Le théâtre de Julia Pascal : une dramaturgie entre fragmentation et linéarité.

Agathe Torti Alcayaga

▶ **To cite this version:**

Agathe Torti Alcayaga. Le théâtre de Julia Pascal : une dramaturgie entre fragmentation et linéarité.. Coup de théâtre, 2005, Expression contemporaine et représentation(s) dans le théâtre anglophone, 20. hal-01496407

HAL Id: hal-01496407

https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-01496407

Submitted on 27 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le théâtre de Julia Pascal : une dramaturgie entre fragmentation et linéarité.

Agathe TORTI-ALCAYAGA, Université Paris XIII

Encore relativement mal connue en France - où elle a pourtant vécu, et où plusieurs de ses pièces ont été représentées, Julia Pascal est une dramaturge en train de construire une œuvre d'une belle ampleur, puisqu'elle compte treize pièces à ce jour –dont neuf publiées chez Oberon[1] – pièces données dans des théâtres d'aussi sérieuse réputation que le Drill Hall, le Tricycle Theatre, L'Arcola ou l'Atalante, à Paris.

Cette œuvre en construction est par ailleurs informée du travail de son auteur dans le domaine général des arts du spectacle, puisque Julia Pascal est également comédienne, metteur en scène (première femme metteur en scène au National Theatre), et qu'elle dirige sa propre troupe, la Julia Pascal Theatre Company, avec laquelle elle a monté nombre de dramaturges contemporains tant en Grande-Bretagne qu'à l'étranger, et travaillé avec des danseurs, des chorégraphes, des musiciens.

Au vu de ce *Curriculum Vitae*, on est en droit de penser que peu de choses sont laissées au hasard lorsqu'elle décide d'écrire une pièce, et que tant le niveau idéologique de l'œuvre que l'appareil dramaturgique mis en place pour l'exprimer, sont réfléchis à l'avance, et tout à fait maîtrisées. De plus, cet auteur accompagne sa production d'un appareil justificatif fort utile, même s'il est assez hétérogène. Ainsi, les préfaces ne laissent-elles pas apparaître de profession de foi quant à la nature de l'art (dramatique ou autre) ou à la fonction de l'artiste, choisissant plutôt de se centrer sur les intentions ou les incidents biographiques ayant déclenché le besoin d'écriture, sur la recherche précédant cette dernière, et sur quelques remarques de forme se rapportant en général aux premières représentations. L'auteur se livre avec d'avantage de facilité dans le cadre plus humain des entretiens qu'elle accorde volontiers aux journalistes et aux chercheurs. Mais là encore, la nature même de ce mode de communication laisse apparaître un regard composite de Julia Pascal sur son art –ce qui est après tout naturel, puisqu'elle se trouve à la fois dans la conception et dans la réalisation (elle met en effet souvent en scène ses propres pièces). La part des choses est dif-

ficile à faire : on voit bien que l'histoire, la fable, la composition, les questions matérielles d'espace, de salle, d'adéquation des acteurs aux rôles, etc. tiennent tous une part différente mais d'importance égale dans le processus de création.

Le seul fil rouge rattachant tous ces éléments, et que l'on retrouve comme une trame dans la totalité de la glose périthéâtrale (ainsi que dans les pièces, naturellement), est la thématique de la judaïté. Julia Pascal ne fait pas mystère de la sienne, qui est à la fois une judaïté d'origine, mais également, ce qui me semble plus important, une judaïté choisie, revendiquée comme point de départ de sa construction identitaire. Au même titre qu'Edward Bond, qui situe sa "vraie" naissance à Auschwitz et à Hiroshima[2], Julia choisit de se poser comme une enfant de son époque : celle du passage de l'ère moderne du XXe siècle, où l'on pouvait encore dire de l'Homme qu'il était le visible artisan de son destin, à l'ère post-moderne du XXIe, où l'humanité, se retournant contre elle-même, a fait exploser la fixité des valeurs, des principes, des critères, des moyens de représentation ou des modes de réception.

La double nature de cette origine, à la fois biographique et choisie, rend compte d'un certain degré d'ambiguïté propre à cette œuvre par ailleurs si maîtrisée. Celle-ci, en effet ne cesse d'osciller entre l'expression du ressenti de la condition humaine post-moderne, fragmentée jusqu'à l'indicible, et l'affirmation d'un acte pour tenter de la rassembler en la replaçant dans le contexte global d'un "monde considéré comme transformable"[3].

C'est cette oscillation que je voudrais examiner de plus près aujourd'hui, en me centrant sur la dimension concrète des pièces : sur leur "fabrique" dramaturgique

Avant tout, une remarque préliminaire sur le corpus s'impose. En effet, un bémol doit être mis à mes remarques sur la maîtrise du matériau dramaturgique, dans la mesure où trois pièces sont des œuvres de commande, dont la forme naturaliste classique (avec déploiement progressif de l'intrigue, vraisemblance des situations, épaisseur psychologique des personnages, etc.) a été imposée à l'auteur par les théâtres commanditaires. Il s'agit en l'espèce de *Crossing Jerusalem, Tariq and Sarah* et *Broken English*, commandées respectivement par le Tricycle et le Bush Theatre.

Julia Pascal n'a donc pas été libre de donner à ces pièces la forme qu'elle aurait souhaitée, que l'on ne connaît par conséquent pas, mais dont on peut néanmoins affirmer sans grand risque de se tromper qu'elle n'aurait pas été naturaliste. En effet, si une chose caractérise cette œuvre, c'est bien le costume d'Arlequin dont s'habille sa texture dramaturgique. On trouve de tout dans le

théâtre de Julia Pascal. On trouve du chant, de la danse, du cabaret, des pantins, de la musique, des archétypes, des moments d'histoire, des légendes, des symboles, du bruit, on y trouve Jeanne d'Arc, on y trouve *Hamlet*, on y parle yiddish, anglais, allemand, français ... Elles font penser aux boîtes à couture de nos grand-mères, dans lesquelles on allait piocher de la laine, des boutons, des agrafes pour fabriquer des marionnettes avec du tissu de récupération. En d'autres termes : ce sont des œuvre inventives, qui font feu de tout bois. Tout ce que l'on peut mettre sur une scène y est utilisé dans la mesure où cela peut servir à construire les qualités expressives –et même expressionnistes– des spectacles. Car la charge émotionnelle des œuvres est intense, et le spectateur en sort rarement tout à fait indemne. Les pièces ont cette qualité particulière qu'elles savent communiquer une vision du monde et de l'humanité à travers un ressenti.

En premier lieu, le ressenti que l'Histoire est un mauvais rêve, une mauvaise blague, une absurdité. De quoi parlent les pièces de Julia Pascal ? Une évoque le statut des femmes dans la culture sémitique[4]; six la deuxième Guerre Mondiale (dont cinq spécifiquement le sort des juifs à cette époque[5]) ; trois examinent différents exemples d'exclusion territoriale ou culturelle[6]; et trois autres les déchirements politiques et sociaux au Moyen Orient[7]. La texture hétéroclite des pièces, le mélange des genres théâtraux qui s'y trouve fréquemment, leur donne une qualité irréelle et instable à la fois, à l'image du monde qu'elles décrivent. "Instable" parce cette hétérogénéité stylistique fait qu'on ne sait jamais dans quelle tonalité va être jouée la scène qui suit. "Irréelle" parce que conséquemment, on ne sait pas, dans le spectacle, ce qui tient de l'invention pure et ce qui tient de la réalité. Que penser de l'évocation du parcours déplorable de Theresa, héroïne éponyme d'une des pièces, quittant Vienne pour se réfugier à Guernesey puis en être expulsée vers la déportation, lorsque cette aventure est ponctuée de scènes de cabaret ? Quel regard porter sur les événements rapportés au Procès de Nuremberg, lorsque la pièce qui les met en scène commence par :

> *Two stand-up comedians, one male and one female, [who] serve as satyrical guides to Germany. They will be known only as ONE and TWO. They play in vaudeville or German cabaret style* (*Dead Woman on Holiday*, p.55).

Comment appréhender l'occupation de la France par les armées du Reich lorsqu'elle est introduite par un Maître de Cérémonies que l'on pourrait rencontrer

dans une fête foraine, et qu'un crêpage de chignon entre une Marianne de Vichy et une Marianne de Paris se fait le leitmotiv de ces cinq années compliquées ? Pour ne rien dire de Punch et de Judy qui apparaissent également dans la pièce. Et lorsque les personnages mettent les œuvres en abîme en se mettant à jouer d'autres pièces, comme *Le Dibbouk* dans *The Dibbuk*, *Hamlet* dans *The Yiddish Queen Lear*, ou à faire des shows comme Cecil dans *Londres Continental* ou Miss America dans *Woman in the Moon*, la spécularité construite des œuvres renvoie t-elle le portrait de la réalité ou celui d'un rêve, d'un mauvais rêve, d'un cauchemar ? Au vu de ce que les pièces racontent, il s'agit certainement d'un cauchemar. Il n'est pas possible que la dynamique sociale et politique d'exclusion en chaîne qu'elles présentent soit autre chose qu'un cauchemar. Il n'est pas possible, comme les pièces semblent le montrer, que la société soit un milieu hostile à l'Homme. C'est un non-sens. Sûrement, l'exclusion des femmes du champ public, l'exclusion des juifs du champ social, l'exclusion des palestiniens du champ politique par ces mêmes juifs, tout cela ne peut être qu'une invention morbide –l'objet du spectacle de foire de mauvais goût qui ponctue régulièrement toute l'œuvre.

Il est vrai que l'impression de cauchemar historique est renforcée par le portrait des états intérieurs des personnages pris dans cette débâcle humaine. Débâcle qui se retrouve d'ailleurs dans la structure scénique des pièces, puisque celle-ci laisse régulièrement de côté la chronologie nécessaire au déroulement diachronique de l'histoire représentée pour faire des pauses, des gros plans, sur l'intériorité disloquée des personnages[8]. Il s'agit d'un procédé fréquent dans l'œuvre, dont l'exemple le plus extrême se trouve encore dans *Theresa* : La scène dans laquelle l'héroïne apprend qu'elle ne peut quitter Guernesey sur le point d'être envahie (scène d'ailleurs intitulée Theresa's Nightmare) s'émiette en six mini-scènes qui rejouent cet instant où sa vie prend un tournant fatal.

LYDIA: I need tickets.
SCULPHER: This lady stays.
LYDIA: My responsability.
SCULPHER: Vienna.
J. Jew.
THERESA: Yes. I am a Jew. I am a Jew. I am a Jew.
SCULPHER: Belongs to Germans .
LYDIA: Haven't invaded .
SCULPHER: She stays with me.

LYDIA: Forgive.

LYDIA: I need tickets.
SCULPHER: This lady stays.
LYDIA: My responsability.
SCULPHER: Vienna.
J. Jew.
THERESA: Yes. I am a Jew. I am a Jew. I am a Jew.
SCULPHER: Belongs to Germans.
LYDIA: Haven't invaded.
SCULPHER: She stays with me.
LYDIA: Forgive. (*Theresa*, p.36)

Ceci répété six fois. La démultiplication scénique exprime puissamment cette réaction que nous connaissons tous quand la catastrophe se produit, et que nous essayons d'inverser le cours du temps –en vain, naturellement.

Ces brisures dans la linéarité narrative, font elles-mêmes souvent appel à des matériaux hétérogènes qui, combinés dégagent une force expressive extrêmement puissante. Continuons avec l'exemple de *Theresa*. Dans la scène 4, elle doit quitter son pays et laisser son fils derrière elle. La douleur de cet arrachement est dramaturgiquement écrite à l'aide d'une berceuse en langue polonaise (dont la compréhension est donc sensuelle, et non intellectuelle) s'achevant sur le bruit discordant d'un train. Julia Pascal n'hésite pas à associer des matériaux plus abstraits, à intégrer d'autres langages artistiques, tels la musique classique ou la danse, pour leurs qualités expressives. Theresa, toujours, doit vivre, à la scène 3, la Nuit de Cristal, pendant laquelle elle découvre qu'elle est isolée dans un milieu totalement hostile et très dangereux. Voici comment son état intérieur se trouve évoqué :

"Scene opens with THERESA and JOSEPH moving to Krysztof Penderecki's *To the Memory of the Victims of Hiroshima*. Both are in isolated spots. The mood is of terror and isolation as if to express the experience of Kristallnacht." (*Theresa*, p.22.)

Pour en finir avec Theresa, le moment final de sa déportation sera lui aussi évoqué par des bruitages naturalistes mis sur le même plan qu'une musique classique culturellement marquée : «*Sound of trains. Mix with* The Blue Danube *echo. Return to high volume of trains.*» (*Theresa*, p.50)

La dramaturgie pascalienne n'a pas uniquement recours à des arrêts sur

image de type expressionniste pour mettre en scène des personnages à la psyché aussi perturbée. Parfois, les procédés sont moins appuyés, moins visibles. Ils procèdent néanmoins toujours du même principe, à savoir de la mise sous le même chapiteau d'éléments disparates. Ainsi, dans l'œuvre, un certain nombre de personnages sont-ils polymorphes, c'est-à-dire répartis sur plusieurs autres caractères. Judith dans *The Dybbuk*, par exemple, se dit habitée de tous les fantômes des déportés morts avant leur heure. La deuxième partie de la pièce qui montre la captivité de ces personnages-là devra donc aussi se lire comme une partie de son paysage psychique à elle. De même, dans *Woman in the Moon*, le personnage de Dora a-t-il passé son enfance, pendant la guerre, terré dans une cache sous la terre. Au même moment, un peu plus loin, les prisonniers d'un camp travaillaient à creuser un tunnel sous une montagne afin d'y abriter une usine d'armement secrète. Des années plus tard, Dora retrouve le chef du camp devenu un citoyen américain respecté, et, sous la violence de cette rencontre, sa psyché éclate en milles souvenirs, dont certains sont les siens propres, et d'autres ceux des prisonniers du camp. Ces derniers sont évoqués par des fragments de "vrais" récits de "vrais" déportés, mais sont néanmoins rassemblés sous le chapeau unique de la mémoire, de la psyché de Dora, au même titre que ses souvenirs biographiques particuliers. Ici aussi, on peut multiplier les exemples : Eve, Sarah, Hagar dans *Far above Rubies*, Sophia dans *Dead Woman on Holiday*, Saint Joan, la Grand-mère et le Golem dans *The Golem*, etc.

On constate donc qu'à un premier niveau, le caractère hétéroclite des genres dramatiques, de la séquence des scènes, le mélange des arts, celui des univers (univers dramatique / univers historique), le polymorphisme des personnages, sont utilisés pour leurs potentialités expressives, et à la fin de rendre le ressenti des individus pris dans la mécanique infernale de notre Histoire. Cependant, cette mécanique infernale n'est pas une généralité abstraite. Elle n'est pas non plus l'expression d'une fatalité ou d'un désespoir d'origine religieuse, par exemple : elle fait référence à des moments clef de l'histoire du monde, et cela pose déjà l'hétéroclicité de la fabrique dramaturgique pascalienne comme un discours sur l'Histoire et sur la responsabilité des Hommes qui la font.

Quels moments clef les pièces de Julia Pascal mettent-elles en scène ? Ceux où la justice est remplacée par la loi du plus fort. On retrouve là encore un leitmotiv bondien : la folie s'installe là où la justice, issue de la nature rationnelle de l'humanité disparaît devant l'arbitrarité de la force brutale.

Far Above Rubies découvre le moment où les Hittites inventent un merveilleux instrument de domination économique, puisqu'il légitime une idéologie de captation du plus faible : le monothéisme. Les autres œuvres montrent comment ce *drive* acquisitif qui fait fi de l'autre se fige peu à peu dans nos structures sociales. La pièce *Saint Joan* fait rayonner différents modes d'exploitation de l'Homme par l'Homme au cours des siècles : exploitation des femmes et des juifs naturellement, mais également des esclaves d'Afrique, des peuples colonisés, de la main d'œuvre immigrée actuelle, de la chair à canon sacrifiée sur tous les champs de bataille, etc. On en retrouve l'écho dans le portrait des relations intercommunautaires contemporaines brossées dans *Tariq and Sarah. Dead Woman on Holiday, The Dybbuk, Woman in the Moon, The Golem* braquent quant à elles le projecteur sur le parfait couronnement de cette dynamique d'acquisition / exclusion, à savoir une société militarisée dont le système concentrationnaire est l'aboutissement[9]. Les effets d'un tel système sur l'individu, telle la collaboration, ou, plus terrible encore, telle l'adoption par les victimes elles-mêmes des valeurs et des modes de comportement qui les mettent au banc, sont l'objet plus spécifique de *Theresa, Year Zero*, et *The Yiddish Queen Lear*, et de *Londres Continental, Crossing Jerusalem*, et *Broken English.*

Ces moments choisis, le sceau du naturalisme importé dans la diégèse, et qui en métisse la texture, les valide. L'Histoire peut bien sembler être un cauchemar, elle n'en est pas un. Ces faits se sont bel bien passés ; nous vivons vraiment sur ces mécanismes-là. La mise à jour archéologique de ces moments clef du passage de l'histoire à la post-histoire trouve sa caution dans ces documents authentiques apportés comme des preuves au cœur de chacune des pièces, et dont on ne peux donner que quelques exemples en raison de leur nombre.

En premier lieu, tous les moyens de datation sont utilisés – les années, les mois les jours et même les heures et les minutes apparaissent très souvent dans le corps des textes. (On pense, entre autre, à *Crossing Jerusalem*, séquencée heure par heure tout au long d'une journée.) On trouve également des bulletins d'information radiophoniques rapportant des faits précis, dans *Theresa, A Dead Woman on Holiday, Year Zero, Londres Continental* et *Broken English.* Les gros titres des journaux criés par les vendeurs des rues procèdent également de la même démarche, de même que, plus concrètement, la présence de personnages historiques, qui fourmillent dans les pièces. Theresa Steiner, William Sculpher, le Juge Jackson, Jeanne d'Arc, Solomon Michoëls, Wernher von Braun, sont quelques de

noms parmi les autres - et je n'oublie pas les personnages historiques anonymes ou "fantômes", c'est à dire qui n'apparaissent pas corporellement mais qui se trouvent sur la scène grâce à leur voix (Chamberlain, Hitler, De Gaulle entendus à la radio ; Edward Mosley haranguant la foule hors scène ; nombreux témoignages réels mis dans la bouche de personnages fictifs, comme par exemple les témoins au procès de Nuremberg, ceux du procès de Jeanne d'Arc, les déportés de divers camps relatant leurs expériences, etc.)

La nécessité de fournir des preuves indubitables explique le sérieux et la profondeur de la recherche documentaire qui étaye chaque œuvre. Celle-ci est d'ailleurs systématiquement soulignée dans les préfaces. Elle semble même tellement importante que dans *The Dybbuk*, un personnage est chargé de s'en faire l'écho sur la scène. Citons en parallèle et la préface et la première réplique :

> - The Dybbuk grew out of several journeys to Germany.
> - I was in Germany and they went on strike. ... It was nothing to do with me. A little holiday with my fiancé combined with a little research for my job.
>
> (*The Dybbuk*, p.7&105.)

On aurait aussi bien pu donner comme exemple les citations *verbatim* de la *Bible*, de la *Torah*, du *Coran*, des discours nazis, des discours sionistes, des témoignages, des chansons et des publicités d'époque. Dans tous ces cas, la présence de documents authentiques est une garantie de la véracité du témoignage, tribut minimum, tribut essentiel à rendre aux victimes, puisque c'est à elles –aux femmes, aux juifs, aux palestiniens, et autres exploités de la terre– que ces pièces veulent redonner une voix.

L'Histoire n'est donc pas un cauchemar dont on peut s'éveiller : on peut en apporter les preuves. Elle n'est pas non plus le reflet de l'âme humaine ou le produit de la fatale volonté des dieux, mais bien celui d'un jeu de pouvoir entre des forces objectives que l'on peut connaître. (Et le cas échéant, reconnaître !)

Ainsi, le caractère composite de la structure des pièces peut-il aussi abonder dans le sens d'une linéarité du discours. Onze pièces sur treize sont munies d'un prologue[10] (et même, *The Yiddish Queen Lear* en contient un à chaque acte !) ; sept sont munies d'un prologue et d'une coda[11]. Cet encadrement de la diégèse en positionne le caractère construit, et distancié. Dans les pièces de Julia Pascal, on sait d'avance ce qui va se passer. Ce n'est pas là que réside leur intérêt. Dans le long prologue de *Year Zero*, par exemple, évoqué tout à l'heure, le Maître

Cérémonie, annonce la division interne que va constituer l'occupation de la France : "Roll up, roll up, ladies and gentlemen and see the naked lady ... completely dressed. Marianne de vichy comes on stage (Year Zero, Sc1, p.122.). Effectivement, la coda terminera le spectacle en reprenant et en résumant ce thème annoncé :

> ... *While the company is rebuilding the new town, a WOMAN hangs out washing on a line. A little girl, young MARIANNE, skips and then runs in her garden.* ...
> MARIANNE: One, two, three, what do I see ... There is something there. A new toy. (*She picks up a buried unexploded bomb from the earth.*) ...
> MOTHER: No, Marianne, no, no!
> (*Loud explosion. Blackout.*)

Les séquelles de la division française sous l'occupation sont des bombes à retardement qui continuent d'exploser bien après la fin des événements.

Certains procédés plus classiquement brechtiens servent encore à distancier les événements représentés dans le processus même de leur représentation. L'utilisation de titres annonçant les scènes, celle des *songs*, celle des chansons cadrant avec la situation et apportant le contrepoint d'un commentaire au caractère émotionnel de la musique classique. Par exemple, le "somnambulisme" de la France occupée est évoqué par *Frère Jacques*, la collaboration par *Tout va très bien Madame la Marquise*, le naufrage des prisonniers du Ghetto par *Alexander's Ragtime Band*, dont il est souligné qu'elle était jouée sur le Titanic au moment final, etc. Voilà encore des cas où la rupture de l'homogénéité esthétique du spectacle sert à l'élaboration d'un discours unifié, cohérent, linéaire à son sujet : la dynamique d'acquisition / exclusion sur laquelle se fonde notre culture aboutit au retournement insensé de l'Homme contre lui-même.

Dans le même ordre d'idées, le statut de preuve ontologique de l'historicité des personnages importés du monde réel se trouve ainsi complété par le commentaire qu'apportent sur eux des personnages de nature différente. Eve, "Mère de toutes les femmes", Sarah, "Mère des juifs", Hagar "Mère des arabes", Mahomet, Cassandre, les deux Mariannes, Punch et Judy, le Dybbouk, le Golem, Sainte Jeanne, la Reine Lear - voire Dieu lui-même, sont des personnages symboliques archétypaux, qui apparaissent sur le même plan que les personnages historiques, et les encadrent d'une lecture critique.

Ainsi, ce sont les trois archétypes féminins Eve, Sarah, et Hagar qui donnent les clef du mal-être des "vraies" femmes intervenant dans *Far Above Rubies* –

ce sont elles qui expliquent pourquoi la petite iranienne de douze ans est condamnée au fouet pour avoir fait du vélo en T-shirt dans la rue ; c'est Cassandre qui incarne le lien causal entre le nazisme et la déportation vécue par Theresa (elle l'annonce, elle l'explique, elle la prévoit scène 3, elle la constate scène 16) ; c'est le personnage du Golem qui remet en perspective les dérives dont sont la proie les activistes sionistes évoquées dans les pièces "moyen-orientales" – la spirale infernale de l'engendrement mutuel de la défense et de l'agression ; c'est le personnage de Dieu fantasmé et intériorisé par von Braun dans *Woman in the Moon*, qui place le nazisme dans la perspective d'une culture générale de barbarie, fondée sur l'expression de la force brute : *Please God. Let me make a rocket... that flies to the moon. (As GOD.) Don't be silly. ... You are not a God. ... (As BOY.) I will do anything you want. (As GOD.) Anything I want? ... Always obey your elders* (p.75.). Dans *Saint Joan* le personnage principal, synthèse des exclus de l'histoire, est habité dans son corps –dans sa texture- par la Jeanne d'Arc historique. Or c'est ce corps symbolique -un peu européen, un peu américain, un peu noir, un peu juif- porteur d'une mémoire cellulaire de brimades, de tortures, de mutilations, de crémations, etc. qui inversa la valence idéologique xénophobe de l'enfant de Donrémy, pour finalement l'éloigner du statut de symbole frontiste.

On voit donc que le caractère composite de l'œuvre de Julia Pascal dépasse la simple expression d'un sentiment, d'un pathos. Celui-ci est toujours donné comme présent, mais il est aussi toujours mis en tension avec des procédés d'encadrement ayant pour fonction de le contenir et d'en orienter la lecture. Le découpage scénique, insistant sur ce qui va âtre représenté ; le déictique des titres de scènes, des " *songs* " ; l'association signifiante de personnages historiques et de contrepoints archétypaux, tout cela propose finalement au spectateur une appréciation moralement rationnelle et engagée de certaines clefs (historiquement traçables) de notre mode d'existence. En cela, les pièces de Julia Pascal sont également des actes, actes posés aujourd'hui pour que demain ne ressemble pas à hier.

Cette démarche d'encadrement (relayée, d'ailleurs, à un autre niveau, par le très grand nombre de personnages qui racontent les événements au lieu de les jouer ou en même temps qu'ils les jouent), qui rassemble ce qui s'est désuni sous la pression de l'arbitraire, de l'absurde, affirme la nécessité de la justice et en ouvre la possibilité à chaque représentation. Il n'est d'ailleurs pas dû au hasard que tant d'œuvres tournent autour de procès –la plupart du temps pour en déplorer le

manque lorsqu'ils font défaut et que le préjugé a pris leur place, mais parfois aussi pour souligner la justice qu'ils ont rendue, même boiteuse, même imparfaite, même temporaire. Julia Pascal prend d'ailleurs bien soin, à chaque évocation d'un procès, de faire passer l'argument de la scène à la salle, de remettre, pour ainsi dire, toutes les questions dont il est porteur entre les mains du spectateur. On pourrait évoquer la dernière image de *Dead Woman on Holiday*, où deux êtres réussissent à aller l'un vers l'autre malgré la Gardienne de Camp qui fume, fume, fume, comme ... ; on pourrait évoquer *Year Zero*, et la condamnation de la collaboratrice ayant vendu son mari à la milice, alors que le boucher, qui n'a vendu personne mais qui a profité du prix de la viande s'en tire les mains propres ... Mais ceci est une communication sur le courrant positif qui transcende la noirceur de cette œuvre ; choisissons donc, pour conclure, l'exemple le plus volontariste de l'œuvre : la fin du procès de Dieu lui-même, mis en scène dans *Far Above Rubies*, et la prise de pouvoir à laquelle nous engage Julia Pascal.

> EVE / GOD: I always said women shouldn't be allowed to get their hands on [the Bible]. Once they read about all these laws which I've made to keep them in the house and out of trouble, they get upset and start demanding equal rights. They get to demanding to have female rabbis, female mullahs, female priests. And once that starts, you know what happens. If they have female priests then the next step is female gods. And once you get female gods, what happens to me? That's it: out. Give a guy a chance.
> SARAH: It seems to me that you've practiced an unfair monopoly over religion for 3000 years. ...
> HAGAR: I think it's time we pronounced the sentence.
> EVE / GOD: There's something you've forgotten in this court.
> SARAH: What's that?
> EVE / GOD: In my court woman cannot be a witness. Neither can she be a judge.
> SARAH: But this is not your court any more. This is our court. And your trial is just beginning. Schmuck. (*Far Above Rubies*, p.64.)

Notes :

1- *The Holocaust Trilogy: Theresa, A Dead Woman on Holiday, The Dybbuk*, Oberon, Londres, 2000 ; *The Yiddish Queen Lear & Woman in the Moon*, Oberon, Londres, 2001; *Crossing Jerusalem, The Golem, Year Zero, Saint Joan*, Oberon, Londres, 2003.

2- *Autobiographie*
Je suis né à huit heures et demie du soir
le mercredi 18 juillet 1934
Il y avait un orage
Une heure avant ma naissance
ma mère lavait les escaliers de son immeuble
pour qu'ils soient propres quand la sage-femme
marcherait dessus
Dans le quartier où vivait ma mère
on considérait les représentants du corps médical
comme des agents de l'autorité
J'ai été bombardé pour la première fois à cinq ans
Le bombardement a continué jusqu'à ce que j'aie onze ans
Plus tard l'armée m'a enseigné neuf façons de tuer
Et à vingt j'ai écrit ma première pièce
Comme tous les gens en vie au milieu de ce siècle
ou nés depuis
Je suis un citoyen d'Auschwitz et un citoyen d'Hiroshima
Je suis aussi un citoyen du monde humain
qui est encore à construire

Paru dans la brochure 1999/2000 du Théâtre de la Collinen à Paris.
Texte français Michel Vittoz.

3- Brecht, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre. Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1979, p.28.

4- *Far Above Rubies*, 1984 .

5- *Theresa*, 1990, *A Dead Woman on Holiday*, 1991, *The Dybbuk*, 1991, *Year Zero*, 1994, *Woman in the Moon*, 2000, *The Golem*, 2001.

6- *Saint Joan*, 1997, *The Yiddish Queen Lear*, 1999, *Tariq and Sarah*, 2005.

7- *Londres Continental*, 2000, *Crossing Jerusalem*, 2003, *Broken English*, 2005.

8- C'est le cas pour Katyoun et Esther dans *Far Above Rubies*, évidemment, pour Sophia dans *A Dead Woman on Holiday*, pour Judith dans *The Dybbuk*, pour Jeanne dans *Saint Joan*, pour Paul dans *Londres Continental*, pour Dora dans *Woman in the Moon*, pour Yael et Gideon dans *Crossing Jerusalem*, pour Tariq, dans *Tariq and Sarah*, et j'en passe.

9- Voir à ce propos Primo Lévi, *Si c'est un homme*, et plus particulièrement l'appendice à l'édition scolaire de 1976 chez Giulio Einaudi, Turin.

10- *Far above Rubies, Theresa, Dead Woman on Holiday, The Dybbuk, Year Zero, Saint Joan, The Yiddish Queen Lear, Woman in the Moon, The Gole,m Crossing Jerusalem, Tariq and Sarah*

11- *Far above Rubies, Theresa, Dead Woman on Holiday, The Dybbuk, Year Zero, Woman in the Moon, The Golem.*