



HAL
open science

Initiation et Identité dans *The Morning After Optimism* de Tom Murphy

Alexandra Poulain

► **To cite this version:**

Alexandra Poulain. Initiation et Identité dans *The Morning After Optimism* de Tom Murphy. Cynos, 1993. hal-03875905

HAL Id: hal-03875905

<https://hal.science/hal-03875905>

Submitted on 28 Nov 2022

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.



Initiation et Identité dans *The Morning After Optimism* de Tom Murphy

Poulain Alexandra

[Pour citer cet article](#)

Poulain Alexandra, « Initiation et Identité dans *The Morning After Optimism* de Tom Murphy », *Cycnos*, vol. 10.2 (À quoi jouent les Irlandais ?), 1993, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/496>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/496>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/496.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Initiation et Identité dans *The Morning After Optimism*
de Tom Murphy

Alexandra Poulain

Université de Caen

The Morning After Optimism, qui fut créé à l'Abbey Theatre en 1971, marque une rupture dans la carrière littéraire de Tom Murphy. Alors que les pièces précédentes participaient plutôt d'une veine naturaliste, Murphy s'engage ici dans la voie de l'expressionnisme et commence à explorer les ressources poétiques qui seront développées et affinées dans la suite de son oeuvre théâtrale. *The Morning After Optimism* est un laboratoire où les techniques dramaturgiques s'élaborent, où les langages s'inventent et se mélangent, où les réseaux métaphoriques qui traversent l'ensemble de l'oeuvre s'organisent. En outre, le caractère précurseur de cette pièce ne se limite pas à des aspects formels : elle pose également les jalons d'une thématique de la quête qui sous-tend, sous des formes diverses, la plupart des pièces ultérieures de Murphy. Tous les héros murphiens sont des personnages un peu marginaux, qui vivent en décalage permanent par rapport au système de valeurs dominant que véhicule la société, mais qu'ils acceptent néanmoins comme allant de soi. C'est au terme d'un voyage intérieur au cours duquel ils devront affronter leurs démons intimes, qu'ils parviendront à contester les mythes aliénants imposés par l'ordre social, pour trouver leur propre voie d'accès à la spiritualité, et renouer profondément avec eux-mêmes. Ce sont les motifs combinés de la quête initiatique et de la recherche de l'identité que nous souhaitons ici examiner.

L'une des principales spécificités de *The Morning After Optimism*, tient au lieu où se déroule l'action. Tandis que la plupart des pièces de Murphy, même les moins naturalistes, sont circonscrites dans une sphère socialement et historiquement identifiable, l'action de *The Morning After Optimism* se situe dans une forêt anonyme, espace sociologiquement neutre mais saturé de références littéraires, mythiques et symboliques. Elle est tout à la fois la forêt des Ardennes, le "bois obscur" au début de l'*Inferno* de Dante, l'abîme ténébreux de l'inconscient — un lieu de pur théâtre où les lois qui régissent le quotidien sont suspendues, où seule a cours la fantaisie créatrice du dramaturge. Si James et Rosie, les deux protagonistes, sont issus d'un sordide milieu urbain aisément identifiable (Rosie est une prostituée sur le retour, James est son amant et souteneur), Edmond et Anastasia, les doubles innocents et idéalisés qu'ils s'inventent, semblent sortir d'un conte de fées, et sont détachés de toute réalité sociale. Ainsi, plusieurs ordres de réalités se rencontrent et se répondent au cours de la pièce, sans qu'à aucun moment il soit possible de dire avec certitude comment il convient d'interpréter l'action en cours.

En apparence, *The Morning After Optimism* est l'histoire d'un double meurtre : James et Rosie, ayant dû renoncer à s'égaliser au couple insupportablement irréprochable que forment Edmond et Anastasia, s'en défont de deux coups de poignard. La pièce résonne de la rhétorique chrétienne du bien et du mal, de l'innocence et de la culpabilité, et semble déboucher sur la damnation sans appel des héros. Le titre, cependant, avertit le spectateur de la nature insaisissable et ludique de l'oeuvre, et devrait le préserver d'une interprétation trop monolithique. "After Optimism" : le crime étouffe l'innocence, le monde bascule dans le chaos. On a pu reprocher à Tom Murphy la noirceur de sa pièce, sans s'inquiéter de savoir de quelle sorte d'optimisme elle sonne le glas. La clé se trouve dans le début du titre. "The Morning After" est une expression aussi irlandaise qu'intraduisible qui se réfère aux lendemains de fête, c'est-à-dire à ce que nous appelons plus crûment la "gueule de bois". L'optimisme dont la pièce se défait, c'est donc celui d'une bienheureuse ivresse, l'illusion que le Paradis Terrestre existe, que le couple idéal peut être autre chose qu'un songe creux. A cette illusion succède un éveil à la réalité certes douloureux, mais nécessaire, qui coïncide

avec une aube nouvelle, symbole d'une profonde espérance. L'histoire de James et Rosie peut se lire comme une quête spirituelle : en acceptant de tuer leurs illusions — de défier le système de valeurs prévalant — les deux marginaux accèdent à une vérité supérieure. Le meurtre d'Edmond et d'Anastasia est cependant beaucoup plus qu'une simple métaphore. Si les victimes sont des chimères issues de l'imagination de James et Rosie, l'acte qui les supprime est bien réel : c'est en versant le sang, en entrant de plain-pied dans une réalité brutale, que les deux héros trouvent librement leur voie d'accès à la lumière, accomplissant ainsi leur destinée de titans.

Pathologie sociale et individuelle

Le Paradis perdu

L'univers poétique de la pièce s'organise autour du topos du Paradis perdu. La barrière infranchissable qui sépare Rosie et James, les deux héros clochardisés, d'Edmond et Anastasia, leurs doubles idéalisés, est celle qui s'élève entre un âge d'or mythique et la réalité présente. Au premier degré, Edmond est le jeune frère de James, parti à la recherche de son aîné disparu. Mais il apparaît très vite qu'Edmond, aussi innocent que James est dépravé, est un personnage de carton-pâte, qui n'existe sans doute que dans l'imagination malade de James. Tout dans ses paroles (un mélange d'archaïsmes shakespeariens et de clichés populaires) comme dans ses actes (qui parodient le comportement chevaleresque) est stéréotype. Edmond représente l'idéal de pureté trahi par James, de même qu'Anastasia est la jeune fille ingénue que Rosie n'a pas su rester. James et Rosie sont des anges déchus aux prises avec des images idéalisées d'eux-mêmes dont la perfection les paralyse : c'est ce que Tom Murphy appelle "the tyranny of the idealized self". Pour accéder enfin à la maturité, ils devront de défaire de ces créatures chimériques — accepter leur imperfection (leur réalité) et comprendre enfin que leur âge d'or n'est pas derrière eux mais les attend au sortir de la forêt. Avant de parvenir à cette prise de conscience, et à l'acte meurtrier et libérateur qui en découle, James et Rosie livrent une bataille perdue d'avance pour reconquérir des droits sur le Paradis perdu qu'ils se sont inventé. La première scène pose une équivalence poétique entre le thème de l'âge d'or et les contes de fées :

ROSIE : ... once upon a time I knew the name of every single bird.

JAMES : But could you recognise them?

ROSIE : I could.

JAMES : Well, it would suit me if someone came along and stabbed the lot of them.

ROSIE : Once I knew every flower.

JAMES : And everyone knows they are covered in fleas. (p. 11)¹

Par un effet de contrepoint, l'image convoquée par Rosie d'une harmonie passée entre l'homme et la nature (l'un des motifs récurrents des mythes de l'âge d'or) est contrebalancée par les remarques acerbes de James qui expriment toute l'amertume tirée de la réalité présente. L'utilisation de la formule consacrée des contes de fées, "once upon a time", renvoie cependant cette harmonie lointaine à une irréalité fantaisiste : il ne s'agit plus d'un passé mythique mais d'un conte pour enfants, que James et Rosie s'acharnent à vouloir revivre.

Un autre réseau de correspondances unit également le thème de l'âge d'or et le domaine du théâtre. Si l'histoire d'amour entre Edmond et Anastasia répond à toutes les exigences du conte de fées, sa représentation scénique en fait aussi un motif de pur théâtre. Dans la scène sept, les retrouvailles des deux amants qui se croyaient séparés à jamais donne lieu à une caricature de duo amoureux présenté sous la forme du mélodrame. Cette scène est une véritable pièce dans la pièce, qui se déroule sous le regard subjugué de James. Placé en

¹ Les numéros des pages sont donnés en référence à *The Morning After Optimism*, Dublin: 1973, The Mercier Press.

EDMUND : Was not the past golden nevertheless?
JAMES : Yes — yes — yes, very golden nevertheless. What came after? (p. 46)

Ce sont ici James et Rosie qui prennent acte de la rupture radicale entre passé et présent (entre mythe et réalité). La reprise par James de l’adverbe “nevertheless”, qui fait de “golden nevertheless” un syntagme figé absurde, dénonce le caractère fossilisé du mythe de l’âge d’or tel que le comprend Edmond. Le salut se trouve du côté de l’avenir, non dans la contemplation passive d’un passé imaginaire. James et Rosie sont par essence des personnages de théâtre — des voyageurs sans bagages qui ne s’animent qu’au lever du rideau et commencent par s’inventer un passé, avant de se façonner un avenir.

La faillite des mythes

Il est pourtant une nostalgie que l’univers de la pièce ne renie pas : c’est celle du temps où les mythes vivaient. La notion de “mythe vivant” est due à Mircea Eliade ; le mythe est vivant dans les sociétés où il “fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là-même signification et valeur à l’existence”². Dans toutes les pièces de Tom Murphy, la mythologie chrétienne est en effet à l’origine de la grande majorité des comportements sociaux. Mais le plus souvent, ces comportements jadis sacrés sont devenus de simples habitudes, des formes creuses et dénuées de signification. L’usage est plus fort que la raison, et si les mythes sont morts, les institutions qui en découlent sont toujours en la place, plus solides que jamais.

Dans *The Morning After Optimism*, c’est Rosie, à qui James reproche “your guilt-ridden little Jesus education” (p. 80), qui témoigne de la force de l’Eglise et de l’ineptie de ses enseignements. Au cours de la pièce, Rosie fait plusieurs allusions à son enfance qui semble avoir été placée sous le joug d’une double paternité : elle ne parle jamais de son père magistrat sans mentionner aussitôt son Oncle Joe, un évêque. Ces deux figures paternelles, qui symbolisent les deux institutions habilitées à décider du bien et du mal, et à régler le comportement des hommes en société, se triplent à l’occasion d’une nouvelle représentation de la loi : “I loved Daddy” décrète Rosie dans un état d’ébriété avancée, “He reminded me of God, and Uncle Joe” (p. 82). L’image de cette trinité familiale serait blasphématoire si la mythologie chrétienne avait conservé dans l’esprit de Rosie quelque rapport au sacré que ce fût. Elle n’est ici que l’expression d’un Oedipe galopant.

Le Christ lui-même fait un nombre non négligeable d’incursions dans le discours de Rosie, mais toujours sous la forme édulcorée du “petit Jésus”, un personnage de fable pour enfants sages. La dégradation des mythes en fables, contes et autres formes d’histoires profanes est un phénomène attesté dans toutes les sociétés qui ont cessé de considérer leurs mythes comme les véhicules d’une vérité littérale. Le mythe vivant n’est jamais métaphore, les événements qu’il rapporte se sont réellement produits *in illo tempore*. A l’inverse, les structures mythiques qui constituent les grands axes poétiques de *The Morning After Optimism* sont explicitement présentées comme des mystifications. Les seules mythologies dont disposent les personnages au début de la pièce sont les fables mensongères que distille la société. Dans sa grande tirade de la scène cinq, James présente sous la forme ironique d’un conte de fées toutes les histoires utopiques dont il fut jadis abreuvé, mélangeant mythes chrétiens, superstitions populaires et mensonges démagogiques des hommes de pouvoir. Ces mythes-là ne transmettent plus aucune vérité, ils ont désappris à parler aux hommes — ou plutôt, les hommes ont évolué et n’entendent plus le langage que parlent leur mythes. Il est donc temps de créer de nouveaux mythes, dans le langage de la modernité.

² Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, Paris: Gallimard, 1963, p. 12.

de la souffrance qui fait de lui à la fois un homme pervers (du moins selon une certaine morale) et un poète visionnaire.

Le parallèle avec la pièce de Synge peut également éclairer le personnage de Rosie qui, de même que Mary Doul, possède un langage qui lui est propre, fondé essentiellement sur une poésie extrêmement réaliste du corps humain. Tant qu'elle est aveugle, Mary Doul se berce de rêveries sur sa propre beauté et s'imagine qu'elle est "la belle femme dans le noir". Lorsqu'elle découvre son apparence véritable, elle laisse éclater toute son amertume et son ressentiment envers la jeune Molly Byrne :

MARY DOUL : It's them that's fat and flabby do be wrinkled young, and that whitish yellowy hair she has does be soon turning the like of a handful of thin grass you'd see rotting, where a wet lies, at the north of a sty.³

Dans *The Morning After Optimism*, Rosie aussi est obsédée par son apparence physique, dont les imperfections augmentent sa vulnérabilité vis-à-vis de James. "The fact is I need spectacles", confie-t-elle à Edmond. "What amunition the ponce would make of that if he knew!" (p. 31). De même que Mary Doul, elle se venge de sa jeune rivale, dans une scène qui tient presque de la magie noire ou du vaudou, en lui infligeant mentalement d'horribles dégradations physiques :

ROSIE : Kill them. The two of them. But be especially cruel to her. (...) I want to see her eyes afraid to move in snuff-dry sockets, and know that acid streams of jealousy are slowly burning channels through her head. Give them the pains of the lack of pains of motherhood. The forty year pain of the frigid wife in bed with randy Andy. The pain of the secret birthmark, wanted hair, unwanted hair ... (p. 91)

C'est la femme que Rosie cherche à atteindre en Anastasia, comme pour se dédommager de ses propres frustrations. Chacun des supplices qu'elle appelle de ses vœux pour Anastasia correspond à une souffrance morale, et inversement, les souffrances morales ne peuvent s'exprimer qu'à travers une imagerie du corps : même l'impossibilité d'avoir des enfants se manifeste par l'absence des douleurs de l'accouchement. Rosie est un personnage essentiellement sensuel, par-delà son métier, en ceci qu'elle traduit toutes ses appréhensions du monde extérieur dans le langage microcosmique du corps. Sa rengaine obscure et condensée ("My brains are danced on like grapes to make abortions") exprime une sorte de migraine existentielle, de mal-être général qui ne peut se dire qu'avec des images corporelles. En inventant un langage charnel, Rosie recrée une authentique adéquation entre les mots et les choses, et fait elle aussi acte de poésie.

Zone

Les deux seuls personnages dont le langage n'est pas figé, à l'image des mythologies dominantes, sont, très logiquement, des marginaux, des individus que la société refoule dans sa périphérie, faute de savoir les intégrer. Le couple prostituée/proxénète occupe une position ambiguë par rapport à l'ordre social : il transgresse la loi mais sert les individus, et constitue tout à la fois une menace et une aubaine. Rosie et James ne sont pas véritablement des criminels, placés à l'extérieur de la société et agissant contre elle. Ils appartiennent à la "zone" — à cette région misérable et mal définie qui ceinture la société prospère sans pouvoir profiter de son bien-être. Malgré son existence licencieuse, James avoue parfois, comme à regret, ne pas compter parmi les damnés :

I've known the bluest score, I've had the biggest ball. But don't jump to conclusions, no don't make me laugh, never irretrievably lost, yeh know ... (p. 19)

Ici le lexique religieux exprime surtout une position sociale : James habite les limbes de la société, et c'est ce statut flottant qui lui ôte toute certitude quant à sa propre identité.

³ John Millington Synge, *The Well of the Saints*, in *Plays, Poems and Prose*, London: Everyman's Library, 1941, reprinted 1985, p. 87.

Comme dans l'univers shakespearien, il existe dans *The Morning After Optimism* une solidarité entre les différents ordres de réalité. L'identité des individus est liée de manière indissociable à leur place dans la société, et si cette place est mal définie, c'est leur propre individualité qui est menacée de dissolution. En jouant sur les noms de ses personnages, Tom Murphy sème le doute sur leur identité. Afin d'induire Edmond en erreur, James se présente sous un faux nom, Jones ; plus tard, pris à son propre piège, il se trouve incapable de se faire reconnaître par son propre frère. Rosie, quant à elle, change de prénom selon l'humeur de ses interlocuteurs : "My real name is Mary Rose. Unsolicited, people start to call me Rosie" explique-t-elle à Edmond. Rosie est le surnom galvaudé de la prostituée, qu'Edmond finira par lui donner aussi après sa trahison. Inversement, elle tente d'échapper à l'emprise de James en opposant à ses "Rosie!" sarcastiques d'angéliques "Mary!" (p. 62). Le dernier avatar de Rosie est dû à un souvenir attendri de James :

JAMES : Do you remember, Rose — Wait a minute. Were we? ... Yes! When we were in love. Do you? (p. 77)

Rosie est alors transfigurée en une fleur fragile et désirable. A cette instabilité du nom et de l'identité, Murphy oppose avec humour l'aplomb inébranlable d'Edmond et d'Anastasia qui, dans leur certitude de se connaître pour ce qu'ils sont, se grisent de la répétition incessante de leurs prénoms :

EDMUND :	...	But	who	are	you?
ANASTASIA :					Anastasia.
EDMUND :					Anastasia!
ANASTASIA :	And		your	eyes	green.
EDMUND :					Anastasia.
ANASTASIA :		Can		it	be?
EDMUND :	Edmund		is	my	name.
ANASTASIA :					Edmund!

EDMUND : Anastasia! (p. 25)

On est ici dans l'univers de la comédie musicale américaine — on songe au "Maria" de *West Side Story* ! L'assurance extatique des deux jeunes amants est d'autant plus ridicule qu'ils n'existent au fond que dans l'esprit de James et Rosie, dont ils sont des projections idéalisées. A nouveau, ce dédoublement exprime en termes dramatiques l'incapacité des deux protagonistes à savoir qui ils sont vraiment. Si James et Rosie sont les symptômes vivants d'une pathologie sociale, leur marginalisation se traduit, inversement, par une sorte d'aliénation mentale. Aussi leur cheminement vers la lumière, structuré comme un rite de passage (une institution sociale), comprend-il aussi les étapes — et les écueils — du questionnement individuel.

Rite initiatique et quête de l'identité

Les topoi du conte de fées

James et Rosie se trouvent embarqués, à leur corps défendant, dans un conte de fées — non pas une belle histoire d'amour comme celle que vivent Edmond et Anastasia, mais une aventure périlleuse au cours de laquelle ils devront dominer leurs terreurs afin de triompher des forces du mal (pour Tom Murphy, le conte de fées est une autre version du cauchemar⁴). Bruno Bettelheim a tracé un parallèle entre conte de fées et rite de passage : "Les mythes et les contes de fées dérivent ou sont l'expression symbolique de rites d'initiation ou autres rites de passage, par exemple la mort métaphorique d'un ancien moi inadapté afin de renaître sur un plan d'existence supérieur."⁵ Le conte de fées, structure mythique devenue profane, se situe précisément à la frontière entre rite communautaire et psychodrame individuel.

⁴ Entretien personnel.

⁵ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris: Robert Laffont, 1976, p.51.

Dans la première scène, les motifs du conte de fées sont employés par James comme contrepoints ironiques à la réalité. Ayant aperçu “Feathers” (Edmond) pour la première fois, James remarque avec amertume que quelles que soient ses intentions, celui-ci ne vient probablement pas lui proposer un trésor (le “pot of gold” qui récompense le héros à la fin du conte). Quand Rosie le prie de raconter une histoire “franchement cochonne”, James récite les vers qu’adresse la marâtre de Blanche-Neige à son miroir magique. Volontairement blessant, il renvoie enfin l’époque de la popularité de Rosie à un passé fabuleux :

ROSIE (*going into an old routine, a sort of song and shuffle, to amuse him*) My name is Rose-ee, Rose-ee! James! I’m widely known and popular! —
JAMES (*hurtful*): Once upon a time — once upon a time.
ROSIE: ... Okay, once upon a time.
JAMES (*to himself*): Once upon a time. (p. 9)

En apparence, James utilise la formule consacrée du conte de fées pour dénier à la gaîté de Rosie tout fondement réel. Mais le texte s’affranchit ici des personnages et obéit, à leur insu, aux principes de la magie. La répétition de “Once upon a time” fonctionne comme le “sésame” d’Aladin et ouvre les portes du conte de fées. En prononçant tour à tour ces mots qui prennent une valeur performative, James et Rosie descendent sans le savoir au cœur des enchantements.

Avant de “renaître sur un plan d’existence supérieur” (de trouver le trésor qui les attend bien aux confins de la forêt, malgré le pessimisme railleur de James), les deux héros doivent affronter deux figures inquiétantes, le dragon et la sorcière, qui constituent les archétypes du mal dans tous les contes de fées. Pendant les deux premières scènes de la pièce, l’ombre d’une puissance maléfique et inconnue plane sur la forêt : James et Rosie sont poursuivis par une créature à plumes qui les terrorise, et qu’ils nomment “Feathers”. Cette dénomination métonymique le réduit à une animalité terrifiante : la tension créée par le spectre d’un monstre sanguinaire est suivie d’une retombée comique lorsque apparaît l’innoffensif Edmond, coiffé de son chapeau de Robin des Bois, source des spéculations fantastiques de James et Rosie. Pourtant, Edmond, le double idéal, est bien la chimère immonde que James doit mettre à mort. Cette ambivalence est suggérée dans la didascalie qui contient sa description physique :

He is a handsome, confident young man in his early twenties. He is very innocent, romantic and charming. He wears a Robin Hood hat with a feather, an antique military tunic, jeans, high boots, a sword and a water-flask at his side. (p. 23)

A la fois soldat, chevalier, hippie, boy scout et prince des voleurs, le Prince Charmant est également, au sens propre du terme, un monstre, un être fabuleux fait de morceaux disparates : “A Monster!” s’exclament tour à tour les deux héros, impressionnés. Plus inquiétante encore que le dragon Edmond qui, en guise de feu, ne vomit au fond que d’irrépressibles flots de paroles, la mère de James hante depuis sa mort l’esprit de son fils, sous les traits d’une sorcière. Tom Murphy renouvelle le stéréotype de la mère castratrice en lui donnant ici une dimension fantastique. Ces deux figures s’adressent en premier lieu à James, qui est le véritable héros de la pièce. Rosie l’accompagne dans toutes les étapes de son initiation, mais en dernière instance, c’est à James d’affronter seul le dragon et la sorcière :

JAMES: ... And that feathered bastard shadowing me — a Monster! I’ll stop him in his tracks! And that night rambling corpse of a mammy! I’ll lay that dead witch sleeping! (p. 13)

Dans un monde désacralisé, le conte de fées est le seul vecteur par lequel James peut vivre son initiation et accéder à une existence spirituelle.

Descente aux Enfers

La structure initiatique de la pièce est informée, et nécessairement subvertie, par la forme du conte de fées. L’itinéraire de James comporte, symboliquement, les lieux communs des cérémonies initiatiques, mais ne constitue pas en lui-même un véritable rite, organisé selon des principes immuables et assumé par l’ensemble de la communauté. Selon la pensée

archaïque, le rite reproduit les actes des héros mythiques et réactualise les événements mythiques survenus *in illo tempore*. Or le voyage initiatique de James se déroule à l'insu d'une communauté qui semble avoir définitivement perdu de vue ses horizons mythiques. Tout en subissant les épreuves archétypiques que le conte de fées place sur son chemin, James invente son propre rite initiatique au fur et à mesure qu'il le vit. Son parcours contient précisément un certain nombre d'éléments que l'on peut considérer comme les équivalents dramatiques des symboles attestés "dans les mythologies héroïques et dans les contes de structure chamanique, c'est-à-dire dans les récits relatant les aventures d'un personnage doué de qualités hors du commun"⁶.

Le thème le plus caractéristique de ce type de récit est celui de la descente aux Enfers : le héros accepte d'affronter les monstres et les démons infernaux dans le but de conquérir l'immortalité corporelle ou, dans d'autres traditions, d'acquérir la sagesse détenue par les morts et d'obtenir des connaissances secrètes. Dans *The Morning After Optimism*, la forêt peuplée de monstres est un *Inferno* dantesque coupé de la réalité extérieure, et au coeur de laquelle James vient acquérir l'expérience spirituelle dont la communauté des hommes s'est coupée. Dans la première scène, plusieurs répliques apparemment anodines suggèrent de façon voilée que la forêt est un monde à part, qui relève d'une autre dimension que la réalité ordinaire. A deux reprises, Rosie rappelle qu'il a fallu pour y parvenir (et se débarrasser provisoirement d'Edmond) couper à travers champs ("this little bit of cross-country was a brilliant notion"). La forêt se dresse donc en dehors de la sphère d'activité habituelle des hommes, et les deux fuyards doivent tracer leur propre route pour venir s'y réfugier. Il en va de même pour le petit village qu'ils découvrent à l'orée de la forêt : "Still, it's out of the way, what do you say? Off the beaten track, so to speak" commente Rosie. Là encore, c'est la notion de détour, d'abandon de la norme, qui s'impose. Certes, le village est une communauté humaine, mais il appartient au monde mythique de la forêt plus qu'à la réalité extérieure. Les villageois, qui n'apparaissent jamais sur la scène, influent sur le cours du drame comme des génies de la forêt, qui précipitent le destin des personnages sans jamais intervenir pour leur propre compte. Chargés par Edmond de veiller sur Anastasia, ils rouent de coups le pauvre James venu enlever l'orpheline. De même que les tortures infligées aux jeunes novices dans la plupart des sociétés archaïques, ce "passage à tabac" est une mort symbolique, qui précède et rend possible la régénération et la renaissance à un nouveau mode d'être que poursuit toute initiation.

La forêt est un lieu clos où viennent s'enfermer les personnages le temps d'une métamorphose. De même que les candidats à l'initiation dans les sociétés archaïques, James subit une transformation radicale de tout son être, due à la révélation d'ordre spirituel qu'il reçoit pendant la pièce. Cette révélation est, selon l'expression de Campbell, "une expérience de l'inconnaissable" ; elle est donc aussi incommunicable. Aucune indication n'est donnée au spectateur sur le contenu de cette expérience, qui est pourtant le sujet même de la pièce : d'où son caractère insaisissable et elliptique. La métamorphose du héros, en revanche, se traduit en termes dramatiques par un élément concret — les larmes. Dans la première scène, lorsque Rosie suggère à James, harcelé par le souvenir de sa mère, de "pleurer un bon coup", celui-ci réagit très violemment : "You want to see me crying, don't you? Succumb. Well you won't. You or anybody else. I've had enough!" (p. 12). Cette fierté virile est éclairée sous un jour nouveau lorsque James et Rosie, ayant accompli leur double meurtre, quittent définitivement la scène en sanglotant. Les larmes ne sont plus alors pour James une défaite humiliante, mais une victoire sur lui-même : en acceptant de descendre au fond du désespoir (au plus profond des Enfers) il renonce enfin à son cynisme protecteur et reconquiert des émotions authentiques, qui sanctionnent son passage à l'âge d'homme.

⁶ Mircea Eliade, *Initiation, Rites, Sociétés Secrètes*, Paris: Gallimard 1959, reprt. 1976, coll. Idées, p.143.

“Grief”

La descente aux Enfers de James est donc aussi une aventure intérieure. Le théâtre permet d’extérioriser sur la scène, grâce aux structures du conte et du récit initiatique, le cheminement interne du protagoniste, ou plus exactement de raconter en même temps une histoire merveilleuse, une initiation rituelle et une évolution psychique. Dans cette dernière perspective, le grand accomplissement de James consiste à accepter enfin l’idée de la mort de sa mère. Ce deuil est même, pour Tom Murphy, le moteur de toute l’action :

I subtitled the play, for my own purposes, *Grief*. I’ve since discovered that I could have subtitled a number of my plays *Grief*. I didn’t want to do it because there’s an ebullience, there’s an energy, there’s an attempt to celebrate and there’s an attempt at defiance which, I think, writing is partly about. (...) The catalyst in the play is the death of the mother. It’s the prime mover of James, of the play. If his mother had not died, he would not have gone into the forest with Rosie.⁷

Son refus de pleurer dans la première scène est une réaction de fuite, une façon de ne pas tenir compte du deuil dont il est frappé, comme si cette indifférence feinte avait le pouvoir de l’annuler : on retrouve ici une sorte de pensée magique qui rappelle le “Nickerdehpazzee!” par lequel James repousse les souvenirs douloureux. Progressivement, James essaie pourtant de faire face à cette mort en récitant quelques vers boiteux à la mémoire de sa mère. Sa première tentative a lieu au début de la scène six, à l’aube, alors qu’il attend le chant du coq pour aller rejoindre Anastasia et lui ravir sa vertu :

(He dozes, wakes with a start, flicking his hand across his forehead)
JAMES : Nickerdehpazzee, nickerdehpazzee! Dead hand so mottled brown, so wan with care! I’ll nail you witch! I’ll nail you! ... But how? Speak well of them that persecute you. Who said that? The cunning of it. Some bury them with a smile and tear, some with a prayer and a nail ... I’ll try. (*braces himself, begins with an effort*) : God gave me a wonderful mammy, her memory will never grow old, her smile was — (angrily) Aw, yes — yes, her memory, heart, smile, hands, promises! (p. 57)

L’agressivité qui s’empare de James dès qu’il évoque sa mère, au point de la transformer mentalement en sorcière, et le cynique détournement de la parole christique, sont encore des statagèmes inconscients destinés à atténuer la douleur du deuil. Cependant, pour la première fois, James tente bien d’“enterrer” sa mère, c’est-à-dire d’accepter sa mort. Mais l’entreprise est encore trop pénible, et l’oraison s’interrompt. Ce n’est qu’à la fin de la scène huit, après le cuisant échec de la scène d’amour entre Rosie et James, que celui-ci, désespéré, parvient enfin à réciter son poème d’adieu. La victoire psychologique de James est uniquement signifiée par cet acte purement théâtral. A l’inverse des personnages d’Ibsen, par exemple, les héros de Tom Murphy ne parlent pas de leurs émotions, mais les extériorisent et les mettent en scène.

La théâtralisation des événements de la vie psychique dans *The Morning After Optimism* peut être rapprochée de certains principes de la psychologie jungienne. On peut ainsi voir en Anastasia et surtout Edmond des archétypes dominants qui devront être affrontés, et finalement transcendés, par les deux protagonistes en quête de leur identité. Edmond est le frère de James, un double inversé et idéalisé de lui-même, qui semble d’abord monopoliser toutes les qualités positives dont James est dépourvu. Mais c’est justement cette perfection monolithique qui fait d’Edmond l’Ombre de James, cette figure archétypale qui incarne les aspects les moins acceptables de la nature humaine, et que Jung voyait représentée sous la forme d’un “autre” sinistre et terrifiant. Edmond est bien en effet cette Ombre tyrannique et inhumaine à laquelle James souffre de ne pouvoir s’égaliser : “This Monster *shadowing* me”. Tom Murphy voit en ce phénomène une souffrance universelle :

You’re grieving for your innocence, you’re constantly letting yourself down by your own standards, by your mother’s standards, your father’s standards, national standards... The lies that you are told, you accept them as truths — that it is your

⁷ Entretien personnel.

James, qui ne sait véritablement parler de lui qu'à la troisième personne, profite ici de la naïveté d'Edmond, qui ne l'a pas encore reconnu, pour se décrire sous les traits d'un "méchant". Ce passage associe très explicitement le plongeon dans le vice et la quête de soi : seul la certitude de son infamie peut fournir à James la "base" nécessaire à une reconstruction de son identité. Le motif de l'abîme est ici resémantisé et vient s'insérer dans le cadre d'une géographie morale : selon la configuration chrétienne, le vice et la vertu se font face aux deux pôles d'un axe vertical — mais ici le salut se trouve vers le bas, tout au fond de l'abîme. L'expression "a mean-un", qui appartient au vocabulaire manichéen des enfants, est cependant trop simple pour n'être pas suspecte : les "méchants" sont les affreux monstres qui sévissent dans les contes de fées, non les hommes de chair et de sang. En termes Jungiens, le portrait que James veut tracer de lui-même relève d'un grossier archétype, plutôt que d'une "personnalité intégrée". James aspire au mal, mais évolue dans un monde où les contours du bien et du mal se sont estompés, où la damnation est un luxe d'une autre époque :

The permissive society? I was a member when that club was exclusive, when 'twas dangerous to be in it, when the tension was there. And I might have got lost, but they threw open the doors, didn't they? The amateurs came in to desecrate with innocence [...] I uttered a prayer, Jesus, Mary, Joseph, where is the sin anymore, I said! (p. 19)

Dans *Totem et Tabou*, Freud rappelle l'ambiguïté du mot "tabou", qui signifie à la fois "sacré" et "impur"⁹ : en imposant l'idée d'une pureté universelle, les "amateurs" dé-sacralisent, détruisent la notion même de sacré en pardonnant à tous. Pillier de la morale chrétienne, le pardon qui efface les fautes est le cauchemar des apprentis criminels : "Don't let them forgive us!" implore Rosie, menacée de la magnanimité d'Edmond et Anastasia. Les grands paradigmes chrétiens sont toujours en place dans l'univers de *The Morning After Optimism*, mais ils ont perdu leur fonction originelle : si James élève des prières aux protagonistes de la Nativité, c'est pour leur demander le chemin de l'Enfer.

La main du Commandeur

James est un Dom Juan raté, qui ne parvient pas à saisir la main du Commandeur. De même que le héros mythique, il cherche à transgresser toutes les règles qu'impose la société, afin d'appréhender le *mysterium*, de voler la lumière des Dieux. Connaître l'inconnaissable, telle est le but commun de ces deux personnages que tout sépare :

... Il trouverait normal d'être châtié. C'est la règle du jeu. Et c'est justement sa générosité que d'avoir accepté toute la règle du jeu. Mais il sait qu'il a raison et qu'il ne peut s'agir de châtiement. Un destin n'est pas une punition. C'est cela son crime, et comme l'on comprend que les hommes de l'éternel appellent sur lui le châtiement. Il atteint une science sans illusions qui nie tout ce qu'ils professent. Aimer et posséder, conquérir et épuiser, voilà sa façon de connaître.¹⁰

Ces phrases de Camus sur Dom Juan marquent l'importance de sa soif de savoir, dont Camus fait le moteur du drame. Damnation et connaissance sont indissolublement liées, et le "feu invisible" qui s'empare du héros à la fin de la pièce de Molière fait songer aux flammes dérobées par Prométhée, aussi bien qu'au brasier de l'Enfer.

James fait de son mieux pour paraître, à ses yeux comme aux yeux des autres, un nouveau Dom Juan. A plusieurs reprises il évoque ses mille et trois conquêtes féminines, moins reluisantes sans doute que celles du Burlador : "From Billie to Jackie, scrubber to moohair, penthouse to doorway, pickpocketing their pennies while engaged in the act" (p. 20). Le dramaturge dirige ce jeu de rôles en construisant la scène de la rencontre entre James et Anastasia sur le modèle de la première scène entre Dom Juan et Charlotte dans l'oeuvre de

⁹ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris 1923, Payot, reprt 1990, p. 37.

¹⁰ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris: Gallimard, 1942, reprt. 1985 coll. Folio Essais, p. 105.

Molière (Acte II, scène 2). Dans les deux cas, un séducteur corrompu aborde une jeune ingénue, s'enquiert de son nom, lui demande d'où elle vient et si elle est mariée, puis tente de l'étourdir par des flatteries. Cependant, James se montre incapable de rivaliser avec son illustre prédécesseur :

DOM JUAN : Etes-vous de ce village?
 CHARLOTTE : Oui, Monsieur.
 DOM JUAN : Et vous y demeurez?
 CHARLOTTE : Oui, Monsieur.
 DOM JUAN : Vous vous appelez?
 CHARLOTTE : Charlotte, Monsieur.
 DOM JUAN : Ah! la belle personne, et que ses yeux sont pénétrants !
 JAMES : Holidays?
 ANASTASIA : I live here.
 JAMES : I guessed that. Don't for a moment think I didn't. But I didn't want to ask were you a native. It might be considered a coarse word. But now, nevertheless, what I mean to say, yeh know, is this, so, what do you say to that?
 ANASTASIA : I'm an orphan.
 JAMES : Aaa.
 ANASTASIA : I've been alone for some time and long to be found.
 JAMES : Aa, I'm very lonely too ... (p. 18)

Le pouvoir de séduction de Dom Juan réside dans sa maîtrise du langage : en quelques phrases concises et habiles, il parvient à tourner la tête de la belle paysanne. James s'embrouille au contraire, perd le fil de ses pensées et laisse Anastasia diriger la conversation ; ses répliques, faites de prétéritons, d'onomatopées et de métatexte pesant, dévoilent cruellement son insuffisance linguistique.

Tout au long de la pièce, il s'obstine à vouloir marcher sur les traces de Dom Juan, et tente de se faire passer pour un redoutable beau parleur. Grâce à ses paroles envoûtantes, Dom Juan séduit les femmes et paralyse ses créanciers. James déclare également savoir trouver les mots qu'il faut pour "draguer les minettes" (p. 49). Quant au butin qu'il avait amassé dans sa jeunesse, il déclare fièrement : "I made it talking nice" (p. 50). Pourtant, malgré tous ces efforts, ces anecdotes dont se glorifie James ne sont que de pâles imitations des exploits de Dom Juan, car elles n'ont pas valeur de transgression. Le héros de Molière évolue perpétuellement sur une corde raide, et le moindre de ses agissements représente une provocation et un risque, qui donnent un sens à sa vie. A l'inverse, le drame de James est de ne pas pouvoir se damner : "Where are the old values?" déplore-t-il, et cette question ne traduit nullement la nostalgie réactionnaire d'un ordre social dépassé, mais la douleur existentielle d'un personnage sans ancrage. Là où les mythologies dominantes sont en passe de dissolution, aucune main de pierre ne se tend pour mettre fin à sa dérive et lui ouvrir les portes de l'Enfer. Incapable de violer les lois d'une société devenue insupportablement tolérante, James est donc contraint, pour apprendre à se connaître, de descendre au plus profond de l'abjection et d'inventer le crime absolu, impardonnable, comme un artiste conçoit son chef d'oeuvre.

Le chef d'œuvre de l'assassin

Dans la scène centrale de la pièce (scène cinq), James, Rosie et Edmond se réunissent dans leur cabane forestière au coeur de la nuit, après une soirée de beuverie, afin de sceller leur apparente réconciliation par une veillée ponctuée de chansons et d'histoires. Mais l'atmosphère festive ne dure guère : pressés tour à tour de chanter et de raconter une histoire, Edmond puis James descendent en eux-mêmes pour affronter leurs démons, au cours de deux tirades qui, sous des formes différentes, racontent la même histoire éternelle : celle du passage de l'enfance à la maturité, de ses désillusions et de ses questionnements. Le "chant" d'Edmond, qui précède le "conte" de James, tourne rapidement au cauchemar — mais un cauchemar qu'il semble vivre à mesure qu'il en rend compte, avec des tournures poétiques,

des images novatrices révélant un haut degré de symbolisation, et une intensité dramatique inédites chez ce personnage. Pendant la durée d'une tirade, l'insipide Edmond change donc de langage, en proie à une étrange hallucination qui semble incompatible avec les platitudes qu'il débite habituellement. Par ce soudain revirement, Edmond cesse d'être uniquement une marionnette risible, et devient assez consistant pour servir ensuite de victime à James, pour donner à son geste meurtrier une gravité significative. Nous ne suggérons pas ici qu'Edmond atteint, au milieu de la scène cinq, une "intériorité" qui lui était auparavant déniée. Bien au contraire, il n'a jamais été aussi clairement un personnage de pur théâtre, un théâtre fondé sur le langage. Dans les pièces de Tom Murphy, les personnages ne sont pas autre chose que ce qu'ils disent ; ils existent en fonction du langage qui est le leur. C'est par la seule vertu d'un acte de langage spectaculaire qu'Edmond acquiert une épaisseur dramatique suffisante pour que James, en le supprimant, se rende enfin coupable. Parce qu'Anastasia reste toujours pareille à elle-même, l'histoire de Rosie, qui finit aussi par la poignarder, n'a pas véritablement valeur d'initiation, mais fournit seulement un contrepoint dramatique à l'aventure de James.

En changeant de langage, Edmond devient autre. Plus précisément, il devient James, dont il s'approprie soudain les mots. Si les deux tirades de la scène cinq se répondent par un jeu de miroir, par-delà leurs divergences formelles, c'est pour établir entre les deux personnages une équivalence dramatique. Tout en redevenant, dans la suite de la pièce, le ridicule Prince Charmant qui fait pâmer Anastasia, Edmond reste aussi le double de James, non plus abstraitement, par un réseau de références littéraires ou psychanalytiques, mais très concrètement, parce qu'il a parlé le même langage que lui. En tuant Edmond, c'est un autre lui-même que James met à mort. Or c'est bien là le crime absolu, puisqu'il ne concerne que l'individu isolé, sans aucune référence à une extériorité sociale, donc sans la possibilité d'être pardonné.

La fin de *The Morning After Optimism* peut faire songer à une nouvelle d'Edgar Allan Poe, *William Wilson*, qui se termine dans des circonstances très similaires. Peu importe que Tom Murphy ait eu ou non cette histoire à l'esprit au moment où il écrivait sa pièce : la manière dont les deux oeuvres traitent le thème du meurtre du double peut nous aider à mettre en lumière toute la portée de la mort d'Edmond. La nouvelle de Poe est l'histoire d'un homme dépravé poursuivi par son homonyme vertueux, qui en toutes circonstances brise son ambition en dévoilant ses méfaits au grand jour. Conduit au désespoir, William Wilson finit par provoquer en duel ce terrible ennemi :

The combat was brief indeed. I was frantic with every species of wild excitement, and I felt within my single arm the energy and power of a multitude. In a few seconds I forced him by sheer strength against the wainscoting, and thus, getting him at mercy, plunged my sword, with brute ferocity, repeatedly through and through his bosom.¹¹

La scène dégage une impression de violence rare : il s'agit moins d'un duel que d'une brutale mise à mort, où le narrateur fait figure de bourreau. Dans son adaptation cinématographique très libre de cette nouvelle, Louis Malle augmente encore cette impression en modifiant le déroulement du duel : dans un premier temps, le "bon" William Wilson désarme son adversaire, puis, renonçant à le tuer, rengaine son épée et s'éloigne. Le "mauvais" William Wilson, humilié, tire alors de dessous sa cape un poignard qu'il plonge dans le coeur de son double.¹² Plus qu'un acte de simple violence, le meurtre du double devient dans cette version un acte de trahison : pour se débarrasser enfin de son ombre, William Wilson consent à porter définitivement le sceau de l'infamie. Le meurtre d'Edmond dans *The Morning After Optimism*

¹¹ Edgar Allan Poe, "William Wilson" (1839), in *Tales of Mystery and Imagination*, London: Everyman's Library, 1989, p. 19.

¹² "William Wilson vu par Louis Malle", in *Histoires Extraordinaires*, film à sketches de Roger Vadim, Louis Malle et Federico Fellini, 1967 .

s'inscrit dans la continuité de ces deux scènes, en poussant jusqu'à son terme la logique du crime et de la culpabilité. Malgré l'adresse d'Edmond, c'est James qui parvient d'abord à le désarmer en se précipitant sur lui en hurlant ; c'est alors qu'a lieu le coup de théâtre :

(This sort of victory is not good enough for James. He drops his sword, pretending he is unable to kill Edmund. Then he walks away, his hand covering his eyes, as if he were crying silently. A glance backward to see if Edmund is following him.
Edmund comes to James, embraces him)
EDMUND : Now I know who you are.
(Still embracing, James withdraws his knife from under his coat, and as he stabs Edmund in the back)
JAMES : Now you can be sure of it. (p. 98)

On retrouve dans cette scène des motifs qui apparaissent dans l'une ou l'autre des deux versions de *William Wilson* que nous avons évoquées : la force brute du duelliste corrompu chez Poe, le poignard déloyal chez Louis Malle. Mais ce qui distingue la scène du meurtre d'Edmond, c'est que la trahison de James est gratuite : à l'issue du duel, il tient Edmond à sa merci et pourrait se contenter de le tuer sur-le-champ. Par son hypocrite mise en scène, il ôte à son geste vengeur toute légitimité, refuse en quelques sortes les "circonstances atténuantes" accordées au vainqueur d'un combat loyal. En déterminant lui-même les circonstances de la mort d'Edmond, sans laisser aucune part au hasard ou à la logique préétablie du duel, James se fait l'artisan de sa propre culpabilité, qu'il construit minutieusement, comme une oeuvre d'art.

La nouvelle de Poe se termine par l'avertissement que prodigue à William Wilson son double à l'agonie :

— You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead — dead to the world, to Heaven, and to hope! In me didst thou exist — and, in my death, see by this image, which thine own, how utterly thou hast murdered thyself.¹³

Le meurtre du double est ici une dépossession, un acte suicidaire qui précipite le protagoniste dans les affres de la terreur et du repentir : le film de Louis Malle est d'ailleurs construit sous la forme d'une confession de William Wilson à un prêtre incrédule, suivie de son suicide. Dans *The Morning After Optimism*, la rhétorique chrétienne du crime et de la culpabilité est omniprésente, mais Tom Murphy ne l'utilise que pour la subvertir : la culpabilité absolue est pour James une libération, une naissance à l'Espérance. En tuant Edmond, il réalise l'accomplissement admirable qui fait de lui un homme initié et lui permet de basculer dans un nouveau monde.

Parce qu'Edmond chante dans la scène cinq, le fratricide final est un acte monstrueux, inconcevable, qui abolit la logique du monde connu et en instaure une nouvelle. En termes dramaturgiques, il est l'équivalent du chant de JPW à la fin de *Gigli*, un acte de magie qui débouche sur l'inconnu. Rosie et James sont les pionniers de cet univers mystérieux : c'est à eux qu'incombe la tâche de fixer le sens du rire et des sanglots qui, à la fin de la pièce, sont redevenus vierges de toute signification conventionnelle. Bien plus, ils en sont les héros fondateurs, les titans qui en défiant l'ordre social posent les jalons d'une existence meilleure. Dans *The Morning After Optimism* comme dans la plupart de ses autres pièces, Tom Murphy dévoile l'inadéquation des mythes existants, mais suggère dans un même mouvement la manière de créer de nouveaux mythes qui serviront de fondations à l'ère moderne. Ce faisant, le théâtre de Tom Murphy propose une redéfinition profondément humaniste du héros : le titan moderne n'est plus nécessairement un personnage doué de qualités exceptionnelles, mais un homme ordinaire qui a le courage de devenir un adulte, de s'émanciper des idéologies dominantes pour atteindre seul les ténèbres. Maquereau et thaumaturge, James est le type même de cette nouvelle race de héros, qui travaillent dans l'ombre à reconquérir le sacré.

¹³ Edgar Poe: "William Wilson", op. cit., p. 20.