

Les « *Lincoln Plays* » de Suzan-Lori Parks ou la dé(re)composition d'un mythe américain¹

Raphaëlle Tchamitchian

Laboratoire SeFeA/IRET, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França

E-mail: raphaelle@epistrophe.fr

Résumé

Les deux pièces de Suzan-Lori Parks *The America Play* (1994) et *Topdog/Underdog* (2001, Prix Pulitzer) mettent chacune en scène un personnage noir qui se déguise en Abraham Lincoln, le 16^e Président des États-Unis, célèbre pour avoir aboli l'esclavage, pour gagner leur vie dans une attraction de foire : les clients payent pour jouer le rôle de Booth, l'assassin historique de Lincoln, et leur tirent dessus à longueur de journée. Ils font semblant de mourir, puis recommencent, indéfiniment. Ce jeu théâtralisé s'effectue cependant dans des conditions différentes dans l'une et l'autre pièce : dans la première, le personnage (anonyme) s'identifie tellement à Lincoln qu'il en oublie qui il est réellement, tandis que dans la seconde, il ne s'agit que d'un travail alimentaire humiliant pour le personnage (lui-même prénommé Lincoln dans la vie). Dans les deux cas, c'est bien le mythe de Lincoln qui est interrogé, dans sa construction comme dans ses manques. Aux mythes archaïques, Suzan-Lori Parks (1963) substitue une histoire récente qui a pour elle la même fonction : révéler les structures sous-jacentes de la nation américaine, en particulier celles qui concernent les Africains Américains. Et ce faisant, elle invente sur le plateau, au présent, une nouvelle Histoire partagée.

Mots-clés

Suzan-Lori Parks. Théâtre africain américain. Abraham Lincoln. Histoire. Mythe.

Abstract

Suzan-Lori Parks's plays *The America Play* (1994) and *Topdog/Underdog* (2001, Pulitzer Prize for Drama) both feature an African American character who earns a living as an Abraham Lincoln impersonator in an attraction. Customers pay to impersonate Booth, the historical murderer of the 16th President of the United States, famous for emancipating the slaves, and shoot them all day long. They pretend to die, and then go back on, indefinitely. However, this theatrical re-enactment occurs in very different situations: in *The America Play*, the (anonymous) character identifies so much to Lincoln he ultimately forgets who he really is, whereas in *Topdog/Underdog*, the impersonation is just a humiliating day job for the character (himself named Lincoln in real life). In both plays, it is the making and the gaps of the Lincoln myth that are examined. To the archaic myths, Suzan-Lori Parks (1963) substitutes a recent history for the same purpose: revealing the underlying structures of the American nation, specifically those regarding African Americans. In doing so, she makes on stage, in the present, a new and shared History.

Keywords

Suzan-Lori Parks. African American theater. Abraham Lincoln. History. Myth.

¹ Cet article est issu d'une communication prononcée lors d'une journée d'étude sur « L'invention de l'Histoire » qui a eu lieu le 20 octobre 2017 à la Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris). Cette journée était organisée par Caroline Masini et Marjorie Bertin en partenariat avec l'Institut de Recherche en Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle.

Née en 1963, Parks est une auteure dramatique contemporaine africaine américaine installée à New York, et très célèbre aux États-Unis. Les treize pièces qu'elle a à son actif¹ ont toutes partie liée avec une forme d'**invention** de l'Histoire. D'un côté, elles mettent au jour l'Histoire comme un discours construit par un point de vue particulier, en l'occurrence le point de vue blanc dominant en Amérique, et, de manière concomitante, elles participent à la réhabilitation du point de vue dominé africain américain. De l'autre, fortes du constat que l'Histoire existante est trouée et insuffisante, elles en **inventent** une nouvelle, au présent, à travers la cérémonie théâtrale.

Le théâtre de Parks n'est pas un théâtre « historique » ; relativement peu de ses pièces se situent à une époque identifiée, dans la mesure où elles s'intéressent non pas au passé en lui-même, mais en tant qu'il n'est pas **passé** ; elles se situent ainsi à l'intersection entre le passé et le présent. La remise en question de l'Histoire envisagée comme un flux linéaire et chronologique est au cœur de cette dramaturgie ; pour Parks, l'Histoire **est** tout autant qu'elle a **été**. Dans ces conditions, la plupart des pièces ont lieu dans un présent indéfini où le passé fait retour, soit dans le discours et/ou les actions des personnages (évoquant de l'esclavage, de la traite négrière, des lynchages, etc., à travers des éléments symboliques et/ou satiriques), soit sous la forme de figures historiques connues, souvent chargées d'une dimension mythique. C'est le cas de deux de ses pièces les plus célèbres, *The America Play*, publiée en 1994, et *Topdog/Underdog*, publiée en 2001, qui a obtenu le Prix Pulitzer. Surnom-

¹ Une quatorzième pièce est à paraître : *100 Plays for the First Hundred Days* – en référence aux cent premiers jours de la présidence de Donald Trump.

mées les « *Lincoln Plays* » par la critique, elles mettent chacune en scène un personnage noir qui se déguise en Abraham Lincoln, le 16^e Président des États-Unis, dans une attraction de foire.

Le mythe de Lincoln

Célèbre pour avoir remporté la Guerre de Sécession (1861-1865) et aboli l'esclavage, Abraham Lincoln est une figure mythique de l'imaginaire américain. Au même titre que les *Founding Fathers* (les Pères Fondateurs), qui ont mené la révolution contre les Anglais et proclamé l'Indépendance, Lincoln incarne l'unité de la Nation, et son symbole est régulièrement réactivé dans la vie publique – que ce soit du côté républicain ou du côté démocrate.² Son assassinat a de plus enrichi sa légende et fait de lui un martyr : il est mort d'une balle dans le crâne, tirée par derrière par un acteur anti-abolitionniste du nom de John Wilkes Booth, alors qu'il assistait à la représentation d'une pièce de théâtre à Washington (*Our American Cousin* de Tom Taylor), le 15 avril 1865, peu avant la fin de la guerre.³ Son héritage est cependant controversé. L'historien Howard Zinn a par exemple montré comment son engagement contre l'esclavage était mû non par des ambitions éthiques mais par des considérations politiques et stratégiques. Il souligne dans son *Histoire populaire des États-Unis* (ZINN, 2014) que, par certains aspects, Lincoln était un su-

² Le Président Obama a par exemple prêté serment sur la même Bible que Lincoln lors de sa première cérémonie d'investiture. Voir Phil Hirschhorn, « *The Obama-Lincoln Parallel: A Closer Look* », *CBS News*, 17 janvier 2009, URL : <https://www.cbsnews.com/news/the-obama-lincoln-parallel-a-closer-look/>. Consulté le 7 octobre 2017.

³ Proclamée officiellement en mai 1865.

prémaciste blanc : favorable au renvoi des Noirs en Afrique, il considérait la supériorité de la race blanche comme allant de soi.

Les pièces qui nous occupent ne cherchent pas à résoudre cette contradiction ; au contraire, elles l'intègrent en démasquant l'aspect problématique du mythe incarné par Lincoln, celui de l'unité d'une Nation qui s'est précisément construite sur l'exclusion d'une partie de sa population. Au moment de la production de *Topdog/Underdog* à Broadway, en 2002, Suzan-Lori Parks confiait au *New York Times* :

Lincoln is the closest thing we have to a mythic figure. In days of great Greek drama, they had Apollo and Medea and Oedipus – these larger-than-life figures that walked the earth and spoke – and they turned them into plays. Shakespeare had kings and queens that he fashioned into his stories. Lincoln, to me, is one of those. (SHENK, 2002)

Aussi le « vrai » Lincoln n'apparaît-il jamais dans les pièces, seule sa représentation dans la mémoire collective est en jeu. En outre, il est l'occasion de la mise en place d'une « navette mythique », selon le terme de Michel Vinaver (1998, p. 70), c'est-à-dire d'un allerretour ou plutôt ici d'un palimpseste entre un passé certes récent, mais néanmoins mythique, et le présent des personnages. Cet article s'interroge donc sur la manière dont Parks **invente** l'Histoire en utilisant la figure de Lincoln pour sa dimension mythique, dans le but de mettre au jour les structures sous-jacentes de la Nation américaine. Pour autant, Parks ne propose pas de grille de lecture définitive, car les histoires des deux pièces sont très différentes et arrivent à des conclusions antagonistes.

— *The America Play & Topdog/Underdog*

Écrites à 5 ans d'intervalle, les pièces-jumelles *The America Play* et *Topdog/Underdog* adoptent des formes très dissemblables : *The America Play* est abstraite, mais s'attaque au mythe de Lincoln de manière frontale ; *Topdog/Underdog* est une pièce réaliste, linéaire et conventionnelle, où Lincoln est une présence certes explicite mais instable. Cependant, dans les deux cas, Abraham Lincoln agit d'abord comme un voile qui s'interpose entre les personnages et leur identité.

The America Play raconte l'histoire du *Foundling Father*, un « *Digger by trade* », un « fossoyeur de métier » (et derrière le mot « *digger* » le lecteur/spectateur entend le terme « *nigger* », ce qui donne « *nigger by trade* ») qui a abandonné femme et enfant pour s'installer quelque part dans l'Ouest et incarner Abraham Lincoln dans une attraction imaginée par lui. Dans un « *great hole in the middle of nowhere* » qu'il a creusé lui-même et qui est une réplique d'un parc d'attraction nommé « *The Great Hole of History* », il reste assis toute la journée, en costume, le visage maquillé de blanc, et se fait tirer dessus par les clients, qui jouent le rôle de Booth, l'assassin historique de Lincoln. Il fait semblant de mourir, et, une fois le client parti, se relève, se réinstalle sur sa chaise, et recommence. La pièce est construite en deux actes : dans le premier acte, cet homme nous parle de lui-même dans un long monologue qui oscille entre la 1^{ère} et la 3^{ème} personnes du singulier, régulièrement interrompu par l'entrée de clients et la performance (au sens littéral) du simulacre d'assassinat. Lorsque le second acte commence, l'homme est mort, et sa femme Lucy et son fils Brazil sont dans le trou, à la recherche de ses ossements, afin de lui offrir une sépulture.

Topdog/Underdog met en scène un personnage qui joue le même simulacre, mais se concentre sur sa vie privée. Deux frères noirs, nommés Lincoln et Booth en guise de blague par leur père, partagent un taudis quelque part dans une ville. Le plus jeune, Booth, n'a jamais travaillé, vit de larcins, rêve de devenir un joueur de bonneteau aussi doué que son frère, et cherche à reconquérir le cœur de Grace, son ex-petite amie. Lincoln, par peur de représailles, a abandonné le bonneteau quelques temps auparavant et a pris un emploi mal payé dans une galerie marchande pour survivre : il joue le rôle d'Abraham Lincoln dans une attraction foraine et, comme le personnage de la pièce précédente, se fait tirer dessus toute la journée. Seule différence : il se trouve dans un espace urbain fermé, et non dans un trou ouvert sur un extérieur désertique. Les frères sont liés par une relation d'amour et de concurrence qui s'articule autour des femmes et du bonneteau. Lincoln est le *topdog*, c'est-à-dire le dominant du couple (parce que c'est lui qui maîtrise le bonneteau), alors que Booth est l'*underdog*, le dominé (qui rêve d'égaliser, voire de remplacer, son frère) – mais ces rôles ne cessent de fluctuer. Huis-clos familial, toute la pièce se déroule dans leur studio, ce qui fait que, contrairement à *The America Play*, nous n'assistons pas au simulacre. En revanche, nous assistons à sa répétition : menacé d'être remplacé par un mannequin de cire, Lincoln cherche à rendre son numéro plus vivant et demande à son frère Booth de l'aider en jouant le rôle du client, c'est-à-dire du Booth historique.

La forme de *Topdog* est exceptionnellement réaliste pour une pièce de Parks : l'histoire dure une semaine, les dialogues sont linéaires, les didascalies détaillées, et la pièce pourrait tout à fait être lue comme un drame familial, si

ce n'était la présence en palimpseste d'Abraham Lincoln. (À partir de maintenant, afin de les distinguer, nous utiliserons le prénom et le nom – Abraham Lincoln – pour désigner le personnage historique et le nom uniquement – Lincoln – pour le personnage de fiction.)

Des pères orphelins

Centrale dans l'écriture parksienne, la figure du « Rep & Rev » (pour « *Repetition and Revision* ») (PARKS, 1995a, p. 9) est ici présente à trois niveaux intertextuels : à l'échelle des personnages, Lincoln peut être considéré comme une répétition-variation du *Foundling Father* ; à l'échelle des œuvres, *Topdog/Underdog* peut être lu comme une réécriture de *The America Play* ; et, à l'échelle du récit national, les deux pièces sont une variation sur le mythe d'Abraham Lincoln, plus précisément sur l'instant de sa mort. L'événement symbolise toute l'ambiguïté du personnage : il est bien celui qui a libéré les esclaves, mais, une fois libres, il les a abandonnés à leur sort.⁴ La mort d'Abraham Lincoln est chez Parks celle d'un père symbolique coupable d'abandon, mais elle renvoie aussi, plus largement, au déracinement originel dû à la déportation depuis le continent africain.

Les aïeux (*forefathers*) dans les « *Lincoln Plays* » sont défailants ; ce sont des faux pères (*faux-fathers*), des pères ennemis (*foe-fathers*), et en définitive, des pères orphelins. Dans *The America Play*, l'homme du premier acte est nommé par les didascalies : « *The Foundling Father, as Abraham Lincoln* ». Le nom renvoie

⁴ La période dite de Reconstruction, juste après la guerre, est une période socialement et économiquement très dure pour les milliers d'esclaves affranchis qui se retrouvent dépossédés de tout dans le Sud du pays.

aux *Founding Fathers* cités plus haut⁵, et le vocable *foundling* signifie littéralement « enfant trouvé ». Parks concentre dans cet oxymore tout le paradoxe sur lequel repose la pièce : un homme noir, tellement dépossédé de son Histoire et de son identité qu'il n'a pas de véritable nom, aspire à trouver une place dans le roman national en marchant dans les pas de celui qui est censé l'y avoir intégré, mais l'a en fait abandonné. Et pour suivre la trace de ce père symbolique, il abandonne à son tour son propre fils. Dans *Topdog/Underdog*, Lincoln est devenu un père de substitution pour Booth, sur le plan affectif comme sur le plan matériel (c'est lui qui travaille, paye le loyer et les nourrit tous les deux), après que leurs parents les ont abandonnés pendant leur adolescence. Par une série de jeux de mots polysémiques, Parks conflue dans une même image histoire familiale et histoire nationale ; et les personnages passent facilement de l'une à l'autre dans une même tirade.⁶

L'absence parentale est par ailleurs comblée par des efforts de mythologisation de la part des enfants. Lincoln invente des souvenirs d'enfance heureux en feuilletant un vieil album de photos de famille, aussitôt contredit par Booth (« *We never did none of that shit.* ») (PARKS, 2002, p. 68); et Brazil, qui ne cesse de répéter que son père est parti alors qu'il n'avait que 5 ans, fantasme le voyage de noces de ses parents, aussitôt rappelé à l'ordre par sa mère (« *Keep your story to scale.* ») (PARKS, 1995b, p. 180), tout en creusant dans le trou légué par son père, prenant ainsi sa suite et recouvrant une forme d'héritage.

5 Techniquement, Abraham Lincoln n'est pas un Père Fondateur, mais il a pris leur suite par ses actions, et il est symboliquement un Père Fondateur pour les Africains Américains.

6 Voir par exemple Suzan-Lori Parks, *Topdog/Underdog*, New York, Dramatists Play Service Inc., 2002, p. 33.

Un dédale de simulacres

Évidemment, le fait que le meurtre d'Abraham Lincoln ait eu lieu dans un théâtre n'est pas étranger au choix de Parks ; il est l'occasion d'un jeu métathéâtral, parodique et provocateur. On commence à le sentir, tout est fait pour que le lecteur/ spectateur se perde dans le dédale des représentations, des signes et des jeux de mots à double ou triple sens qui peuplent ces deux pièces. La superposition de réalités temporelles éloignées est évidente dans *Topdog* à travers l'homonymie, et dans *The America Play*, elle apparaît notamment à travers le fait que le *Foundling Father* ressemble à Abraham Lincoln ; c'est même cette ressemblance, apparemment frappante, qui aurait été déterminante dans son choix de partir vers l'Ouest. L'image est profondément ironique ; et toute la pièce souligne à quel point le mimétisme du dominé est voué à l'échec, dans cette représentation grinçante d'un homme noir maquillé de blanc (un *minstrel blackface* inversé) qui voudrait **devenir** Abraham Lincoln, ou du moins devenir partie intégrante de la Grande Histoire de l'Amérique – le voyage vers l'Ouest étant une autre manière de reproduire un grand mythe national. Mais, tout ce que l'on voit en définitive, ce sont des gens faire la queue pour tirer sur un homme noir.

Par ailleurs, la multiplication des représentations d'Abraham Lincoln sur scène souligne à quel point le mythe a recouvert la réalité, devenue insaisissable. Tout en disant son monologue, le *Foundling Father* fait de temps à autre un signe de tête à un buste et à une silhouette du « *Great Man* », utilise plusieurs barbes différentes, et joue sept fois le simulacre. La répétition annule rapidement l'unicité – et donc l'authenticité supposée – de l'événement. Chaque

performance est légèrement différente de la précédente, d'abord du fait des corps, qui ne peuvent jamais tout à fait faire les mêmes gestes, puis surtout à cause des répliques des clients. Tous proclament une phrase qui aurait été prononcée juste après le meurtre, mais ce n'est n'est jamais la même ; certaines sont « historiques » (« *Thus to the tyrants!* » ou « *The South is avenged!* »), quand d'autres sont totalement inventées par l'auteure (« *Now he belongs to the ages.* » ou « *They've killed the president!* »). Parks va jusqu'à documenter chacune de ces citations par des notes de bas de page qui tantôt renvoient à de véritables ouvrages d'histoire, tantôt à des rumeurs ou à des références fantaisistes (par exemple : un écrit non publié de son personnage). La didascalie, en revanche, est elle toujours identique : les clients disent leur réplique « *theatrically* ». Ici, Parks parodie le discours scientifique, et met en évidence le fait que l'Histoire est toujours fabriquée par un discours a posteriori et que, en ce sens, les figures qui la font sont aussi des personnages de théâtre – à tel point qu'ils deviennent des types que le public réclame.

« *People are funny about they Lincoln shit, explique Lincoln à Booth dans Topdog/Underdog. Its historical. People like their historical shit in a certain way. They like it to unfold the way they folded it up. Neatly like a book.* » (PARKS, 2002, p. 57) Ainsi, le *Foundling Father* remarque que le chapeau haut-de-forme traditionnel d'Abraham Lincoln n'était certainement pas sur sa tête au moment de sa mort (puisqu'il était dans un théâtre), mais qu'il le porte quand même car « *people dont like their Lincoln hatless* ». Et d'ajouter : « *Some inaccuracies are good for business.* » (PARKS, 1995b, p. 168) Nous ne sommes donc pas dans un *reenactment* historique à proprement parler: les pièces

ne reconstituent pas rigoureusement le passé **en tant que passé**, mais en questionnent les signes enregistrés dans la mémoire collective, et le rapport des personnages à ces signes.

Car si Lincoln et le *Foundling Father* acceptent de se soumettre à la version officielle de l'Histoire, ils ne vivent pas le simulacre de la même manière.

What is and what ain't

On l'a compris, le simulacre est pour le *Foundling Father* l'accomplissement d'une vocation, et son identification à Abraham Lincoln est telle qu'elle en est devenue une aliénation. Lincoln en revanche s'enorgueillit de ne pas confondre faux-semblant et réalité (« *They say the clothes make the man. All day long I wear that getup. But that dont make me who I am.* ») (PARKS, 2002, p. 33), et il sépare bien son identité de celle du personnage qu'il interprète. (*Ibid.*, p. 38/57) À l'opposé, son frère Booth se caractérise par le fait qu'il confond le réel et le simulacre. Lors de leur répétition, il se prend tellement au jeu qu'il finit par hurler « *I am Booth !!* », juste avant de se retirer parce que tout d'un coup le jeu lui paraissait « *too real or something* ». (*Ibid.*, p. 57) Par ailleurs, il s'accroche à des images qu'il substitue à la réalité. Au moment de son départ, leur mère a laissé 500\$ dans un bas de nylon fermé à Booth, et, deux ans plus tard, le père est à son tour parti en laissant 500\$ à Lincoln. Ce dernier a immédiatement dépensé l'argent, mais Booth n'a jamais ouvert le bas de sa mère, auquel il tient comme à une relique.

Cette ligne de partage au départ claire entre les deux frères finit pourtant par se troubler. Son costume rattrape Lincoln au fur et à mesure que la pièce avance. Finalement renvoyé,

il dit regretter cet emploi. « *I was a damn good Honest Abe considering.* » (*Ibid.*, p. 94) Puis, juste après, répondant à une remarque de son frère : « *I was just sitting there in thuh getup. I wasnt pretending nothing.* » (*Ibid.*, p. 96) La contradiction est bien représentée par la photo souvenir prise par Booth de Lincoln dans son costume pour l'album familial : Booth demande à son frère de sourire pour la photo, pour célébrer le fait qu'il a tout de suite retrouvé un nouveau travail (qui n'est autre que le bonneteau), alors qu'Abraham Lincoln, lui, ne souriait jamais. Ainsi, souriant dans son costume, le personnage est coincé dans un entre-deux qui n'est ni tout à fait Abraham Lincoln, ni tout à fait lui-même. (*Ibid.*, p. 94-95) Ce flottement finit par devenir une fusion dans la scène finale.

Booth, qui ne supporte pas que son frère se soit remis au bonneteau sans lui, finit par le défier, et l'ensemble des enjeux de la pièce se cristallise autour de leur dernière partie de cartes. Booth mise les 500\$ de sa mère, et Lincoln gagne facilement en semant le doute dans son esprit : connaissant les infidélités de la mère (évoquées plus haut dans la pièce), comment savoir s'ils sont vraiment frères ? De plus, comment peut-il être sûr que le bas contient bien 500\$ s'il ne l'a jamais ouvert ? Booth, qui ne peut supporter d'avoir été dupé, ni de perdre son héritage, ni de douter de la parole (donc de l'amour) de sa mère, c'est-à-dire en fin de compte de mettre en cause l'identité du simulacre et de la réalité, le tue d'une balle de revolver dans la tête – réalisant ce à quoi leurs prénoms les destinaient. Lors de ce coup de feu terminal, les trois niveaux de sens de la pièce se rejoignent : l'histoire familiale, l'histoire d'arnaque et le mythe national. Le rideau tombe sur le cri de désespoir de Booth devant le corps mort de son frère. Ainsi, loin

de l'inventer, les personnages sont rattrapés par l'Histoire, et le **trou** (au sens figuré) dans lequel ils passent toute la pièce est aussi leur tombeau.⁷

La fin de *The America Play* est beaucoup plus ouverte. Pendant le deuxième acte, la mère Lucy et le fils Brazil cherchent les restes du père disparu. Elle écoute les échos du passé, qui lui parviennent sous la forme d'extraits modifiés de *Our American Cousin*, avec un cornet acoustique ; il creuse le trou. Ils représentent ainsi les figures de l'historienne et de l'archéologue (CHAUDHURI, 1995, p. 265), et, à eux deux, forment un double complet de l'auteure. Brazil déterre d'abord de nombreux objets qui servaient au jeu du *Foundling Father*, qui ont été introduits dans le premier acte et qui forment à présent autant de reliques (médailles, fausses barbes, chapeau haut-de-forme, buste et silhouette d'Abraham Lincoln, etc.). Il les dispose au fur et à mesure dans le « *Hall of Wonders* » qu'il est en train de constituer. À la toute fin, le *Foundling Father*, toujours déguisé en Abraham Lincoln, revient finalement d'entre les morts et s'assoit dans le cercueil préparé pour lui. La cérémonie funéraire est sur le point de commencer, les invités vont bientôt arriver. Brazil intègre son père, toujours assis dans son cercueil, au *Hall of Wonders*, et quitte la scène à la suite de sa mère.

Une partie de la critique scientifique interprète cette fin comme la preuve que Brazil a, sinon inventé, du moins réparé l'Histoire. En intégrant son père au *Hall of Wonders*, il intègrerait symboliquement les Africains Américains dans l'Histoire américaine. (FOSTER, 2005, p. 35) Grâce au *Hall of Wonders*, il transformerait le *Hole of History* en *whole*, et accomplirait

⁷ Au sens littéral pour Lincoln, figuré pour Booth.

le rituel de deuil auquel s'apparenterait la pièce toute entière. D'autres au contraire ne voient dans ce *Hole of History* qu'un vide beckettien d'où rien ne peut émerger, ou insistent sur le fait que le *Hall of Wonders* est un musée d'artefacts, et ne constituerait en tant que tel qu'une énième représentation fossilisée et fantasmée de l'Histoire. (CHAUDHURI, *op. cit.*, p. 262-266; FRANK, 2002, p. 4-20; GEIS, 2008, p. 112) Notre interprétation se situe entre ces deux pôles, et rejoint celle d'Ilka Saal. Comme chez Beckett, les personnages de Parks ont une conscience aiguë de leur présence sur une scène de théâtre, et c'est précisément parce que Brazil conserve cette conscience intacte qu'il parvient à **inventer** l'Histoire.

Dans la tirade finale, Brazil fait la liste de tout ce que le *Hall of Wonders* contient, et, juste après avoir montré une médaille qui récompense la capacité à imiter (*faking*), il présente son père comme « *One of the greats Himself! [...] Note the top hat and the frock coat, just like the greats.* »⁸ (PARKS, 1995b, p. 199) Pour Ilka Saal, « *thanks to such shift in historio-graphic praxis, (almost the same but not quite), Brazil eventually succeeds in digging up from the Great Hole of History – not the Great Man – but his imitator, the Foundling, The Lesser Known; who at long last receives a “designated” place in his son’s Great Hall of Wonders.* » (SAAL, 2015, p. 73) Contrairement à son père ou à Booth dans *Topdog*, Brazil ne confond pas simulacre et réalité, mais utilise le premier pour recomposer la seconde, ce qui lui permet d'accomplir le deuil nécessaire à l'invention de sa propre histoire – laquelle commence là où la pièce s'arrête.

L'homonymie récurrente entre *hole* (le trou)

et *whole* (le tout) met en tension microcosme et macrocosme, passé et présent, dans l'image qui est au cœur des deux pièces : celle du trou dans la tête d'Abraham Lincoln formé par la balle du pistolet qui l'a tué. Ce trou est à la fois le trou noir de l'Histoire dans lequel sont tombés les Africains Américains, le vide créé par l'absence de père et par un héritage problématique, et l'endroit où les identités se perdent. Dans *Topdog/Underdog*, les personnages ne se retrouvent pas, et sont condamnés à rejouer le scénario mortifère conditionné par leurs noms – scénario qui apparaît dès lors comme leur seul véritable héritage (FOSTER, *op. cit.*, p. 35) –, mais dans *The America Play*, le trou est aussi un espace fertile d'où tout peut (re) naître. Constatant que la seule chose que son père lui a laissé est un trou, Brazil s'exclame : « *In the beginning there were one of them voids here and then “bang” and then voilà! And here we is .* » (PARKS, 1995b, p. 184) *The Great Hole of History* est donc aussi un espace-monde où tout peut être inventé, bref, une scène de théâtre.

Références

CHAUDHURI, Una. *Staging Place, The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

FOSTER, Verna. « Suzan-Lori Parks's Staging of the Lincoln Myth in *The America Play* and *Topdog/Underdog* », *Journal of American Drama and Theatre*, 17, no 3, Fall 2005, p. 24-35.

⁸ Nous soulignons.

FRANK, Haike. « The Instability of Meaning in Suzan-Lori Parks's *The America Play* », *American Drama*, 11. 2, Summer 2002, p. 4-20.

GEIS, Deborah. *Suzan-Lori Parks*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.

HIRSCHKORN, Phil. « The Obama-Lincoln Parallel: A Closer Look », *CBS News*, 17 janvier 2009, URL : <https://www.cbsnews.com/news/the-obama-lincoln-parallel-a-closer-look/>. En ligne le 7 octobre 2017.

PARKS, Suzan-Lori. « from Elements of Style », in *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, 1995a, p. 6-18.

PARKS, Suzan-Lori. « *The America Play* », in *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, 1995b, p. 157-199.

PARKS, Suzan-Lori. *Topdog/Underdog*. New York: Dramatists Play Service Inc., 2002.

SAAL, Ilka, « Of Diggin' and Fakin': Historiopoiesis in Suzan-Lori Parks and Contemporary African American Culture », in METCALF, Josephine; SPAULDING, Carina (dir.) *African American Culture and Society After Rodney King*. Farnham: Ashgate, 2015, p. 67-81.

SHENK, Joshua Wolf. « Beyond a Black-and-White Lincoln », *The New York Times*, 7 avril 2002, URL : <http://www.nytimes.com/2002/04/07/theater/theater-beyond-a-black-and-white-lincoln.html>. En ligne le 7 octobre 2017.

VINAVER, Michel. « Mémoire sur mes travaux ». *Écrits sur le théâtre 2*. Paris: L'Arche, 1998.

ZINN, Howard. *Une Histoire populaire des États-Unis, De 1492 à nos jours*, trad. F. Cotton. Marseille: Agone, 2014.

Recebido: 01/06/2018

Aprovado: 30/08/2018