Document généré le 23 avr. 2024 14:10

Jeu
Revue de théâtre

Edward Thomas, dramaturge de l'absence

Alexandre Lazaridès

Numéro 85 (4), 1997

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25563ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lazaridès, A. (1997). Edward Thomas, dramaturge de l'absence. *Jeu*, (85), 89–97.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1997

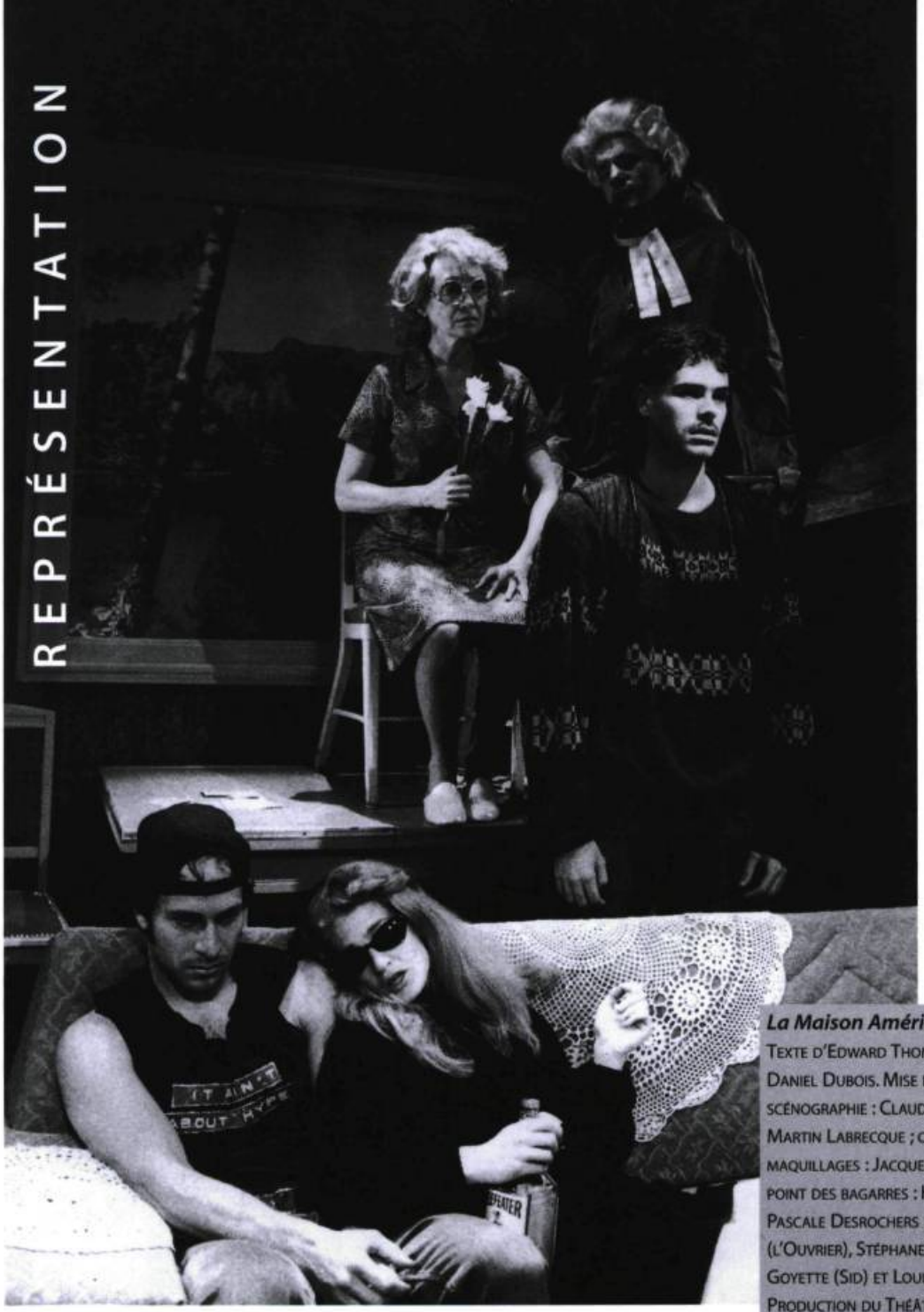
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



La Maison Amérique

Texte d'Edward Thomas ; traduction de René-Daniel Dubois. Mise en scène : Martin Faucher ; scénographie : Claude Goyette ; éclairages ; Martin Labrecque ; costumes : Élise Provost : maquillages : Jacques-Lee Pelletier ; mise au point des bagarres : Huy Phong Doan. Avec Pascale Desrochers (Gwenny), Gérald Gagnon (l'Ouvrier), Stéphane Gagnon (Boyo), Patrick Goyette (Sid) et Louise Turcot (la Mère). Production du Théâtre de la Manufacture, présentée au Théâtre la Licorne du 14 octobre au 15 novembre 1997.

Photo : Yves Renaud.

ALEXANDRE LAZARIDÈS

Edward Thomas, dramaturge de l'absence[1]

Entre deux esthétiques

Durant des siècles, le théâtre occidental a été soumis à une esthétique de la *nécessité* qui n'a commencé à se défaire réellement qu'à partir de la Deuxième Guerre mondiale. L'aspect le plus connu de cette esthétique est la règle des unités qui exige que tout événement serve à la fois l'action et l'émotion, sans s'attarder aux aspects anecdotiques. Selon ce système, aucune scène ne doit trouver de finalité en elle-même et toutes contribuent à construire le drame par leur enchaînement. Cette logique rigoureuse, considérée comme une forme supérieure du vraisemblable, mais déjà violemment contestée par les Romantiques, ne sera détrônée pour de bon que par Ionesco, Beckett et quelques autres. C'est alors que l'esthétique de l'*arbitraire* prendra la relève pour mieux dire ce que notre monde était devenu.

L'esthétique de la nécessité n'a pas disparu pour autant ; elle coexiste de façon plus ou moins conflictuelle avec l'autre. On continue d'écrire et de produire des pièces réalistes dans lesquelles la causalité narrative ou psychologique joue un rôle de premier plan. Dans *House of America*, le dramaturge gallois Edward Thomas réussit même à combiner de façon originale les deux esthétiques. Sa pièce peut être explicitement ramenée à un résumé linéaire. Dans un petit village du pays de Galles, une mère et ses trois enfants, ceux-ci à la fin de leur vingtaine maintenant, végètent depuis que le père, Clem Lewis, est parti il y a une dizaine d'années pour l'Amérique, là où les routes sont droites à perte de vue. Il en avait marre de négocier avec son camion les courbes continues des routes galloises. Il n'a jamais plus donné de ses nouvelles à la famille. Et pourtant, deux de ses enfants, Gwenny et Sid, parlent incessamment de le rejoindre ; ils veulent fuir l'étouffement de leur pays natal en gagnant le Nouveau Continent, où ils vont « louer une voiture et foncer droit devant à la poursuite du soleil ». Il faut dire qu'ils sont en train de lire *Sur la route* de Kerouac. Quant à Boyo, leur frère, il refuse de lâcher. Pour payer son billet, Sid souhaite être engagé par la compagnie minière qui a commencé des excavations à ciel ouvert sur la colline voisine. La mère est inexplicablement prise d'angoisse à cette idée, et sombre dans une espèce de délire. C'est qu'il y a « un squelette dans l'armoire » : elle avait tué son mari pour l'empêcher de partir avec une autre femme, et c'est sur cette colline qu'elle

1. Cet essai ne couvre pas toutes les pièces de Thomas, mais seulement celles qui composent sa trilogie galloise. Il s'agit de *House of America* (1988), de *Flowers of the Red Dead Sea* (1991) et de *East from the Gantry* (1992). Nous remercions le CEAD de nous avoir prêté le texte anglais de ces trois pièces.

l'avait enterré ; le voyage en Amérique n'était qu'une fable pour détourner les soupçons. Seulement, elle n'avait pas prévu que cette fable, tel un mythe fondateur, allait devenir la raison de vivre de ses enfants. L'imminence de la catastrophe qu'elle appréhende, celle de la découverte du squelette de son mari, réveille tous les démons refoulés de la mère, toute sa terreur de voir exploser la cellule familiale ; elle finit par craquer et avoue son crime et son mensonge à ses deux fils. La vie devient intenable pour Sid, d'autant plus qu'il n'a pas été engagé par la compagnie minière. Il tentera de s'évader par une identification encore plus aiguë avec Kerouac, le temps d'une relation incestueuse avec sa sœur, de son côté plus persuadée que jamais qu'elle est Joyce Johnson. Boyo le tuera, autant par indignation peut-être que par compassion.

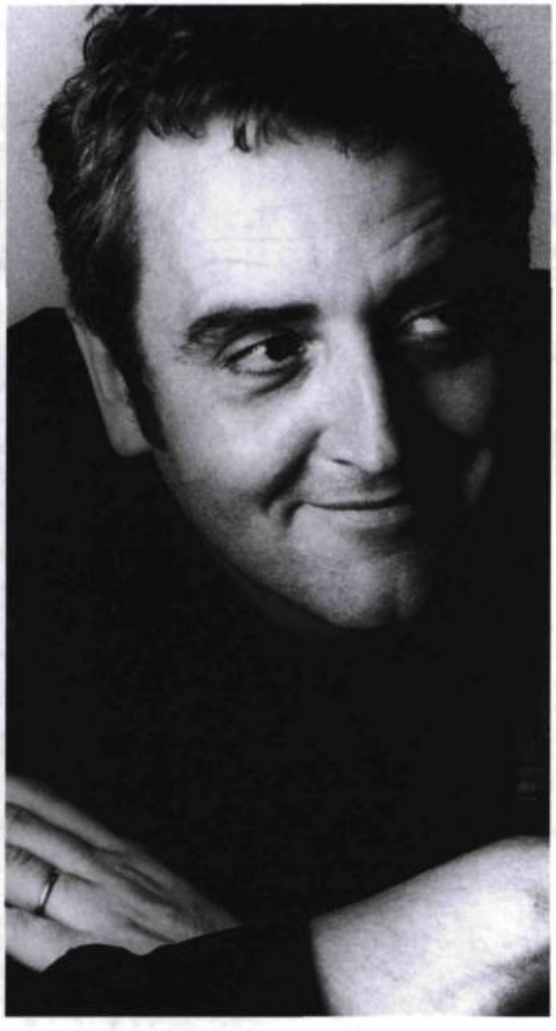
Ce résumé, où se révèle une logique narrative et psychologique dans le droit fil de la tradition réaliste, ne rend pas compte de ce que l'on pourrait appeler la tonalité de la pièce. Le mélange d'humour grinçant et de cocasserie verbale arrache les personnages à tout réalisme préconçu ; ils sont d'autant plus vrais qu'ils luttent pour échapper à la logique de la malédiction, celle du quotidien et de la routine, qu'elle prenne la forme de la pauvreté, de l'incapacité ou du désespoir. L'avenir ne pourra ressembler qu'au passé, chaos de possibles à l'instar du lieu éclaté demandé par la scénographie, tantôt maison, tantôt hôpital, tantôt rue, qui semble être la métaphore spatiale d'une mémoire encombrée. La seule vérité des personnages est d'être condamnés à voir leur rêve virer au cauchemar. Mais comment peut-on dire d'un rêve qu'il est vrai ? C'est ici qu'entre en jeu chez Thomas l'autre esthétique, celle de l'arbitraire. En voici un exemple révélateur à force d'insignifiance.

La seule vérité des personnages est d'être condamnés à voir leur rêve virer au cauchemard.

Une parole sans preuves

Gwenny pénètre dans la salle de séjour où paressent ses deux frères pour leur raconter un incident pénible dont elle a été témoin dans la rue. Il pleuvait ; Gwenny suivait un homme qui promenait au bout d'une laisse un chihuahua. Le minuscule animal s'étant un instant aventuré sur la chaussée, un autobus rouge lui passe dessus, sous l'œil médusé du maître qui regarde sans y croire la bouillie sanguinolente pendant maintenant au bout de la laisse. Gwenny est alors prise d'une envie folle de rire. Elle se contrôle et propose son aide au propriétaire ; elle apprend de lui que le chien se prénommait « Jack ». « Comme Kerouac », commente-t-elle. Mais son interlocuteur ne sait pas qui est ce Jack Kerouac. Et les deux se mettent à regarder ensemble ledit Jack (Kerouac) qui vient de se faire écrabouiller (« squashed flat ») sur la route. « Mais, ajoute Gwenny à l'intention de ses frères, savez-vous quoi ? Je n'ai pas encore trouvé la fin de cette histoire. » Et de hurler sa joie de les avoir menés en bateau si habilement. Elle n'était même pas sortie de sa chambre ce matin-là pour échafauder cette anecdote où se mariaient le pathétique et le grotesque. Elle n'avait même jamais vu de chihuahua. Le rire de Gwenny est un rire de libération par la création, une excursion imaginaire hors de la grisaille du quotidien : un rêve inventé.

À bien y penser, c'est justement parce qu'il est inventé que cet épisode du chihuahua est à sa place dans la pièce. « Vrai », c'est-à-dire si Gwenny avait « vraiment » assisté à cet accident, sa justification dramatique aurait semblé paradoxalement arbitraire, simple fait divers comme il y en tant et aussi peu motivé. En forgeant ce récit, Gwenny refait le monde et lui donne un caractère inattendu, non routinier, surprenant,



Edward Thomas.
Photo : Brian Tarr.

tout cela que le mot « incident » peut connoter, et tout le contraire de cette vie étriquée dont elle et ses frères sont prisonniers. Par là, elle dit indirectement son désir d'évasion. Qu'un animal fasse les frais de cette évasion imaginaire n'est pas un fait unique chez Thomas ; les animaux martyrisés y ont peut-être rapport aux rêves déçus des personnages, comme les corps démembrés pourraient y représenter une identité incertaine et morcelée. Sid recommandera à son frère de ne pas laisser ses enfants, si jamais il en avait, arracher les ailes des papillons. Le symbolisme est clair, presque banal. Au début de *House of America*, la mère raconte comment leur chat Brando, aimé du père, avait été « lavé à mort » dans la machine à laver où il s'était par mégarde laissé enfermer, peu avant que son mari ne lui annonce son départ pour l'Amérique. Comme s'il prévoyait l'imprévisible, la dernière recommandation de Clem à sa femme aura été de tenir les enfants loin de la machine à laver : façon de dire qu'il ne faut pas qu'elle leur arrache les ailes ou détruise leur rêve ?

La découverte de la vérité va enfoncer encore plus à fond les Lewis dans leur rêve, jusqu'à en mourir ou à en devenir fou, mais, pour nous qui demeurions à la merci de ce que les personnages disaient, c'est un réveil brutal. Nous avions cru la mère un bon moment, et d'autant plus que son récit inaugural concernant le départ du père revêtait la forme du monologue, lequel, traditionnellement, constitue une minute de vérité au théâtre. Nous avions aussi cru Gwenny, et son mensonge, tout innocent qu'il était, nous a laissés dans un état de doute rétrospectif sur notre connaissance des membres de la famille. Nous nous rendons alors compte que les mécanismes dramatiques mis en jeu ont été bien subtils. Quand Gwenny raconte, elle n'est plus tout à fait un personnage comme les autres ; elle est promue narratrice et, en tant que telle, doit être crue sur parole, voyante qui décrit à voix haute ce qu'elle est seule à voir dans son imaginaire boule de cristal. On pourrait en dire autant de la mère qui nous avait pourtant elle-même prévenus d'entrée de jeu, puisque c'est la première phrase de la pièce : «Le fait est qu'avec une histoire, il faut être sûr des faits.» On ne saurait être plus explicite. Dans cette pièce, la duplicité des personnages-narrateurs nous révèle autant l'habileté de l'auteur que notre propre candeur de spectateurs qui se croyaient « avertis ».

Il faut un acte de foi avant de pénétrer dans l'univers de la fiction, là où, tels des aveugles, nous acceptons en toute confiance que l'auteur nous prenne la main pour nous guider. C'est pourquoi aussi la moindre tricherie entraîne la ruine de cet univers. Sid triche à sa manière quand il utilise de la colle pour faire tenir les châteaux de cartes toujours branlants avec lesquels il meublait ses journées oisives. Cependant, sa tricherie est vérifiable et sera découverte, contrairement à celle de Gwenny, puisque personne d'autre qu'elle n'a pu assister à la mort du chihuahua qu'elle donnait pour du

« vécu ». S'il fallait tirer une leçon de la fragilité des frontières entre le rêve, l'affabulation et le mensonge, c'est que personne ne doit être cru sur parole, qu'il faut toujours exiger des preuves. Comme Sid le dit à Boyo : « Tu vois, frère, il ne faut pas croire tout ce que tu vois. » « Ni tout ce que tu entends », pourrait-on ajouter. Tel serait le prix lucide de la survie selon Thomas. C'est pourquoi le « mensonge » si anodin de Gwenny met à nu l'arbitraire de la création dramatique, de toute création. Faisons maintenant table rase de cette première version des faits et recommençons notre examen.

Versions de vérité

Tout s'est-il bien passé comme le raconte la mère ? Ne tire-t-elle pas encore des ficelles en prétendant avoir enterré son mari sur la colline ? Il se pourrait bien que le père soit « vraiment » parti pour l'Amérique et qu'elle ait inventé son assassinat pour empêcher les enfants de le rejoindre, tout comme la folie qu'elle pourrait bien simuler pour échapper à la justice. Plutôt passer pour une criminelle aux yeux de ses enfants que de les perdre. Écoutons-la discuter avec Boyo :

LA MÈRE – Alors dis-lui la vérité.

BOYO – Je ne sais ce que c'est.

LA MÈRE – Moi non plus.

La Maison Amérique, Théâtre de la Manufacture, 1997. Photo : Yves Renaud.

Peu importe que le père soit mort ou vivant, que son absence soit vraie ou fausse. Ce qui est important, c'est qu'il soit absent, car, dans une névrose, c'est l'absence qui est structurante. Elle est le manque que chacun doit combler dans l'acte qui fait rêver faute de faire vivre, à la fois perte d'identité et désir de s'en forger une. Sid, incapable de surmonter sa sédentarité forcée, s'identifie à Jack Kerouac tel que celui-ci se décrit dans son œuvre. Comme Kerouac, Sid se prend pour un éternel vagabond entre ses quatre murs, confond sa sœur, complice de son jeu, avec Joyce Johnson, la blonde de Kerouac, mais ne veut pas vivre cette identification jusqu'à l'inceste. Selon la version adoucie qu'il raconte à Boyo, c'est une nuit strictement fraternelle qu'il avait passée dans la chambre de sa sœur ; il n'avait fait que la border puis, crevé, s'était endormi dans son lit. Les soupçons de son frère l'indignent. Nous ne savons rien d'autre sur cette fameuse nuit que ce que lui-même nous en dit. Nous le verrons ensuite inciter Gwenny à renoncer à leur jeu quand elle s'obstinera à soutenir qu'elle est enceinte. Lorsque Sid finit par céder à l'interrogatoire insistant de son frère sur ses

relations suspectes avec leur sœur, c'est peut-être par écœurement, pour en finir avant qu'il ne soit réellement trop tard. Et c'est d'ailleurs lui-même qui demande à Boyo de le battre, de l'abattre.

À la version « réaliste » de *House of America* pourrait alors répondre une version « arbitraire » dont le résumé se lirait comme suit : une femme aux nerfs fragiles prétend avoir tué son mari pour que ses enfants ne le rejoignent pas en Amérique. Deux d'entre eux, Sid et Gwenny, jouent à être Jack Kerouac et Joyce Johnson, et conduisent cette identification à l'extrême limite, là où le jeu devient aliénation de soi, renoncement à son identité. Ils ont peur de retomber dans une vie sans rêve ni issue. Gwenny force la note en prétendant être enceinte et Sid va au-devant des coups mortels de son frère. La mère simule la folie pour cacher son jeu... On peut doser les événements des deux versions pour produire à chaque fois une nouvelle lecture de la pièce de Thomas.

Le théâtre dans le théâtre

Les références au monde de la littérature, du cinéma, de la télévision ou du music-hall sont très nombreuses dans les pièces de Thomas. Chose courante dans la vie, ces références, au théâtre, créent paradoxalement un effet de déréalisation. Si la fiction n'existe que de s'offrir au monde réel dont elle tire sa raison d'être et sa vraisemblance, elle risque fort de trahir son peu de réalité en se référant à une autre fiction. Dans *House of America*, Sid et Gwenny se prenaient pour un homme et une femme plus célèbres et plus aventureux qu'eux, mais qui, en fin de compte, n'étaient connus qu'à travers un livre. Ils disaient par là leur malaise existentiel et social. Plus explicitement, Sid affirme qu'il a l'impression d'être né au mauvais moment, dans le mauvais pays. C'est peut-être dans cette impression, peu ou prou généralisable à tous les personnages de Thomas, qu'il faudrait chercher la raison de ces références innombrables au monde du spectacle. Non seulement l'écrivain démontre-t-il par là le caractère fictionnel de son œuvre, dans une certaine tradition brechtienne, mais aussi dénonce-t-il le peu de consistance de notre monde bien « réel », devenu un immense commentaire logorrhéique sur les médias et les fictions du grand ou du petit écran. Nous ne faisons que décrire ce que nous avons vu et répéter ce que nous avons entendu, croyant par là *communiquer*. Quant à *vivre*, nous pourrions répondre comme le faisait Boyo au sujet de la vérité : « Je ne sais ce que c'est. » Lorsque les personnages de Thomas essaient de recréer les conditions de jeu de telle ou telle émission qu'ils ont observée à la télévision, peut-être pour jeter un pont avec un monde idéal (avec le rêve américain ?), on ne peut s'empêcher de sentir une sorte de dérision à l'œuvre, comme si nous étions visés.

Dans ce jeu d'identités perdues ou superposées comme autant de masques qui ne déroberaient nul visage, Thomas ira bien plus loin dans *East from the Gantry*, la troisième pièce de sa trilogie galloise. Ici, les scènes s'enchaînent au gré de la fantaisie verbale et des associations d'idées, sans que l'on soit jamais sûr du bien-fondé du commentaire verbal qui les accompagne. La contestation vient des personnages eux-mêmes, toujours en désaccord sur l'interprétation des faits, à moins que ce ne soient les faits eux-mêmes qu'ils nient. Ronnie accuse sa femme d'avoir bu ; elle proteste, mais ne pourrait être crue sur parole. Qui des deux a raison ? Renonçons à cette question

vaine qui fige les événements dans une version « réaliste ». L'intérêt s'attache plutôt à la dérive verbale, créatrice d'effets humoristiques et de contrastes logiques tout à fait surprenants. Car, pour en avoir le cœur net, Ronnie demande alors à Bella, nouvelle émule de Guillaume Tell, de tirer sur une pomme qu'il placerait sur sa tête. Bella proteste qu'elle est mauvaise tireuse, mais Ronnie est persuadé que son amour pour lui la fera viser juste. On retient son souffle, mais, réalisme oblige, la scène tournera court : il n'y a pas de pomme dans la maison.

De nombreux meubles ou objets – réfrigérateur, chaises, table, arbre de Noël, téléviseur, aspirateur, etc. –, tous recouverts de housses, sont découverts selon les besoins des récits que font les personnages. Des cadres de fenêtres et de portes sont là, vestiges d'une maison fantomatique, comme pour suggérer que ce qui va avoir lieu a déjà eu lieu. Les trois acteurs de cette pièce incarnent huit personnages ; les changements de costume se font à vue, ce qui met à nu l'irréalité ou l'onirisme des scènes, comme le fait le procédé de la mise en abyme, du théâtre dans le théâtre. Ainsi, Trampas raconte à Bella que, de l'autobus où il avait pris place, il avait vu Telly Savalas en chair et en os en train de faire du lèche-vitrines ; il s'était hâté de descendre pour obtenir un autographe, mais en avait été empêché par un quidam à bicyclette. Durant ce récit, Ronnie s'est déguisé en Telly Savalas, tel que Trampas le décrivait. Trampas s'est ainsi métamorphosé en auteur dramatique dont la parole reçoit une mise en scène instantanée. Par la suite, comment peut-on considérer que Ronnie, acteur au second degré, est un personnage « réaliste », dont les affirmations doivent être comprises dans l'éclairage logique du vrai ou faux ? Nous sommes bien plutôt dans une esthétique de l'arbitraire.

La confusion entre les personnages de Thomas et ceux du monde du spectacle est poussée aux limites de l'absurde dans *East from the Gantry*. Tampras laisse pousser sa moustache pour ressembler à Burt Reynolds qu'admire la femme qu'il aime, mais qui partira quand même avec un autre homme. Tampras a aussi emprunté son nom au personnage de la série télévisée *The Virginian*, parce que, tout comme lui, il n'a pas de foyer où se fixer. Il sera pris pour le Virginien à cause même de son prénom, par une livreuse de pizza admirative qui s'est trompée d'adresse et qui n'est autre que Bella déguisée. Plus encore, vers la fin de la pièce, une autoréférence fictionnelle ne manque pas de nous réjouir tout en nous remplissant de perplexité, comme lorsque Mozart cite un air de ses *Noces de Figaro* dans son *Don Giovanni*. Trampas apprend à Ronnie qu'on l'appelle « Boyo », un diminutif de « Billy », et Ronnie apprend à Tampras que le véritable nom de Bella est « Gwenny », nom, précise-t-il, qu'« elle a trouvé dans une pièce qu'elle a vue autrefois. » Après coup, nous nous rendons compte que les recoupements entre *House of America* et *East of the Gantry* sont nombreux et subtilement insistants. Dans la première pièce, un mineur nommé Clint (« Eastwood », précise-t-il), cherche sa tête de jeune homme, perdue il ne sait trop où ; dans la deuxième, une tête surgie d'une boîte pleine de formol (c'est celle du frère de Donna, nommé Clint et mort noyé) s'adresse à Tampras pour lui demander une cigarette sur laquelle elle tire voluptueusement. Ces deux Clint si complémentaires ne seraient-ils qu'un seul et même personnage anatomiquement dispersé sur deux pièces ?

Photo : Yves Renaud.

« Qu'est-il arrivé à la mémoire ? »

Nous commençons à nous rendre compte que la trilogie galloise de Thomas est fondée sur le retour des personnages, mais selon une généalogie floue, comme si, d'une pièce à l'autre, ils avaient oublié leur passé et leur identité. La représentation théâtrale, dans ce système dramatique, serait l'anamnèse qui doit redonner cohérence et consistance aux personnages, une enquête où chacun d'entre eux partirait à la recherche de lui-même, tel que son passé l'aurait formé. Mais où et comment retrouver le passé ? Il flotte dans un magma de jours et de nuits qu'aucune durée n'identifie clairement. Le personnage doit tenter malgré tout de retrouver le sien en le racontant, même si la mémoire, garante du passé et de l'identité, s'y perd, faculté qui oublie plutôt que celle qui se souvient. Ce phénomène est mis en évidence dans *Flowers of the Dead Red Sea*.

MOCK – Qu'est-il arrivé à la mémoire ?

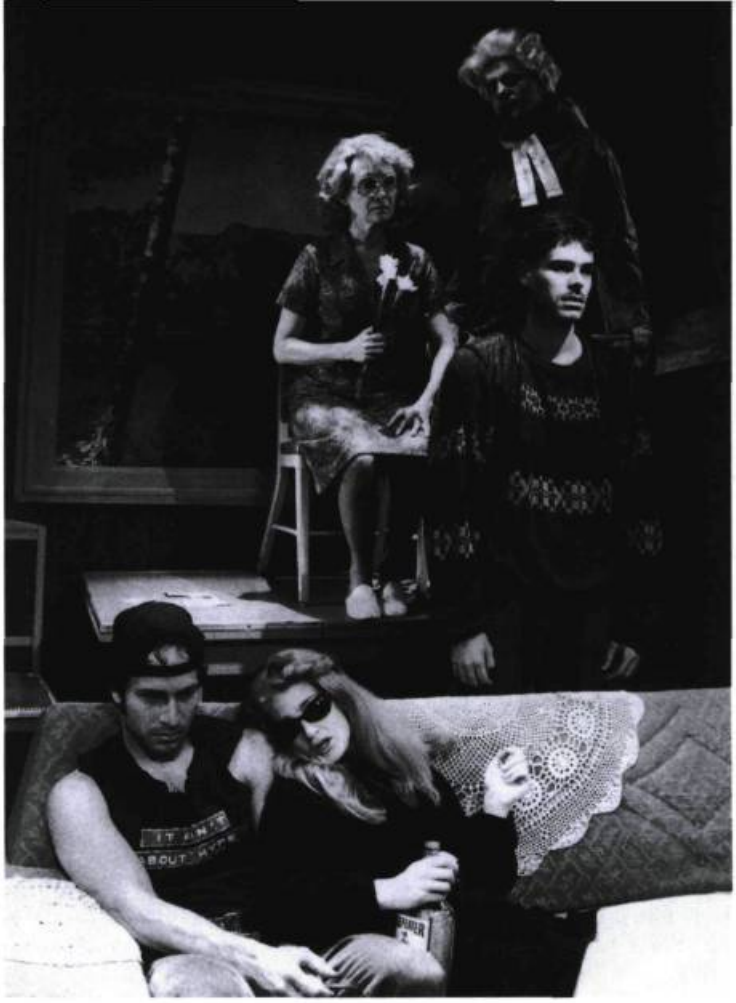
JOE – Nous avons oublié de nous souvenir.

MOCK – Nous souvenir de quoi ?

JOE – De qui nous sommes.

Puisqu'il a oublié qui il est, l'être ne peut plus se définir que par ce qu'il fait. Mock et Joe travaillent dans un abattoir. Ils ne tuent que quarante bêtes par jour ; Mock ne veut pas en faire plus, de peur de faire souffrir les bêtes et parce qu'il ne faut pas qu'elles « meurent dans la honte ». Son couteau, c'est Joe qui le lui a offert ; il l'aurait acheté d'un bédouin en Arabie saoudite. Le patron de l'abattoir, un certain Cragg que nous ne verrons pas, est décrit par Joe comme un « homme puissant » dont il faudrait craindre la colère si le travail ralentissait, mais Mock – le bien-nommé – s'en moque. De temps en temps, des objets hétéroclites pleuvent du plafond : casseroles, machines à laver, poulets congelés, séchoirs à cheveux, micro-ondes, chaises, etc. Aussi Joe porte-t-il un casque, sa « seule protection contre les ravages du progrès et du bien général », ou encore pour sauvegarder « la bribe de cervelle qui reste encore », entendons la « mauvaise bribe », car la « bonne » a déjà été écrasée par ces projectiles qui tombent d'un monde meilleur, celui d'une société de consommation à la technologie avancée, qui communique beaucoup et désinforme remarquablement bien.

En fait, l'impression étrange qui nous envahit devant cette pièce est que les personnages sont déjà morts, et que leur dialogue nous provient d'une sorte d'au-delà, comme s'ils rejouaient de mémoire leur vie plutôt qu'ils ne la vivaient. Ou bien comme si le passé voulait être pris pour du présent. Mock accuse Joe d'être mort ; celui-ci proteste qu'il est bien vivant puisque que ses ongles poussent encore, particulièrement les ongles de ses orteils, mais refuse de les exhiber pour étayer son affirmation. Or, pas de vérité assurée sans preuves et, pas plus que dans la famille Lewis, il



La Maison Amérique, Théâtre de la Manufacture, 1997. Photo : Yves Renaud.

n'y a pas de place pour la preuve dans cet abattoir que la dérive verbale – quiproquos, équivoques, jeux de mots, coq-à-l'âne, digressions –, accentuée par des répliques très courtes qui ricochent sec comme des cailloux, transforme en monde forclos, aliéné, absolu, quelque part entre *En attendant Godot* et le *Huis clos* étouffant de Sartre.

Du Père

L'enfer, nous l'avons appris, c'est les autres quand ils nous tiennent à la merci de leur parole. Quand Mock raconte à Joe un de ses rêves, non seulement prolonge-t-il la logique quasi surréaliste de ses conversations quotidiennes avec Joe, mais, de plus, rien ne prouve qu'il ait « vraiment » rêvé cette métamorphose surprenante. Son rêve ressemble au récit que faisait Gwenny, celui du chihuahua écrasé par un autobus, et, ici aussi, le récit s'achève sur un éclat de rire. C'est que Mock rêvait d'être un... seau auquel M. Cragg donnait des coups de pied en hurlant de colère avant de s'écrouler – mort. « JE SUIS ENCORE LÀ », s'exclame Mock au terme de son récit, Œdipe triomphant de son « padre padrone » toujours absent comme il se doit. Joe réagit tout comme les frères de Gwenny et s'indigne d'avoir été floué. Réciproquement, quand

Joe décrit à Mock ce que ce dernier fait ou dit durant ses accès de somnambulisme, il le « tient » parce que son interlocuteur se trouve dans l'impossibilité de vérifier par lui-même ce qu'il en est au juste. Mock n'est même pas sûr d'être somnambule. Il est plongé dans la situation de la victime qui demanderait au bourreau de lui accorder une existence jamais assurée. Le dernier tableau de la pièce montrera Mock suspendu par Joe à un crochet de boucher, telle une bête à égorger parmi d'autres bêtes, et, pourtant, symbole de l'humanité asservie qui attend son heure avec un inexplicable entêtement. Joe téléphone alors au patron pour lui assurer que seront tuées autant de bêtes que cela sera nécessaire, maintenant qu'il est le contremaître. Sur ce, Mock ouvre les yeux et dit : « Je suis encore là », puis insiste : « JE SUIS ENCORE LÀ. » Comme dans son rêve. Mais où donc commençait la « réalité » ? Nous ne pouvons le savoir de façon assurée.

Le monde de Thomas est emporté dans un système de relativité généralisée. Qui peut garantir quelque stabilité, quelque vérité que ce soit ? Qui est qui ? Autrefois, raconte Mock, son frère (dont il a oublié jusqu'au nom) s'était enfui vers l'Est, « à la recherche du soleil » (en Arabie saoudite ?), après lui avoir dérobé un collier ; or, celui que porte Joe est identique. Se pourrait-il qu'ils soient frères ? Mais Joe prétend, entre autres versions pour se justifier, que ce collier aurait appartenu à Tom Jones ; une groupie du célèbre chanteur le lui aurait vendu. La question, on s'en doutait, ne sera pas réglée ; l'espoir de Mock, celui de fonder son identité sur des retrouvailles fraternelles, est absurde : en fin de compte, tout frère n'est qu'un Autre. Quand Mock parle de son père, Joe prétendra (mais rappelons-nous qu'il ne faut croire personne sur parole) l'avoir vu jouer aux fléchettes dans un concours dont il était sorti grand vainqueur. Et voici que les deux personnages égrènent des souvenirs étonnamment concordants sur cet homme promu vedette et acclamé par une foule en délire. Rien de tel qu'un père pour aviver les mémoires endormies, pourrait-on se dire. Mock croit ferme que ce père mythique est parti pour « vagabonder ailleurs » (« *he wandered away* »), mais Joe affirme qu'il est plutôt mort – double version qui rappelle curieusement ce qui est dit de Clem Lewis dans *House of America*.

Ontologiquement parlant, le père est toujours déjà parti, grand vagabond, mort en sursis, à jamais absent. De lui, il n'est question qu'au passé. C'est ce vide dessiné par l'absence du père que les pièces de Thomas essayent de circonscrire et ses personnages, frères et rivaux autour de la femme-mère, de combler. Seul un père commun peut garantir une fraternité, une phratrie, une nation. Pourtant, chacun est condamné à inventer père et passé, à fabuler s'il le faut, à tricher parfois, à mentir même. C'est pourquoi la définition par la famille, et, au-delà, par le pays, constitue un leurre, mais nécessaire, un noyau, mais vide. C'est un récit à faire, une création par le verbe. Autour de la trinité mythique « père, passé, pays », il y a un halo de paroles sans preuves, de rêves inventés, de fragiles vérités. C'est pour cela que le sentiment d'appartenance ne peut être qu'une « intuition » peu fiable, un phénomène de mémoire affective. De quoi se demander, en fin de compte, si l'accueil enthousiaste que ses compatriotes ont réservé à l'œuvre de Thomas ne procéderait pas de quelque malentendu ou de quelque ambivalence nationaliste. **j**