

Une Structure D'agression: Dis Joe¹

Betty Rojzman

Dis Joe dépasse l'enjeu d'une simple "pièce écrite pour la télévision" en ce qu'elle *figure*, par sa structure visuelle même, un sens dramatique à communiquer. Les mots, les gestes, l'espace théâtral permanent de "cadrer" une déchéance sentimentale sous laquelle on peut lire, *dans le mouvement même* de la caméra qui la filme, une violence sexuelle étouffée.

La brève étude qui suit prendra pour objet cette combinaison des systèmes sémiotiques qui reste l'une des premières tentatives de dire le "message" par le "medium" même.

Une page entière d'indications scéniques délimite l'espace *visuel*² de la pièce, *le champ d'action* de la caméra. Les gestes lents de Joe vont circonscrire le cercle d'immobilité et de refuge que pourra pénétrer et violer le mouvement progressif, agressif de la caméra. Revenu sur son lit, centre névralgique de sa chambre, Joe subit l'avance du regard et de la voix, relayés dans une équivalence parfaite. Puis l'image s'en va, se retire, et c'est la "fin image et voix." Fin du viol spatial, à l'instant où visage et regard se sont presque confondus, où la voix "à peine audible" risque de perdre son identité de voix étrangère. Le déroulement spatial de *Dis Joe*, avec sa chambre cachée, lieu secret protégé du monde par des clés et des rideaux, avec le mouvement pénétrant et rythmé de sa caméra, constitue bien l'image d'une agression sexuelle authentique qui, parvenue à son accomplissement, porte sa fin en soi. Ainsi s'expliquera la brutale interruption, qu'on eût pu croire arbitraire, d'une progression d'allure suspectement uniforme.

Si l'on revient maintenant à l'organisation spatiale de Joe dans sa chambre, on note la réduction progressive du champ visuel, présenté comme un ensemble de cercles concentriques autour du lieu focal représenté par le lit; du lit à la fenêtre, puis de la fenêtre à la porte, puis de la porte au placard et du placard au lit. De refuge en refuge, le déplacement de Joe précise ainsi le point le mieux protégé et le plus vulnérable de la chambre: le lit, sur lequel se concentrera l'effort du regard agressif.

On ne peut manquer de remarquer également la parfaite symétrie de cette disposition spatiale, quatre fois vu de dos, quatre fois immobilisé, Joe atteint son objet (la fenêtre la porte, le placard. et d'une certaine façon, le lit), l'ouvre, *regarde* (deux fois vers l'extérieur, deux fois vers l'intérieur), et le referme. Enfin, il revient sur son lit, "vu de face." Le regard détermine ainsi, avant le Début du drame, un axe de symétrie autour duquel se répartissent également ses postures figées ("vu de dos" et "immobile") et ses actions (ouvre, ferme). Sur le lit enfin, centre focal de la chambre, et point d'attraction de la caméra, cette symétrie finit par se résorber en unité, tandis que la caméra prend le relais de l'axe du regard. On perçoit donc un pouvoir réflexif du regard, qui renvoie chaque geste de Joe à lui-même, jusqu'à l'endroit du centre intime, le lit, qui sera également le lieu de la fusion entre chambre et caméra, le lieu où la dualité unifiée se nie en tant que pouvoir producteur de déroulement et d'action théâtrale. Placé sous le signe de l'antagonisme, le déroulement théâtral n'a plus sa raison d'être et ne parvient plus à se perpétuer dès l'instant où toutes les forces centripètes de l'ensemble formé par: [lieu scénique (la

chambre) + mouvement scénique (la caméra)], ont rejoint le lit, facteur suprême d'unification spatiale.

La seule disposition formelle des éléments visuels et des mouvements semble donc constituer, spatialement, une dualité fondamentale sans cesse ramenée à elle-même par le moyen d'un axe de symétrie (le regard), et que devrait résoudre (l'agression amoureuse d') une pénétration visuelle et vocale. Il est temps maintenant de tourner cette première page, et de lire un texte qui pourra paraître la projection même de cette disposition, son écriture nécessaire, le développement organique et circulaire qu'exigeait une cohérence parfaite entre forme et signification.

“Joe, immobile sur son *lit*. Voix de femme:

“Te voilà paré, hein? ... Hors de vue .. Tu ne rentres pas dans le *lit*?...Dis-le encore, Joe, personne ne t'écoute... Allons, Joe, avec l'accent, dis-le encore et écoute-toi” (pp. 83-84).

Une voix de femme agresse cet homme offert au regard, femme dont on apprendra par la suite qu'elle a été la maîtresse et la victime de Joe:

“C'est là où tu m'entends, non? Là où tu entendais ton père... Là où il s'est mis à te dire des choses... Si bien que tu as pu l'avoir à la fin... *Etouffé* .. Du *serre-kiki* mental comme tu disais... De plus en plus faible jusqu'à ce que tu l'achèves” (pp. 84-85).

Et plus loin, encore:

“L'organe que j'avais au départ!... Quand je m'y suis mise... A te dire des choses... Du cristal de roche ma voix... Tu ne pouvais t'en rassasier... Ce que nous *chantons* là... Ça devrait être le meilleur”(p. 86).

Fil conducteur du monologue entier, le symbolisme sous-jacent est fortement suggéré. Fortement sexualisée, la voix féminine, “organe” de la diction, et organe du plaisir (“t'en rassasier,” “le meilleur”), est l'instrument symbolique du viol de l'homme, immobilisé sur son *lit* (lit où Joe n'a pas encore réalisé l'intégration absolue, où il n'est pas “rentré”), réduit à la passivité de l'écoute. A ce viol par la voix correspond, symétriquement, la réponse sexuelle (de type féminin) de l'étouffement auditif, serre-kiki mental, et agression meurtrière (“jusqu'à ce que tu l'achèves”) qui conduit au repos.

Toute la tension dramatique repose, non seulement sur le passage de l'écoute au dire (du meurtre au viol) dans un échange symétrique et complémentaire des fonctions antagonistes, mais encore, annoncé dans les premières lignes, dans la réconciliation attendue de l'écoute et du dire, dans la fusion nécessaire du sujet et de l'objet en la personne même de Joe: “Allons, Joe, avec l'accent, *dis-le encore et écoute-toi*”(p. 84).

Alors, quand Joe aura lui-même parlé et écouté sa propre parole, meurtre et viol, désormais unifiés, se retourneront sur eux-mêmes en un sado-masochisme bientôt statique et silencieux, puisque sera morte la dialectique du dire et de l'écoute en une synthèse reposante. On pressent déjà que Joe, regardant et regardé, point de concours des lignes de viol et de meurtre, "vu de dos" et "immobile," "s'ouvrant" (à la vie) et "fermant" (vers la mort), tend devenir, sur son lit, le centre de symétrie absolu de l'espace et du récit. C'est justement à l'instant où la caméra est à son maximum d'approche du visage, quand les deux espaces vont se confondre et dissoudre la progression dramatique, que l'exhortation au retour sur soi, c'est-à-dire à la résorption de toutes les symétries dans leur centre focal, se fait la plus pressante et la plus évidente: "Dis-le, Joe, personne ne t'écoute .. Dis 'Joe,' ça desserre les lèvres... Les lèvres"⁶ (p. 91).

Tandis que sont associées, et presque identifiées, bouche à bouche, les lèvres de Joe et celles de sa partenaire amoureuse, meurtrier et victime, "Joe" passe insensiblement de l'expression-objet pure, à l'objet exprimé par le sujet disant, dans une auto-énonciation qui ramène Joe à lui-même. Puis, bientôt après, "fin image et voix."

Pour se réaliser, cette fusion nécessite l'intégration progressive des éléments refoulés: le rôle de la voix sera de récupérer ce passé, celui de la caméra, de résoudre l'immobilité et d'entamer l'avenir. Chargée d'un coefficient temporel élevé, par sa représentation saccadée ("la voix s'étant peut-être désistée jusqu'au lendemain" (p. 83), comme par les indications directes du texte ("Demain," "ces soirs d'été," "une sale nuit d'hiver," "tiède nuit d'été"), la voix endosse le récit du passé. Le père, puis la mère, puis les autres, les femmes jusqu'à la *dernière* ("Unique ... Dans ton expérience"(p.88), l'immédiatement passée, la plus symétriquement conforme à Joe.

Aboutissement du récit ("Voilà l'histoire... Tu l'as eue" (p. 91), frontière du présent à partir de laquelle le récit s'épuise vers le non-réalisé ("Maintenant imagine... Imagine"(p. 91) et la phrase se dissout ("*Les yeux...* Clair d'âme... Clair d'âme... Mois de juin... Quel an de grâce... *Les seins...* Dans les pierres... *Les mains...* Jusqu'au départ"p. 91), la *dernière* récupère en elle toutes les expériences de Joe jusqu'à l'instant de l'intrusion filmique: elle aussi a connu la volupté conjugée de l'amour et de la mort. Elie aussi "s'attarde à regarder, et réalise pour la première fois ce cérémonial en quatre temps que Joe reproduira dans sa chambre; elle effectue jusqu'au cœur de la mort le parcours que Joe reproduira jusqu'au cœur de sa chambre:

"Assise sur son lit ... Doux clapotis de la mer par la fenêtre ouverte ... Se lève à la fin et se glisse *dehors*... Descend à travers le jardin et sous le tunnel ... s'allonge le visage dans l'eau ... Se relève ... et remonte à la maison ... Sort le Gillette ... Redescend à travers le jardin et sous le tunnel...Sort la lame et s'allonge... Se relève...et remonte à la maison... Sort les comprimés... Redescend à travers le jardin et sous le tunnel... La grève passé dans l'ombre... Elie s'attarde à regarder... Puis s'éloigne... S'allonge à la fin... Creuse un petit *lit* pour son visage dans les pierres" (pp. 89-90).

Du lit à la fenêtre et de la fenêtre au lit, redescendant trois fois "à travers le jardin et sous le tunnel" (démarche de l'amour intégrée à la démarche du suicide), elle "s'éloigne" pour finalement creuser son lit dans les pierres, en un quatrième et dernier lieu de refuge. Très

nettement établie dans les premières tentatives (“s’allonge”/ “se relève,” “descend à travers le jardin”/ “remonte à la maison”), la symétrie peu à peu s’estompe et subsiste par allusions (“La grève passe dans l’ombre” pour “remonte à la maison” et “s’éloigne” pour “descend à travers le jardin”), tandis que l’importance du regard s’accroît, dans sa connotation amoureuse (“L’organe que j’avais au départ!...De l’argent!...Au large l’argent tremblant...Elle s’attarde à regarder” (pp. 86,90).

C’est la même symétrie, le même regard, le même cheminement que réalise Joe dans sa chambre, avant l’entrée en action de la caméra, porteuse d’avenir. Avant que le regard dynamique de la caméra n’inscrive son mouvement du présent jusqu’à l’imaginaire (“Voilà l’histoire...*Maintenant imagine*” (p.91), Joe doit circonscrire l’espace qui recevra ce regard, et préparer le présent qui recevra cette continuation d’être. Depuis ses parents (regard-fenêtre: “Le *ciel*, Joe, le *ciel* on t’a à l’œil” (p. 85), jusqu’au lit creusé de “la dernière” (“Les pâles yeux ... Le regard qu’ils avaient avant ... La façon dont ils s’ouvriraient après” (p.90), Joe récapitule son passé, et mime, pour le conjurer, le processus du suicide, c’est-à-dire celui de son dernier amour et de son dernier meurtre, le plus complet, le plus proche de lui-même, de cette dernière étape—son lit: “Vu de dos”(“Descend à travers le jardin”), “ouvre” (“s’allonge”), “ferme” (“se relève”), “s’immobilise” (“remonte à la maison”). Assis enfin suson lit, ayant bouclé le cycle, Joe peut se détendre, et guetter la mise en marche du temps: tandis que la voix raconte et détruit ses raisons au fur et à mesure, la caméra agit, et ébauche la dernière étape, vers l’harmonie. La catharsis de la représentation gestuelle intègre le regard du passé et s’offre au regard à venir, qui en prend le relais et en réduit la dualité. Il est temps pour Joe d’appliquer à lui-même le meurtre qu’il a infligé (dans la vie par l’amour et dans la mort par l’étouffement) et le viol qu’il a subi:

“Jusqu’à ce que tu viennes... Te joindre à nous... Quand tu en auras fini avec toi... Jusqu’à ce que, une nuit... C’est ça, Joe, serre toujours... Ce n’est pas le moment de f lancer. .. Quand tu es presque rendu... Je vais cesser ... La dernière... Et ce sera toi enfin... Puis ton cher silence... A pleine tête... Pour couronner le tout”(pp.87-89).

L’avance de la caméra, qui dessine le double mouvement de la réconciliation intérieure et du temps, s’interrompt finalement quand la symétrie s’est muée en réflexivité parfaite, et qu’on tend vers le silence absolu, “à pleine tête.” Alors Joe, pacifJoe, pacifié, ayant réincarné en lui-même tous les visages de son passé et jusqu’à son proper être, pourra “rentrer” dans son lit, et se dissoudre définitivement dans l’incarnation suprême:

“Comment va Ton-Seigneur ces temps-Ci?... Toujours profitable?... Toujours le flanc ouvert?... A la passion de Notre-Joe... Attends que Lui s’y mette... A te dire des choses... Quand tu en auras fini avec toi... Tous tes morts remorts” (p.877).

Déroulement textual et déroulement scénique sont donc ici dans un rapport d’étroite solidarité, l’un déterminant peut-être l’autre. Il faut souligner en tous cas que la seule écriture scénique établit fortement le processus évoqué, et comme repris par l’écriture orale: le viol d’une conscience par son passé est pris en charge par l’intrusion d’une caméra dans l’univers protégé

d'une chambre. Les deux phases scéniques du drame-parcours circulaire dans l'immobilité d'une pièce peu à peu rétrécie, et progression indéterminée dans le temps d'un regard mobile-appellent comme nécessairement le récit coupé en deux d'un passé figé et d'un à-venir. La symétrie des gestes, finalement résolue au centre de la pièce, détermine le mouvement intime d'une réconciliation. Brèves indications qui révèlent s'il en était besoin la prédominance de l'organisation spatiale sur le texte qu'elle détermine, ainsi que la parfaite cohérence d'un monde clos où espace et écriture se ressource continuellement l'un à l'autre, où la signification se soumet à la forme qui l'impliquait, et qu'elle-même contribue à révéler.

NOTES

1. Samuel Beckett, *Comédies et actes divers*, Ed. Minuit, Paris 1972, pp. 81-91.
2. C'est nous qui soulignons.
3. Italiques de l'auteur.