique. À ce jour, les pièces qui se saisissent de thèmes locaux ou nationaux similaires traités dans cette veine foisonnent. Située en apparence dans un passé flou⁴, la pièce de D. Harrower s'en inspire. Elle met en relation, dans une communauté villageoise fruste, une jeune paysanne en quête de connaissance et le meunier craint, rejeté, par la communauté :

3. Tourné lors des représentations en 1973, diffusé dès 1974 dans le cadre de la série de BBC One / *Play for Today* à plusieurs reprises en trois épisodes mensuels de 50 minutes.

4. On trouvera, à l'occasion de la reprise qui a marqué l'édition de 1997 du festival d'Édimbourg, une riche palette de commentaires de la presse britannique ou locale sur le site internet du *Traverse Theatre* :

www.traverse.co.uk/archiv e/cut/knives-p.html (Pages consultées le 29 août 2000).

5. Extrait du résumé introductif à l'édition française de la pièce : *Des couteaux dans les poules*, Paris, L'Arche, 1999, 70 p. Citation p. 3.

L'histoire que raconte Harrower se déroule dans la campagne écossaise, dans un milieu rural où règnent, semble-t-il, les us et coutumes d'un autre temps. Une jeune femme auprès d'un mari dur et terrien. En face d'eux, le meunier. Un triangle qui se détache du reste du village. Ne sachant ni lire ni écrire la jeune femme cherche à mettre en mots le monde qui l'entoure. Harrower retrace cet acte, l'acquis du langage, cette fonction d'expression de la pensée et de la communication entre les hommes. Ce qui est vrai est cru: l'adultère et le crime seront commis, liés l'un à l'autre et seuls la parole et l'écriture seront capables d'en prendre conscience⁵.

Il est plaisant de noter que les très nombreux articles de presse qui rendent hommage aux qualités particulières de cette pièce situent l'écho historique dans une fourchette allant du XVI^e au XIX^e siècle ou renoncent à le dater précisément. En fondant cette situation sur la mémoire populaire, Harrower s'inscrit dans la tradition historique, sociale et documentaire

précitée. Le meunier est soupçonné du meurtre de son épouse, mais aussi de pouvoirs surnaturels. L'auteur s'appuie clairement sur les croyances, certes locales, mais également universelles. Selon Claude Régy, «la paysannerie, avant que ne triomphe le rationalisme, a une conception magique, animiste, du monde»⁶. L'irrationnel populaire s'évade résolument de la représentation historique réaliste et poétise, dans la pièce, cette crainte archétypale du meunier.

JEUNE FEMME. – Faut que j'aille au moulin?

WILLIAM. – Je reste avec elle.

JEUNE FEMME. – Veux que j'aille là-bas?

[...]

JEUNE FEMME. – Ils disent c'est lui qui a tué sa femme et l'enfant qu'elle faisait naître. Et il y a les hommes et les femmes disparus qui sont chats et chèvres et singes maintenant. Vont de marché en marché, dorment ensemble et chantent pour manger.

WILLIAM. – Il sait que tu m'as. Sait ce que je ferais.

Jeune femme. – Depuis que je suis petite ils parlent sur le meunier.

WILLIAM. – Tout ce que tu as besoin est haine pour lui. Est ce qu'il attend. Chaque os de ton corps. Haine. Est une coutume du village⁷.

En s'appuyant sur la mémoire collective, il justifie tant le ressort dramatique que la crise principale de sa pièce, au cours de laquelle le village en fête roule la nouvelle meule à destination. À l'issue des libations, Pony William, partiellement ivre, avec donc un moindre contrôle de ses pensées spontanées, et son épouse Young Woman, restent passer la nuit au moulin. Rompant avec les craintes des autres villageois, ils ont accepté l'invitation à boire du meunier. La parole est ainsi libérée et l'échange est mené à son terme cruel : l'adultère est consommé et le paysan assassiné, écrasé par l'ancienne meule alors qu'il urinait derrière l'appentis. C. Régy⁸ souligne l'importance du ressort historique lorsque, à l'occasion de l'adaptation française au théâtre des *Amandiers* de Nanterre, il fait référence à l'ouvrage de T.C. Smout *A History of the Scottish People*⁹:

Après la récolte, la plupart des paysans des Lowlands devaient apporter leur grain au moulin hydraulique désigné par le propriétaire foncier, et payer une forte redevance, pour qu'il soit transformé en farine. Dans toute l'Écosse, les paysans récalcitrants tentaient d'échapper à cette obligation et fournissaient l'essentiel de leur travail aux cours de justice baronniales. Le meunier devint une figure importante et détestée de la communauté, de même

6. Citation extraite du site:

www.theatre-contemporain.net/spectacles/couteaux/index.htm. (consulté le 29 août 2000). Outre les informations sur le spectacle, des entretiens sonores ou rédigés et des rubriques présentent et analysent l'œuvre de D. Harrower.

7. Toutes les citations du texte sont empruntées à l'édition française, *supra* note 2. Outre la référence au propos de l'article, ces échos illustrent le rendu séduisant du traitement poétique particulier de la langue par l'auteur, que propose cette traduction parfaitement actuelle. On se contentera, faute de place, d'indiquer les références du texte original, disponible en librairie. Ici, *Des couteaux dans les poules*, scène IV, p. 23-24, texte original, p. 8-9.

8. Sur le même site: www.theatre-contemporain.net/spectacles/couteaux/index.htm.

9. *A History of the Scottish People, 1560-1830*, Londres, Collins, 1969, puis, Fontana Press, 1989, 540 p, édition révisée jusqu'en 1995. Pour la citation: chapter 5, *The Countryside, 1-Settlement and Agriculture, 2-the farm*, p. 120.

que semble-t-il dans toute l'Europe. De plus, le moulin devait être entretenu par le travail des paysans, [...] et ils devaient encore porter la nouvelle meule de la carrière la plus proche au moulin, lorsque l'ancienne était abîmée.

Évoquant pareille crainte du meunier en Allemagne, le metteur en scène justifie ainsi son choix en soulignant l'universalité de la pièce, source de son succès international¹⁰. Néanmoins, l'histoire est profondément enracinée dans le vécu local et utilise le matériau documentaire comme simple cadre à l'intrigue. La cérémonie, l'alcool et la fête justifient la présence tardive de Pony William et Young Woman au moulin après le départ des villageois. Ainsi, sur un fond d'authenticité qui en appelle à sa propre culture, le spectateur peut être mystifié par le caractère immuable apparent des superstitions représentées. En effet, l'étrange se nourrit de ces mythologies locales perpétuées par un village frustré qui soumet son ignorance à Dieu, en un rite animiste. Naïve encore lors de sa première rencontre avec Gilbert Horn, Young Woman est terrorisée. Le meunier rit et s'empporte jusqu'à l'insulte contre ces croyances dont il est victime :

Il se lève pour se resservir à boire. Se met à siffler doucement. Elle panique de plus en plus, surveille son grain, le surveille lui.

JEUNE FEMME. – Toi arrête! Arrête!

GILBERT. – Ih?

JEUNE FEMME. – Vais t'envoyer mon mari, toi! Ai dit arrête!... Pourquoi tu ris? Arrête!!

GILBERT. – Encore une qu'ils font vivre dans la terre. Saleté dans tes yeux, paysanne. Bouche battant dans le vent. Oreilles ouvertes. Remplies à la pelle avec le nom de Gilbert Horn. Qu'est-ce que tu as qui pourrit là-dedans?

JEUNE FEMME. – J'ai rien là.

GILBERT. – Non? Pas le pouvoir de magie que j'ai? Les sortilèges de mort? Pas quelles plantes sont à cueillir de façon spéciale? Pas quel os et quels yeux d'animaux et d'oiseaux il faut garder et mettre en poudre? Rien sur ma femme et mon enfant? Pas que je les ai tués tous les deux? Pas que je n'ai aucun désir de famille? Rien de ça là-dedans?

JEUNE FEMME. – Souffle-du-mal!

Commence à sortir à reculons.

GILBERT. – Où tu vas, cervelle-de-fumier?

JEUNE FEMME. – Loin de ton mal, salaud.

GILBERT. – Ce village est la mort. Rien¹¹.

10. *Supra*, notes 4 et 5, citation extraite de l'ouvrage de Johannes Mager *Die Kulturgeschichte der Mühlen* (la culture du moulin dans l'histoire).
11. *Des couteaux dans les poules*, scène v, p. 28-29. Texte original, p. 12-13.

Cet extrait permet de mesurer que dans la scène, qui poursuit la mise en situation, le catalogue des croyances irrationnelles, s'il est spécifique au lieu, rejoint les craintes universelles des ruraux autrefois. S'y mêle à la peur, objective celle-là, du prélèvement que le grain subira au profit des possédants. Historicité documentaire et étrange se mêlent au bénéfice du poétique : la structure populaire archaïque et descriptive, métaphorique, de la langue renvoie le spectateur libéré de telles superstitions vers un temps du récit antérieur incertain. Le meunier, au fil des rencontres, s'efforce de faire prendre conscience du réel à Young Woman. D'autres, plus rusés, comme William, peuvent aisément abuser de la crédulité des innocents en leur conseillant de ne pas s'interroger. Avec sa soif de connaissance, pourtant, Young Woman, de moins en moins soumise et aveugle, va déclencher la catastrophe. Très courte, la scène II présente son émerveillement devant la nature mystérieuse. Elle ne peut, malgré ses tentatives répétées, caractériser le ciel. Elle croit manifestement approcher Dieu :

JEUNE FEMME. – Le vent souffle. Le soleil brille. Les moissons grandissent. Le ciel –... L'oiseau – vole. Les nuages –... L'arbre...
 Quoi? Se dresse. L'arbre se dresse. Le ciel –... Le ciel –... Le lapin court. Les nuages –... courent?... grandissent? Les feuilles sur l'arbre –... pendent? Le ciel –... Le ciel –...¹²

Ses silences, ses hésitations préludent à la formulation poétique de son questionnement, pour nommer les choses dans des monologues saisissants de beauté, alors que sur la route, fébrile, elle rejoint au champ son époux qui l'interroge sur cet émoi :

WILLIAM. – Quoi? Quelque chose ne va pas?

JEUNE FEMME. – Rien.

WILLIAM. – T'ai vue.

JEUNE FEMME. – Marcher jusqu'ici. Avec à manger pour toi et le cheval de labour.

WILLIAM. – T'ai vue arrêtée là. Qu'est-ce que tu faisais?

JENUE FEMME. – Je regardais. Je regardais cette...

WILLIAM. – Quoi?

JEUNE FEMME. – J'ai vu une... flaque, une flaque où tu peux voir la terre dessous. Flaque d'eau claire après la pluie fraîche. Voir les fentes dans la terre là. Voir les pattes d'oiseau. Voir le soleil briller. Tu as un nom pour ça?

WILLIAM. – flaque.

JEUNE FEMME. – Non. Le nom juste.

WILLIAM. – Nom juste est flaque.

12. Scène II, p. 17. Texte original, p. 3.

JEUNE FEMME. – Comment ?

WILLIAM. – Tu vas droit où tu vas, femme. Tu marches et t'arrêtes pas.

JEUNE FEMME. – Flaque est sombre, eau boueuse. Voit rien dedans. Était quoi ce que j'ai vu ? Eau claire qui brille. Quoi ?

WILLIAM. – Flaque. Toujours flaque. Déjà dit. Flaque sombre, flaque claire. Est pareil.

JEUNE FEMME. – Les choses changent chaque fois que je les regarde.

WILLIAM. – Certaines oui. Certaines pas. Colle à ce que tu connais. Meilleur moyen. Pas s'arrêter à regarder. Le village va voir. Et parler. Tu connais ce village.

JEUNE FEMME. – Je connais pas beaucoup. Connais pas assez. Quand le vent fait faire ça à l'arbre... *Elle se secoue.* Qu'est-ce que c'est ? Y a un nom pour ça ? Pourquoi ça fait ça ? Vois droit sous les feuilles alors. Sais pas si c'est bien de regarder. Qu'est-ce que c'est ?¹³

Ainsi, l'ignorance et son corollaire, la soumission aveugle à la religion, accompagnent la suggestion de l'autorité de l'homme-époux qui, dictant sa conduite à la femme-épouse, contribue à perpétuer l'obscurantisme en s'appuyant sur la crainte des interprétations irrationnelles du village.

Si, à la fin, le meunier peut quitter ce lieu, c'est bien parce que Young Woman le remplace dans l'imaginaire populaire, femme seule à qui l'on accorde les mêmes pouvoirs surnaturels en vertu de sa capacité à assumer sans homme les travaux de la ferme et à gagner la confiance des chevaux. Veuve, loin du village, elle prête donc à interprétation surnaturelle. Habiles, le meunier et elle ont su laisser passer le temps pour rendre crédible la mort « accidentelle » inexpliquée de William et écarter tout soupçon du meurtre qu'elle a perpétré avec son amant. Le temps est source d'interrogations pour les villageois. Plutôt qu'une explication rationnelle à cet accident, ils cherchent une justification plausible d'une autre nature. Comme Young Woman, bien vite, donne, sans aide masculine, naissance au poulain, elle prête le flanc à l'éclosion d'un nouveau mythe : elle aurait ainsi donné nouvelle vie à son mari, déjà baptisé Pony William par la communauté en quête de merveilleux. C'est lui que l'on reconnaît dans le poney nouveau-né qui court, heureux dans le pré, heureux d'avoir réussi sa sortie. Juste avant sa mort, après les libations, il a dans un long monologue chanté le désir, marqué son émerveillement devant le mystère féminin. La femme est terre, champ, « un pays nouveau »¹⁴. Elle est Dieu, ou sa sublime création en tout cas. William ne rachète-t-

13. Scène III, p. 17-9.

Texte original, p. 4-5.

14. Scène XIX, p. 59.

il pas sa propre trahison en donnant son épouse en offrande au meunier ?

WILLIAM. – Ça, c'est pas Dieu, là ? Toi, regarde. Ça l'est pas ? Tu as été sans trop longtemps. Toi regarde ça. Toi rappelle-toi.

GILBERT. – c'est ta femme.

WILLIAM. – Suis laboureur, meunier. La terre faiblit si tu la tournes sans cesse. Tu dois la reposer. Toujours te mettre à d'autres champs. – Davantage de Dieu¹⁵.

La parabole religieuse devient sexuellement transparente tout en s'inscrivant parfaitement dans les symboliques universelles. En apparence, Dieu justifierait l'adultère ! L'insistance antérieure de Pony William à envoyer Young Woman au moulin s'appuyait sur les peurs objectives des villageois : il faut surveiller le grain et la farine pour ne pas être lésés. Mais il en profite, au chevet de la jument gravide, pour tromper son épouse avec une autre villageoise. L'auteur entretient méticuleusement d'ailleurs le doute et l'apparente confusion entre femme et jument dans les propos qu'il prête à William, comme dans l'écho sonore perçu par Young Woman, au petit matin, derrière la porte de l'écurie¹⁶. Les deux axes d'interprétation, rationalité ou superstition, sont soumis au choix du spectateur. Seul le meunier, lucide, peut dénoncer l'imposture¹⁷. Pourtant, lorsque William pousse lui aussi clairement son épouse à l'adultère, et l'offre en dernier ressort au meunier privé d'épouse, ne contribue-t-il pas également à l'émancipation de Young Woman ? La courte scène XII, monologue de cette dernière, confirme l'ambiguïté poétique filée par la métaphore du jour opposé à la nuit, du désir de savoir contre l'obscurantisme, les éléments, symboles animistes de son questionnement antérieur trouvent une cohérence rationnelle dans la nature triomphante au service de l'homme :

Campagne. Avant l'aube.

JEUNE FEMME. – Quand le soleil reviendra le vent chaud soufflera sur mon visage. Quand je regarderai là-haut je verrai le soleil briller clair sur le ciel. Les nuages seront... blancs. Les moissons... les fortes moissons grandiront dans le bon champ. L'oiseau chantera sur le grand arbre. Le grand arbre se... dressera et le vent chaud secouera les feuilles. Le lapin courra dans le bon champ où grandissent les fortes moissons. Nouveau jour commencera et finira la nuit. Nuit sera partie¹⁸.

15. *Ibid.*, p. 60. Texte original, p. 34.

16. Scène XI, p.44-45. Texte original, p. 23-24.

17. Scène XIII, p. 46-48. Texte original, p. 24-25.

18. P. 45, texte original, p. 24.

L'art de l'écriture poétique propre à D. Harrower prête à une multiplicité d'interprétations métaphoriques de cette courte scène, y compris, celle, psychanalytique, du désir qui va immédiatement dans la scène XIII surgir dans le baiser sitôt contredit (refoulé?) par le coup de poing que donne la jeune femme au meunier.

Si la femme, objet, champ, est un bien précieux de source divine, l'homme, néanmoins en dispose à son gré. Mais n'y a-t-il pas dans la démarche insistante du fermier, seul villageois doué de raison, une vraie générosité? L'espace d'un soir, une véritable discussion s'instaure avec le meunier, espoir contre la haine de la communauté? N'offre-t-il pas ainsi une vraie preuve d'amour à cette jeune femme différente? Amants rationnels, le meunier et Young Woman le tuent dès lors sans état d'âme, avec naturel. Après la justification divine de l'adultère, l'inacceptable est banalisé. L'absence d'un quelconque sentiment de culpabilité renforce l'atmosphère étrange de la pièce. En allant derrière l'appentis, William n'accepte-t-il pas le sort qu'on lui réserve comme s'inscrivant dans la logique de la vie parce qu'il aurait, selon ses croyances animistes, substitué la jument-maîtresse à l'épouse? Sa disparition devient alors la condition nécessaire à son bonheur.

Young Woman semble prêter foi à la croyance des villageois en la réincarnation de son époux en confirmant que le poney est heureux. Un être différent, craint et admiré par la communauté en remplace un autre pour permettre la survivance de l'irrationnel. Le monde semble immuable. Young Woman ne s'accroche-t-elle pas elle-même encore à ces croyances, ne se rassure-t-elle pas tandis que le meunier est pris de remords?

GILBERT.— Village dit c'est William. Disent c'est Petit-cheval William qui court dans le champ.

JEUNE FEMME.— Disent plus que ça. Disent il est plus heureux qu'il a jamais été. Village a raison. Il l'est¹⁹.

Pourtant, le parcours initiatique du savoir dans lequel le meunier l'a guidée lui assure une supériorité sur les villageois. Elle peut désormais nommer les choses, décrypter les événements, mais demeure encore irrésolue dans son parcours intellectuel entre croyance animiste comme preuve de la présence de Dieu dans la nature et explication rationnelle de la matérialité des savoirs nouveaux qu'elle découvre. Symbolisés par le stylo que lui offre le meunier avant qu'il parte pour la ville, ces savoirs justifient à ses yeux sa présence ici quand sa propre soif de

19. Scène XXIV, p. 67. Texte original, p. 39. On observera que le texte anglais conserve un degré d'ambiguïté supérieur à la traduction, Pony pouvant simplement désigner l'animal, quand le «il l'est» renvoie, dans la traduction, explicitement à William.

connaissance pousse le meunier à fuir un village qui n'a plus de mystère pour lui. Désormais, Young Woman est la pythie. La communauté n'aura plus à craindre le nouveau meunier indispensable qu'il faudra attirer. L'auteur joue bel et bien de l'ambiguïté. Si l'immuable, la fatalité de l'irrationnel sont sauvegardés en apparence, ils sont profondément transformés aussi. Pour Claude Régy,

Le laboureur disparu – mais peut-être est-il ce jeune cheval qui court dans le champ –, le meunier parti, la jeune femme reste seule. Et désormais occupe la place symbolique du meunier haï : c'est à elle maintenant que le village ne parle pas. Est-elle de ceux qu'on lapide ? Est-elle folle, sale, muette, dit Harrower. On lui a laissé le stylo. L'oracle aussi disait la vérité par énigme. [...] Si toute magie peut avoir des causes naturelles, alors c'est que le naturel aussi est magique. Un homme primitif est là dans l'homme hyper-civilisé que nous sommes²⁰.

Le surnaturel et l'étrange des croyances et des discours des personnages de la fiction théâtrale sont nourris de l'art de l'auteur qui, par son écriture, étaye aussi la mystification du spectateur. En déconstruisant le modèle de pièce politique pour se focaliser sur la perception poétique du réel exprimée par ses personnages, il se joue pareillement de la phrase. Les noms composés proposent des images pour désigner les personnages ou les événements. Les phrases nominalisées et les élisions suppriment la plupart des pronoms sujets et l'essentiel des négations. L'auteur coupe par la ponctuation les tentatives de raisonnement et donne du même coup un rythme fait de phrases courtes aux propos des personnages. Naît un ton qui peut être rationnellement assimilé à la difficulté à s'exprimer du peuple et semble dessiner une forme d'oralisation régionale malhabile qui renvoie inmanquablement à l'historicité et fait contraste avec la profondeur des interrogations, comme le laissent entrevoir les citations du texte.

À l'inverse, D. Harrower ne fait jamais appel au moindre mot emprunté au Scot. Une étude récente examine, dans douze pièces écossaises contemporaines, les conditions de ce recours au vernaculaire-racines auquel se livrent également poètes et romanciers de cette nation. Deux textes à caractère historique semblables à l'objet de la présente étude, n'y ont pas recours non plus. Pour Katja Lenz,

L'accessibilité et l'intelligibilité du langage ont dû primer sur l'authenticité dans l'écriture du texte²¹.

20. Entretiens avec l'auteur recueillis à Glasgow par Jérôme Hankins pour la revue *Alternatives théâtrales*. Extraits pris sur le site : www.theatre-contemporain.net/spectacles/couteaux/index.htm. (consulté le 29 août 2000).
21. In *The Use of Obsolete Scots Vocabulary in Modern Scottish Plays*, *International Journal of Scottish Theatre*, revue de recherche en ligne, Vol 1, no.1 (June 2000) : <http://arts.qmuc.ac.uk/fjos/t/Volume1-no1/K-Lenz.htm>

Il semble que ces arguments ne justifient que partiellement seulement le choix de D. Harrower. C'est plutôt la volonté de privilégier une rythmique poétique elliptique de la langue qui sert l'ambiguïté des champs symboliques de l'expression, entre croyances, irrationnel et réalité²².

L'auteur s'inscrit ainsi parmi les plus jeunes des dramaturges, qui renoncent aujourd'hui à cette habitude fréquente au fil du XX^e siècle. Mais les sonorités que dessine cette hésitation, cette difficulté d'expression soulignent la pensée en gestation, et accompagnent le spectateur dans un semblable effort pour surmonter l'étrange impression qu'une telle écriture ne manque pas paradoxalement de créer. D. Harrower cisèle son œuvre en se jouant habilement des émotions de ses personnages. Elles semblent se nourrir de leur difficulté à formuler leur pensée. L'interprétation des choses et des événements se formule, balbutie donc pas à pas sous le regard du spectateur. Le premier temps, celui de l'ignorance est jubilatoire pour l'auteur, car prémonitoire de la clarification à venir qui permettra à ses personnages de comprendre à l'approche du dénouement. Les monologues de Young Woman précisent peu à peu sa prise de conscience. Son identification au champ éloigné merveilleux qui constitue la trame du dialogue avec son époux dès la première scène en est le vecteur. Les deux longues répliques de William qui terminent cette scène²³, apparemment descriptives, trouvent leur pleine interprétation à la fin du spectacle. La construction du sens est un puzzle, une mise en abyme proposée au lecteur ou au spectateur qui, à des degrés divers, perçoit cet écart des significations par lequel se construit la symbolique du discours. Après avoir compris la duplicité de son époux et des villageois, Young Woman s'est réfugiée chez le meunier. La nuit, elle peut enfin longuement écrire ses doutes et questionnements sur la jalousie et l'amour. À son retour, pour expliquer son absence à son époux, elle s'appuie sur la métaphorisation du désir ambigu que symbolise ce même champ. Pour le spectateur, les indices du désir double, pour son époux et le meunier sont multipliés dans les images de fertilité et de prière²⁴.

Il y a semble-t-il un troisième plan dans le propos esthétique de l'auteur. S'il manipule le spectateur grâce au poétique et à l'étrange, n'est-ce pas en dernier ressort pour sublimer le discours idéologique auquel il se refuse à échapper totalement? Sa pièce serait, en avançant masquée, une parabole politique

22. À ce propos, on lira avec intérêt la note sur la traduction de Jérôme Hankins qui accompagne l'addition française, l'Arche, p. 68-69.

23. P. 15-6, texte original, p. 2-3.

24. Scène XVI, p. 50-53, texte original, p. 27-29.

de l'Écosse construite sur un appareil métaphorique riche et profondément poétique pour en masquer l'évidence. La construction de l'identité par la parole et l'écriture pourrait désigner le lent accouchement d'une compréhension rationnelle de l'autonomie écossaise à la gestation tumultueuse. Si les codes régissant la vie privée peuvent être aussi simplement transgressés, rien n'interdit l'émancipation de la nation qui découvre le sens des mots. La femme, ou l'Écosse, terre, objet, fertilité dans la vision de l'homme frustré, peut alors prendre le pouvoir et la place symbolique du meunier. Elle bouleverse la donne idéologique, puisque, contrairement à lui, elle n'est pas au service des propriétaires, dans les faits, comme dans l'imaginaire populaire. Haïe, crainte et respectée, libre de toute entrave, elle parvient à gérer sa ferme à la place des hommes, et, donnant naissance au poulain, permet, ce faisant, à Poñey William, cheval et époux réincarné, fier et libre, de gambader dans les pâturages mythiques. Réapparaissent ainsi en filigrane le champ et ses significations. Au carrefour des croyances irrationnelles et du savoir nouveau, *Young Woman* affiche sa supériorité sur les villageois. L'évolution subie par le village et la communauté est due à trois personnages hors du commun qui ont choisi leur destin. Les deux hommes optent pour le départ, dans la mort ou vers les villes, *Young Woman* a choisi de rester. On pourrait y deviner une parabole de Glasgow et de l'Écosse selon la description que donne David Greig, autre jeune dramaturge, ami de D. Harrower, lors d'une rencontre avec les étudiants à l'université de Metz²⁵:

Glasgow, partir ou pas? La culture après l'effondrement de l'industrie représente-t-elle un échec? Une vérité est fierté, quand elle est esthétisée, dramatisée, mise à distance publique. Les artistes de Glasgow ont fait sa dignité et donné le sens du vote pour l'autonomie.

La maîtrise de l'écriture et le stylo que lui transmet le meunier vont permettre à *Young Woman* d'écrire au présent l'histoire de son terroir.

De l'irrationalité à la matérialisation du mythe de l'autonomie manipulé poétiquement ici, les reflets, tels les flaques du chemin, ont la clarté frémissante de la pensée écossaise contemporaine. Partir ou témoigner? D. Harrower laisse ouverte l'alternative avec le choix contraire de ses deux héros. Et c'est la femme, personnage caractéristique dans le théâtre écossais de résistance, qui demeure et relève le flambeau. Para-

25. Le 12 mars 1998 à l'occasion de la création française de sa pièce *Europe* au Théâtre populaire de Lorraine dans une mise en scène de Stéphanie Loïk.

doxe de l'auteur écartelé. Paradoxe également des interprètes qui montent la pièce et s'inscrivent dans la continuité du processus historique des représentations au théâtre *Traverse*, puis en tournée dans les Highlands, enfin à l'université de Glasgow, mais aussi en Nouvelle-Écosse. Cette aventure scénique reproduit, vingt-cinq ans après celle de John Mc Grath et sa compagnie 7: 84 avec *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*. Mémoire documentaire involontaire ou consciente des résistances écossaises, la pièce fonctionne comme intertexte exemplaire constitutif de la mémoire esthétique de nombreux textes antérieurs. Refuser de partir, assumer le rôle de démiurge, ou fuir et s'accomplir comme le meunier, l'auteur semble ne pas affirmer de préférence. Dans ce doute persistant, dans ce flou des identifications à la nation, s'ouvre l'espace de l'universalité du texte dans le respect du spectateur. L'auteur l'initie, à l'instar de *Young Woman*, et favorise la perception intuitive émotive du réel poétisé, le questionnement sans réponse construite *a priori*, en reléguant opiniâtement la rationalité en arrière-plan, en la retardant par les clefs données systématiquement *a posteriori*.

En définitive, derrière la datation impossible, le choix du traducteur impose un rapprochement avec le présent qui n'apparaît pas aussi clairement dans l'œuvre originale. Le stylo utilisé par le meunier et laissé en héritage à *Young Woman*, outil de la trace des savoirs et de la mémoire intime, outil d'interprétation du réel contre l'irrationnel et l'étrange, est désigné par un mot indéniablement plus récent que le terme anglais *pen*. Cet anachronisme apparemment involontaire, n'est-il pas l'indice révélateur que l'étrange comportement irrationnel des villageois, ou métaphoriquement, des Écossais, porté par un habile travestissement esthétique du discours politique de l'auteur serait incontestablement contemporain? Contre l'incertitude des croyances perpétuées par l'oralité avec le secours de la religion, ce signe interdirait alors au-delà des apparences tout renvoi du récit dans le passé suggéré. Ou bien, dans l'enchevêtrement des croyances irrationnelles passées ou présentes, et du savoir, n'y a-t-il pas suggestion des fatalités immuables qui pèsent sur la nation écossaise? Pour filer à la manière de l'auteur l'écheveau de l'incertitude des points de vue opposés offerts en écho, jusqu'à l'ultime choix du départ pour le meunier et de l'entêtement pour *Young Woman*, avouons que cette interprétation idéologique rationnelle rassu-

rerait l'analyste. Ce dernier ne peut qu'être séduit par l'art du dramaturge à nourrir esthétiquement et éthiquement une œuvre originale dans la création contemporaine des saveurs de l'irrationnel et de l'étrange en suggérant néanmoins un possible triomphe à venir de la raison et de la connaissance.