AVANT PROPOS

Les 26 et 27 mars 1993 le R.A.D.A.C., Groupe de Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains, a organisé avec la participation de l'Université de Paris IV-Sorbonne et du British Council un colloque sur le dramaturge britannique, James Saunders. Des universitaires spécialistes du théâtre anglais contemporain ont apporté des éclairages divers et nouveaux sur l'oeuvre de cet auteur qui, en 1962 à l'âge de trente-sept ans, devint mondialement connu avec le succès de sa pièce *Next Time I'll Sing to You* - (*La prochaine fois je vous le chanterai*). Elle sera créée à Paris en 1966 au théâtre Antoine.

Pour des raisons familiales, James Saunders n'a pas pu se rendre à Paris pour ce colloque, mais il adressa un message enregistré qui fut diffusé dans la salle des Actes de la Sorbonne.

Les participants à ces deux journées d'études purent en outre voir deux pièces de James Saunders :

Les Voisins (Neighbours)) (mise en scène par Bruno de Saint Riquier) au théâtre péniche de la Mare au Diable à Paris et

C'était bien (Making it Better) mise en scène par Stephan Meldegg au théâtre André Malraux de Rueil

La prochaine fois je vous le chanterai - (*Next Time I'll Sing to You)* est mise en scène par Francis Perrin au théâtre Montansier de Versailles à partir du 23 janvier 1995.

Hélène CATSIAPIS.

Introduction à la vie et à l'oeuvre de James Saunders

Cet article est le résultat de plusieurs interviews téléphoniques menées en 1992 par Hélène CATSIAPIS entre Paris et Twickenham où réside James Saunders.

James Saunders est né le 8 janvier 1925, à Islington dans un faubourg ouvrier de Londres.

Comme je l'interrogeais sur ses origines sociales, il m'a dit qu'il était issu d'une famille "poor but respectable", selon la célèbre formule de l'époque victorienne. Son père était peintre en bâtiment.

Je lui ai posé la question de savoir quelle était son appartenance religieuse et il m'a répondu que sa famille n'était pas du tout pratiquante mais qu'elle appartenait à la tradition de l'Eglise d'Angleterre.

A seize ans, c'est à dire en 1941, en pleine guerre, James Saunders quitte l'école Wembley County School sans diplômes. En

1943, à l'âge de 18 ans il est, comme tout jeune Anglais, enrôlé pour participer aux hostilités. Saunders sera marin dans la Royal Navy.

Après la guerre et peut être grâce à la guerre, il eut l'opportunité d'accéder à l'université, alors qu'il n'avait pas de diplômes de fin d'études secondaires, grâce à l'examen d'entrée spécial destiné aux soldats dont les études avaient été interrompues. Ayant réussi ce concours, Saunders a pu s'inscrire à l'université de Southampton en 1946 où il étudie la physique et la chimie. Il quittera cette université en 1949. En fait, il abandonne ses études scientifiques pour se livrer à sa passion du théâtre. On peut se demander quelle fut l'origine de sa vocation. Elle a été mise en évidence, m'a-t-il dit, grâce à une tradition des universités britanniques selon laquelle les étudiants ont coutume de monter des pièces au moment de Noël. Saunders a donc tout naturellement, comme le font tant d'étudiants anglais, écrit un script pour ses camarades à l'occasion des fêtes de fin d'année. J'ai essayé de savoir quel était le titre de cette pièce mais il n'a pas voulu me le dire. Il m'a dit que c'était sans intérêt, mais cette pièce a eu un très grand retentissement dans son université et c'est elle qui va déterminer toute sa carrière d'écrivain de théâtre.

Après avoir quitté l'université sans diplômes, Saunders va écrire tout d'abord pour la radio et plus exactement pour le BBC Home Service. Il m'a longuement expliqué comment à cette époque la BBC offrait une opportunité extraordinaire pour tous les jeunes auteurs. En effet, la radio était très avide de pièces courtes et ainsi de nombreux écrivains ont pu envoyer leurs oeuvres qui furent facilement interprétées, ce fut le début de très grandes carrières ; nous pensons tous à Pinter par exemple.

Les débuts des jeunes écrivains étant toujours très aléatoires sur le plan financier, de1951 à 1964 , Saunders fut obligé de prendre un poste de professeur de chimie dans une école privée de Holland Park ; mais il ne s'agit pas de ces écoles privées prestigieuses qu'on appelle les "public schools" ; c'était plutôt ce que nous nommons en français une "boîte à bac" et qui n'était pas très brillante sur le plan académique. Saunders devait donner des leçons particulières à des enfants riches qui étaient un petit peu récalcitrants dans leurs études.

Pour survivre Saunders devra également occuper des petits emplois de laveur de carreaux, de garçon de café. Il m'a dit que cela n'avait strictement aucun intérêt si ce n'est pour les biographes.

En 1951 Saunders se marie ; il sera père de trois enfants.

1958 a été, m'a-t-il dit, une année capitale pour le monde du théâtre à Londres et aussi pour tous les intellectuels anglais. En effet, c'est à cette date que les Londoniens ont la possibilité de voir simultanément deux pièces phare du XXe siècle, l'une de Samuel Beckett *En attendant Godot*, l'autre d'Eugène Ionesco *La Cantatrice chauve*. Ces deux pièces ont provoqué chez les écrivains anglais et chez Saunders en particulier un bouleversement non seulement dramaturgique mais également philosophique. Et ce Théâtre de l'Absurde aura une influence déterminante sur l'oeuvre et la manière de Saunders. Il m'a expliqué longuement comment d'un point de vue de pure technique dramatique, il étouffait littéralement dans le cadre trop contraignant de ce que les Anglais appellent "the well-made play"ou "the drawing-room comedy" que l'on peut traduire en français par la pièce "bien faite". Une pièce "bien faite" doit, comme son nom l'indique, avoir une exposition claire, rapide, une véritable intrigue, une conclusion soignée, un réalisme cohérent de chaque mouvement des personnages. Pour Saunders c'était une véritable torture d'avoir à prévoir de manière méticuleuse l'entrée, les sorties des personnages ; il lui était insupportable d'être prisonnier de tout cet appareil dramaturgique si astreignant alors que tous les dramaturges traditionnels du West End tels que Oscar Wilde,

Bernard Shaw, Somerset Maugham, Noël Coward se trouvaient très à l'aise dans de telles structures.

Donc en 1958, avec *En attendant Godot* et *La Cantatrice chauve* , James Saunders a la révélation d'une nouvelle dramaturgie. Il voit qu'un auteur dramatique peut se donner au libre développement de ses idées sans être sans cesse entravé, obsédé par de simples détails de techniques dramatiques. Saunders découvre donc la liberté de l'espace scénique. Il a cette liberté de faire dire ce qu'il veut à ses personnages, quand il veut, comme il veut, sans avoir à suivre nécessairement une intrigue linéaire dans le champ clos d'un salon avec l'obstacle encombrant et incontournable de cette "sacro sainte" porte que le personnage est obligé de franchir, que ce soit pour disparaître ou au contraire venir sur scène pour une nécessité de l'intrigue. Il est complètement libre de faire ce qu'il veut.

Saunders m'a dit qu'à cette époque il avait été également libéré par la disparition du rideau. Pour lui c'est une chose très importante, car il n'y a pas de séparation étanche, entre d'une part le monde vrai des spectateurs et, d'autre part, de l'autre côté du rideau, le monde artificiel du théâtre. Pour lui, la disparition du rideau est quelque chose d'essentiel dans la dramaturgie moderne. Ce qui m'a

le plus frappée dans cette conversation avec Saunders c'est de voir comment en premier lieu il évoque les problèmes de techniques dramatiques avant de parler des idées, de la philosophie de ses pièces. Il est très intéressant de voir comment un auteur lorsqu'il est aux prises avec une pièce a, d'abord, des problèmes techniques à résoudre avant de donner libre cours au jeu des idées proprement dit.

Donc libéré de certaines contraintes techniques du métier de dramaturge, Saunders peut maintenant se livrer sur scène à une investigation philosophique. Pour lui la scène c'est le monde dans son intégralité, c'est un espace de recherche que le dramaturge doit explorer pour mieux comprendre l'homme et son destin. Pourquoi les acteurs sont-ils piégés sur la scène, pourquoi les hommes sont-ils piégés dans ce monde ? Saunders m'a dit que ce qui l'intéressait, c'était d'essayer de répondre à des questions fondamentales telles que : "Qui sommes-nous ? Où sommes-nous ? Où allons-nous ?" Le théâtre pour lui est une exploration de la scène qui permet de découvrir l'énigme de la condition humaine. La scène est lieu d'investigation philosophique. Le théâtre est un véhicule de la réflexion, un moyen d'accéder à la connaissance et avec Beckett et Ionesco, Saunders découvre que l'Absurde au théâtre offre à la

pensée un cheminement nouveau et fructueux. L'Absurde est devenu mode de connaissance. Dans la pièce *Next Time I'll Sing to You* créée en Angleterre en 1963-62 et qui a été jouée à Paris en 1966 au Théâtre Antoine sous le titre de *La prochaine fois je vous le chanterai*, à l'acte I, un personnage dit : "There's only one thing worth understanding, only one thing worth thinking about, and that is that I am a mind locked in twelve hundred grams of brain locked in a quarter of an inch of skull and the only key to this prison is death".[1] Plus avant dans la pièce, ce même personnage prononce l'épitaphe suivante : "On the seventh of June 1857 a man was born, this is a very strange thing. On the seventh of January 1942, he died, which is even stranger. And if you go to Essex and root around in the right place you may, if you're lucky, come across a little pile of bones ; and this is the strangest thing of all, because this man thought himself as a real as we do".[2] Donc pour James Saunders, l'Absurde dans les années 50 et 60 était nécessaire à un nouveau mode de la pensée. C'est cette pièce *Next Time I'll Sing to You* qui fera connaître James Saunders de manière internationale. Grâce à elle l'auteur obtiendra en 1963 la distinction du "Evening Standard Award for Most Promising Playwright". C'est à partir de cette date, en réalité, à partir de 1964 que James Saunders

abandonne définitivement le professorat pour se consacrer uniquement à son métier de dramaturge. Il écrira également pour la télévision et le cinéma. Il a d'ailleurs obtenu une distinction au Festival de Monte Carlo pour le film *Sailor's Return.*

Ses pièces sont jouées dans le monde entier avec une prédilection pour les Etats-Unis, Israël, la Scandinavie, tous les pays de la Communauté Européenne. C'est en Allemagne qu'il a peut-être le succès le plus éclatant.

Pour mieux connaître le théâtre de Saunders il est important de savoir qu'à l'instar de très nombreux écrivains anglais, Saunders a des théâtres de prédilection en province et dans la banlieue de Londres où ses pièces sont montées avant de venir dans le West End. Ces deux théâtres sont The Questors Theatre de Ealing et The Orange Tree Theatre de Richmond.

Avant de conclure, il faut évoquer un dernier problème assez important, celui des rapports de Saunders et de la censure. Cette censure avait été instaurée en 1737 par Robert Walpole pour des raisons strictement politiques, mais elle fut maintenue de manière totalement anachronique jusqu'à la date relativement récente de 1968 .

Et les pièces du début de la carrière de Saunders avant 1968 ont eu à souffrir de cette censure et plus particulièrement son oeuvre de 1964 *A Scent of Flowers* . Le personnage principal en est une jeune fille dans son cercueil le jour de son enterrement ; le Lord Chamberlain, chef de la censure, a demandé à l'auteur la suppression d'un certain nombre de mots ; plusieurs expressions durent être édulcorées ; l'emploi de l'encens sur scène fut en outre interdit, ce geste trop réaliste étant susceptible de choquer les spectateurs catholiques ; la voix du prêtre fut remplacée par celle d'un magnétophone car c'était moins réaliste et donc moins choquant.

En conclusion, je dirai que certains critiques avides de jugements simplificateurs ont reproché à James Saunders sa trop grande variété de styles. Notre auteur répond en disant " je suis issu de l'Absurde, en partie temporairement et en partie parce que je trouve difficiles les structures formelles. Je tente de décrire les gens de la classe moyenne c'est à dire des gens qui ont la chance ou si l'on veut le malheur de pouvoir s'intéresser au théorique plutôt qu'au côté pratique du quotidien". En fait, James Saunders se refuse à rester cantonné à tout jamais dans l'Absurde. Il revendique simplement le droit d'écrire selon son inspiration une pièce adéquate

et efficace sans avoir à suivre dans toutes ses pièces la même méthodologie, la même ligne philosophique.

J'ai essayé alors de lui demander, de lui faire dire quelle était sa conception d'une pièce de théâtre. Il m'a dit que "son seul but était de faire une bonne pièce mais que pour cela il n'en connaissait ni la recette, ni les ingrédients". Sa réponse m'a beaucoup amusée car j'avais posé exactement la même question à un autre écrivain qui vient de mourir et qui était d'un style tout à fait différent. C'était William Douglas Home qui est connu comme le roi de la comédie légère au XXe siècle et à cette question il m'avait fait exactement la même réponse. Or Saunders et Douglas Home sont deux écrivains aussi différents que possible.

Saunders a ajouté que , pour lui une pièce n'a pas besoin d'avoir un message, que cela n'a absolument aucun intérêt. Ce qui est important pour lui c'est que dans une pièce tout doit être essentiel et indispensable ; plus une pièce est réussie, plus on est convaincu du caractère nécessaire de chaque personnage, de chaque élément du personnage, de chaque tournant de l'intrigue, de chaque discours, de chaque détail technique ou psychologique. On ne doit pas avoir l'impression qu'il y a des éléments superflus, qui pourraient être autrement. Et je le cite encore quand il dit "*d'Oedipe à Hamlet* et à

The Importance of Being Earnest comment y parviennent les bonnes pièces et comment je m'efforce d'y parvenir quand j'essaie d'écrire une bonne pièce, je n'en sais rien". la bonne pièce est l'oeuvre qui s'impose d'elle-même comme un être vivant , elle "est" tout simplement, mais par quel moyen ? Saunders n'a pas pu me donner de réponse à ce qui est en fait tout le mystère de la création littéraire.

Hélène CATSIAPIS (Ecole Centrale de Lille)

NOTES

[1]*Next Time I'll Sing to You*, New York : Dramatists Play Service, 1963.p.32
[2]Ibid, p.56

Les débuts de James Saunders au théâtre radiophonique.

Il s'agit d'évoquer ici les premiers pas de l'auteur dramatique James Saunders à travers le début d'une carrière qui, tout naturellement pourrait-on dire puisqu'il est né avec lui, passe d'abord par le théâtre radiophonique.

Bien sûr il ne peut être question à cette date que du théâtre radiophonique de la BBC dont James Saunders est le contemporain. Il est d'usage, en effet, de considérer *Danger* de Richard Hughes (1924) comme la première œuvre authentique de théâtre radiophonique diffusée par la BBC et relatant une tragédie au fond de la mine : médium aveugle obligeant, croyait-on, et aussi présence antinomique du visuel.

La BBC qui a largement contribué à la célébrité de James Saunders c'est celle d'avant 1967, d'avant la redistribution des programmes que nous connaissons aujourd'hui. La distinction, nous le verrons, n'est pas inutile. Auteur à succès, auteur populaire, James Saunders n'a alors d'autre ambition que de faire entendre sa voix auprès d'un auditoire éclaté, parfois peu motivé, toujours nanti du redoutable pouvoir de couper le son à tout instant.

Si aucun Français ne s'étonne aujourd'hui de la volonté des auteurs dramatiques de promouvoir leurs images par la télévision ou le cinéma, la radio, par contre, ne semble guère être le plus sûr chemin pour parvenir à la célébrité. D'aucuns récusent même l'expression, pourtant essentielle outre-Manche, de théâtre radiophonique.

Alors, pourquoi diable Saunders est-il d'abord passé par la radio ? La réponse est d'une simplicité déconcertante : parce qu'il est né et a grandi anglais.

Conçu en tant que service public, au sens que Jean Vilar donnait à ce terme, le "Drama Department" de la BBC œuvre pour les habitants du territoire national comme à l'intention de millions d'individus hors de ses frontières, pour lesquels la langue de Shakespeare est et demeure une langue de culture.

Très tôt, sous la houlette de Lord Reith, lorsque James Saunders était adolescent et rêvait peut-être déjà de devenir auteur dramatique, ce service public s'était donné pour tâche de divertir, d'enrichir la vie des citoyens, de plaire au plus grand nombre possible, tout en fidélisant ou en attirant les talents. Dans les années 70 lorsque Saunders écrit, pour la BBC, *Random Moments in a May Garden*, on estime que le théâtre des ondes a, grâce au "World

Service" un potentiel de 76 millions d'auditeurs sur l'ensemble de la planète. Peut-on rêver théâtre plus gigantesque et "massifié" ? Nous sommes bien évidemment tentés de paraphraser Marshall McLuhan et de dire, dans le cas précis du théâtre radiophonique, que la Galaxie Marconi a succédé à la galaxie Gutenberg. Le théâtre radiophonique a véritablement percé, dès les années 50 — celles-là mêmes pendant lesquelles James Saunders fait ses premières armes sur le "Home Service". La radio est alors techniquement capable de diffuser avec succès toutes les formes de théâtre existantes et de les reproduire à l'infini, de même que l'imprimerie a permis de multiplier à l'infini le manuscrit de l'auteur.

Pendant les années de guerre, le théâtre est devenu l'un des fleurons de la production radiophonique au Royaume Uni. Il l'est donc pleinement lorsque le jeune auteur James Saunders, enthousiaste, lui confie en mars 1952 *The Drop Too Much* diffusée en août de la même année. C'est le premier élément d'une longue contribution : au total 24 œuvres de 1952 à 1990 en comptant les adaptations, et 11 jusqu'en 1967 lorsque "Radio 4" et "Radio 3" se substituent au "Home Service" et au "Third Programme" c'est-à-dire lorsque la télévision devient le premier médium en importance auprès du public.

A cette époque Val Gielgud présidait aux destinées du "Drama Department" et clamait à l'envi :

"BBC should set trends, not follow them".

Mais bien sûr, le "Drama Department" à lui tout seul n'avait aucun pouvoir. Chacune des trois chaînes nationales, le "Home Service", le "Light Programme" et le "Third Programme", retenait les émissions de son choix, en fonction de ses auditeurs et de leurs priorités, déterminées par un organisme de sondage propre à l'Institution et méticuleusement orchestré.

D'une façon générale, on peut dire que le "Light Programme" et le "Home Service" diffusaient des émissions relativement aisées à suivre. Par contre le "Third Programme" avait, par vocation, un auditoire privilégié, une minorité intellectuelle n'excédant pratiquement jamais 1% de la masse des auditeurs potentiels.

Les œuvres de James Saunders ont d'abord été diffusées sur le "Home Service" :

The Drop Too Much : 23-8-52

Love and a Limousine : 23-5-52

Nimrod's Oak : 16-5-53

Women are so Unreasonable : 7-12-57

puis sur le "Third Programme" à partir de 1958 :

Dog Accident : 26-8-58

Barnstable : 20-11-59

Alas, Poor Fred : 7-9-60

Gimlet (tiré de *Double-Double* et adapté par l'auteur) : 1-1-63

The Pedagogue : 19-5-64 (soir)

Pay as you Go : 26-1-65

Seule,

It's Not the Game It Was a été diffusée sur le "Light Programme" (1-4-64)

Même si le "Light Programme" (scindé en "Radio 1" et "Radio 2") en 1967 se trouve au bas de la "pyramide culturelle" avouée par la BBC, c'est une chaîne non négligeable par le nombre de ses auditeurs : environ 500 000 pour une œuvre de théâtre nécessairement courte, c'est-à-dire n'excédant pas 30 minutes de diffusion, de préférence optimiste (énigme policière facile à résoudre ou comédie légère), écrite dans une langue aisée à comprendre. Un

auteur dramatique y devient rarement "populaire" mais son nom peut ainsi demeurer dans les mémoires. La diffusion sur le "Home Service" est déjà une affaire plus sérieuse. En effet le "Home Service" se voulait le reflet, le moyen d'expression d'une classe moyenne qu'il entendait représenter. La langue (et l'on sait l'importance de la langue pour déterminer l'appartenance sociale outre-Manche) est celle des défenseurs des institutions sociales patentées : mariage, famille, université, armée, bref : "the Broad middle strand of the BBC's broadcasting" avouait le "BBC Year Book" de 1948 (p. 67). Bien entendu, cela n'exclut pas la critique. Toutefois le "Home Service" ne saurait revendiquer aucune hardiesse dans le domaine de l'expérimentation. En 1952, lorsque Saunders lui confie ses premières œuvres, le "Home Service" diffuse pour l'individu perdu dans la masse, pour celui que les services généraux de la BBC appellent "the whole man". Le "Home Service" comptait alors un auditoire de près de 10 millions d'individus qu'une maladresse suffisait à égarer dans les méandres de la programmation : par exemple le "Saturday Night Theatre", sans conteste la plus écoutée des émissions de théâtre radiophonique, a perdu d'un seul coup, au début des années 50, près de 2 millions d'auditeurs lorsque l'émission fut programmée un

quart d'heure plus tard qu'à l'ordinaire. Il y avait en moyenne cinq œuvres de théâtre radiophonique diffusées chaque semaine sur le "Home Service".

Le cas du "Third Programme", sur lequel ont été diffusées les pièces de Saunders à partir de 1958, est sensiblement différent. Le "Third" a émis tardivement, à partir de 1946. En principe, un esprit ouvert aux innovations caractérise ses auditeurs, très minoritaires en nombre (à peu près 1% de la totalité des auditeurs de radio) mais généralement en possession d'un solide acquis culturel, rompus à toutes les hardiesses intellectuelles.

Les plus grands auteurs du théâtre radiophonique ont été entendus sur le "Third Programme" : citons pour mémoire Dylan Thomas, Giles Cooper, Harold Pinter, Samuel Beckett et bien sûr James Saunders (6 fois) avant qu'il ne récidive sur "Radio 3", digne successeur naturel du "Third".

Etre diffusé sur le "Third" est le garant d'une respectabilité certaine : haute tenue littéraire, difficultés d'interprétation sont de rigueur. Le "Third" d'abord, "Radio 3" ensuite, ont produit plus de théâtre que l'ensemble du "West End" à Londres (le théâtre a représenté environ 15% de la production totale du "Third"). Le "Third" n'avait ni vocation pédagogique, ni caractère éducatif. Son

audience fort limitée explique qu'il n'ait guère attiré les talents neufs. Pour être connu d'un large public mieux valait, comme l'a fait Saunders, passer par le "Home Service", d'autant qu'au début des années 50, la chute brutale du nombre des auditeurs du "Third" inquiète vivement les responsables de la BBC.

Lorsque nous voyons apparaître le nom de James Saunders dans les programmes, en 1958, les choses ne vont guère mieux. Face à la menace d'une restructuration des émissions et des réseaux, une société de défense du "Third" (The Third Programme Defense Society) fut créée (mars 1957), animée par de nombreuses personnalités au nombre desquelles on compte : Christopher Fry, Sir John Gielgud, Lord Russell (Bertrand Russell), T. S. Eliot, Albert Camus, Jean Cocteau et Darius Milhaud.

Les nouvelles structures affecteront les grilles de diffusion du théâtre : mais la qualité demeurera. En accédant au "Third" avec *Dog Accident*, pièce également jouée sur scène la même année, James Saunders accédait au statut d'auteur dramatique de haute volée.

L'ensemble du théâtre radiophonique, qui inclut une partie de l'œuvre de Saunders, peut être comparé à une gigantesque mosaïque électronique du temps présent. A partir de l'excitation du nerf auditif, chaque individu à l'écoute tapisse sa cavité crânienne

d'impressions, d'images visuelles puisées dans son expérience personnelle, privilégiant certains aspects, au détriment d'autres dont l'apport fondamental serait a priori tout aussi important. Gigantesque "puzzle" qui témoigne des mœurs de notre temps, c'est à la fin des années 60 que le théâtre radiophonique a mis l'accent sur l'individu, allant jusqu'à laisser croire qu'il était devenu une sorte de tribune sociale pour l'expression individuelle d'hommes et de femmes, un théâtre de la voix/voie perdue qui servirait de fond sonore, rythmerait les diverses tâches domestiques de la journée, bref un théâtre "to hoover to" pour reprendre l'expression désabusée de John Scotney (BBC), metteur en ondes de talent.

Même s'il s'agit d'une création artistique dans le cadre du "Third", *The Pedagogue* (1964) ou *Dog Accident* (1958) de James Saunders flattent l'intérêt de chacun d'entre nous pour le prosaïque.

Dog Accident étudie les réactions d'un couple de piétons confrontés à l'agonie d'un chien qu'une voiture vient d'écraser ; Saunders met en évidence l'effort de chacun pour rester neutre dans une situation dont nous ne sommes pas maîtres et qui ne nous concerne pas au premier chef. Chemin faisant nous découvrons comment la souffrance d'autrui gratifie notre égoïsme, notre cruauté latente. Pendant une dizaine de minutes, jusqu'à ce que le chien

cesse de vivre, il ne se passe rien, si ce n'est le dialogue de deux passants qui, anonymes, guettent, attendent on ne sait même plus quoi, ils ne savent même plus quoi :

1st onlooker : Listen...
2nd onlooker : Your mind again...
1st onlooker : No. Listen. Listen.
2nd onlooker : Nothing.
1st onlooker : Listen...
2nd onlooker : A whine ?
1st onlooker : No, not a whine.
2nd onlooker : Then what ?
1st onlooker : Its leg again, look... Again

(BBC script, p. 2)

Intervenant à la fin du cycle Saunders sur le "Third", *The Pedagogue* (1964) est le portrait d'un enseignant schizophrène ; intransigeant, il fait respecter son/l' autorité, impose le silence dans le microcosme de la classe tandis que qu'à l'extérieur le monde environnant s'effondre de façon tout à fait audible.

The Pedagogue, par son titre même, est déjà une critique, un jugement de valeur porté sur une société malade mais dont les faiblesses flattent le goût du morbide. Ce penchant pour le morbide

sera d'ailleurs omniprésent dans le théâtre radiophonique de la décennie suivante (70).

Oreille complaisante, le micro favorise la confidence chuchotée, le genre intimiste, la présence de la voix qui interprète au bénéfice de celui qui écoute. Bien avant que n'existât la radio, Shakespeare avait déjà (c'est le point de départ d'*Hamlet*) métaphoriquement souligné le danger du poison versé dans l'oreille. Permanent depuis que la radio existe, ce danger s'est accru avec la multiplication des médias de masse.

Confronté à l'inépuisable fresque, sans cesse retouchée, de ce monde qui est le sien l'individu, pour se protéger et pour survivre, est soumis à un choix constant ; si, à l'instar du passager qu'Huxley enferme ironiquement, dans ce qu'il appelle le "tacot de la civilisation", il peut accélérer ou ralentir le rythme des images qui peuplent son imaginaire, il élabore toujours une culture théâtrale individuelle et "mosaïque", parallèle à celle, structurée et cohérente, que continuent de lui imposer l'école puis l'environnement social culturel immédiat. Dans ce contexte :

> Le théâtre radiophonique ne présente qu'une partie de la réalité à l'auditeur qui, réagissant instinctivement à l'impulsion reçue, cherche à compléter cette réalité par un effet de création propre.

Helga Pohl "Théâtre radiophonique avant la radio" 1956 (CERT N° 12, PUF)

C'est cette dimension du théâtre radiophonique que met fort bien en évidence *Random Moments in a May Garden*, écrite pour "Radio 3" par James Saunders en 1972 et diffusée en 1974.

La pièce reprend, à l'instar de Beckett ou de Pinter, quelques caractéristiques du théâtre de l'absurde radiophonique. David et Sophie, couple d'âge mûr, viennent d'emménager dans ce que le couple déclare être sa dernière maison. Dans un placard le décorateur a trouvé un bout de photographie représentant deux jeunes filles, deux sœurs : reste probablement d'une photo de groupe à l'occasion d'une célébration, d'un mariage, pense-t-on. Rencontre du couple vieillissant à un moment précis de son développement et de ces deux jeunes filles à un moment précis de leur vie. Tissu d'ambiguïtés, inépuisable jeu de patience entre le présent et le passé, entre le dialogue et la mémoire où l'on ne sait lequel apprivoisera l'autre. Tel le radar sondant les zones d'ombre environnantes, nous sommes à la recherche d'un écho possible, de l'état embryonnaire de la communication avec l'inconnu.

A force de scruter à la loupe du microphone la surface polie de ces quatre existences nous percevons peu à peu les traces de l'outil patient qui les a façonnées. Le regard des uns révèle les autres, mais il faut savoir traverser le miroir à la façon du mathématicien Lewis Carroll, retrouver un jeu subtil d'échos et, au-delà, une entente préalable, une harmonie domestique, une pérennité des rôles. Ces sœurs, ce couple sont rompus à l'échange par la pratique du geste journalier. La photographie est donc prise à ce moment privilégié où l'échange cesse de fonctionner, où le dialogue indécis va nous apporter ses clefs, nous permettre de contourner la Ligne Maginot du mensonge. Dans *Artist Descending a Staircase,* Tom Stoppard nous a montré comment le théâtre radiophonique ne saurait proposer que des sketches en noir-sur-blanc et leurs négatifs blanc-sur-noir, sketches qu'il nous faut recomposer schématiquement puis insérer, à tête reposée, dans une vaste fresque d'ensemble.

Le dialogue, les dialogues asymétriques de *Random Moments* procèdent de l'Absurde radiophonique parce qu'ils sont autant de jeux de miroirs abstraits, d'images du "moi" éclaté proposé à autrui. L'angle de la prise de vue varie nécessairement et l'interlocuteur privilégié ne peut guère que restituer une image fragmentaire et fragmentée, car la présentation des images séquentielles dépend,

dans une large mesure, de celui qui les rassemble, dépend métaphoriquement des exigences du photographe qui compose l'équilibre du groupe, place arbitrairement les uns et les autres par rapport à une logique initialement constituée à l'intérieur du groupe, aggravant de ce fait l'angoisse existentielle, préalable au Théâtre de l'Absurde.

Lorsque l'on considère l'insistance de Beckett, Pinter ou Saunders sur le visuel, dans leur théâtre radiophonique, on peut sans doute s'interroger et de demander si la nature de leur angoisse ne serait pas semblable à cette du copiste au Moyen Age devant le livre imprimé, angoisse que l'on exprimait alors par le motif réitéré de la danse de la Mort. Dans le cas de ces trois auteurs il apparaît donc qu'écrire pour le médium c'est aussi s'interroger sur le médium et au-delà sur l'existence humaine tout court.

Nicole VIGOUROUX-FREY(Université Rennes 2 Haute Bretagne)

Le corps comme signifiant et le corps signifié dans le théâtre de Jame Saunders.

Le corpus de nos corps dans l'œuvre de James Saunders sera essentiellement constitué par trois pièces clefs de ces quinze dernières années intitulées respectivement *Corps* (*Bodies*) 1977, *La chute ou l'automne* (*Fall*) 1984, et *C'était bien* (*Making it Better*) 1992[1] : nous puiserons cependant dans la multitude d'autres corps qui composent son oeuvre antérieure pour mettre en évidence tel ou tel aspect de notre analyse.

Dans une situation théâtrale quelconque, tout corps visible est un signifiant important, cela va sans dire, et joue un rôle capital quant à la fonction de montrance ou d'ostension qui différencie la mimesis ou le drame de la diegesis ou de la narration. Cependant ce qui donne au corps sa spécificité chez Saunders est plutôt son rôle exceptionnel à l'intérieur du contexte purement dramatique, celui du texte verbal ou du monde fictif. C'est cette spécificité que nous essaierons d'analyser dans un premier temps pour voir ensuite ce que cela apporte dans le contexte de la réception où pour le spectateur le corps deviendra plus qu'un véhicule et fera partie du message ou du texte théâtral.

I. La spécificité du corps dans le monde possible ou fictif du texte verbal.

Avant d'aller plus loin il faut peut-être préciser qu'on emploie ici les termes "texte verbal" et "texte théâtral" avec le sens que leur prêtent quelques sémioticiens - texte verbal renvoyant à la pièce écrite ou improvisée par auteurs et acteurs, et texte théâtral désignant le message transmis au spectateur par l'ensemble des systèmes de signes théâtraux.

Les titres des trois pièces clefs indiquent déjà une préoccupation significative de l'auteur : *Bodies* n'a pas besoin d'explication, *Fall* peut dériver de l'expression américaine qui signifie l'automne, mais peut également être la chute non pas des feuilles mais de l'homme et, en particulier, du corps du père qui meurt; quant à *Making it Better*, il s'agit d'une expression anglo-saxonne intraduisible en français qui indique "guérir" ou "soulager", souvent dans un contexte enfantin — où on embrasse les bobos pour qu'ils ne fassent plus mal.[2]

Dans ces trois textes verbaux avec leurs prolongements dans le temps et l'espace plus proprement théâtraux constitués par les didascalies, à travers une première fonction du corps va s'opérer une action phatique à laquelle Saunders semble d'ailleurs tenir dans

la totalité de son œuvre. Il s'agit, bien entendu, de l'omniprésence du boire et du manger : inviter l'autre à consommer, consommer ensemble, réfléchir sur une consommation possible maintient, comme dirait Greimas[3], la solidarité intersubjective et plus généralement la cohésion sociale. Dans *Bodies* les quatre protagonistes sont réunis à la suite d'une invitation à dîner, la tension entre le couple qui invite tombera même sur un jeu de mots à propos du menu : "What are we eating? Anne: Oxtail. Mervyn: Ah, Anne: I thought a bit of tail might be appropriate." Mais offrir ou boire du whisky, du café, du thé, apparaît également dans *Bodies* comme dans *Fall* et *Making it Better* ; la boisson la plus consolatrice, qui consolide les rapports humains même plus que le thé (bien qu'également anglomanique) est le "cocoa" ou cacao. Diana s'en console dans M*aking it Better*, mais autrement plus important une des premières pièces radiophoniques et absurdes, *Barnstable*,[4] se termine sur une tasse de cacao pour tous présentée comme une panacée.

Si toutes les pièces de Saunders (peut-être sans exception) participent de ce mode phatique, il peut aussi être identifié par sa négation. Dans *Bodies*, les deux invités après leur thérapie d'adaptation, leur "cure", confessent ne plus boire d'alcool : nous

verrons plus loin qu'il s'agit d'une névrose guérie mais aussi d'une cure castratrice. *Fall* pullule de boissons, alcooliques ou pas, de gâteaux et surtout de prunes, iconiques de l'utérus d'Anne qui contient également son bébé-noyau. Tout sera échangé et offert, bien qu'Anne accepte difficilement de donner ses prunes. A la fin de la pièce, Helen, partie faire du thé pour sa mère, reviendra avec la nouvelle de la mort de son père et de façon significative, sans théière. Une des pièces courtes, *Double, Double* [5] qui date de 1964 est peut-être l'apothéose de ce mode phatique bien particulier; par la suite Saunders en usera de façon plus raisonnable. *Double, Double* a pour cadre la cantine du personnel des transports publics ou plus précisément des bus et tous les dialogues entre conducteurs et receveurs de bus sont centrés sur la nourriture (d'ailleurs infecte) qui est produite et consommée dans ce lieu. Il n'y a que Nimrod, le "double" de Gimlet, qui ne participe pas mais apporte ses propres sandwichs fabriqués par sa femme qu'il obligera tous les soirs de faire en outre le même repas de purée et de saucisses. Pour lui le refus de faire partie des échanges culinaires de ses collègues (nous l'apprendrons à la fin de la pièce) signifie le refus de ressembler aux autres, d'abandonner le rêve et l'idéal. C'est un échec mais il a néanmoins fait un geste.

Dans *Double, Double* la purée et les saucisses ont vraisemblablement une connotation sexuelle, dans *Making it Better* les appétits corporels de toutes sortes sont bien plus explicites. Il est évident que Diana entretient ces relations avec "l'autre", et l'homme en particulier, à travers les rapports de la table et de la bouteille. Sans doute avec les hommes en état de régression infantile, Diana devient pour tous la mère nourricière distribuant à qui de droit repas, bouteilles de whisky et grappes de raisins (consolation traditionnelle bien britannique offerte aux malades). En retour on lui offre une tasse de café, un apéritif et Pavlicek, lui, essaie même de rétablir la réciprocité avec le repas exemplaire. Cette idée de réciprocité voulue par le vieux réfugié Pavlicek revient à plusieurs reprises ; il raconte une histoire qui se révèle fausse où il a partagé un repas-buffet volé avec une vieille dame ; en clinique il ne veut pas que Diana le regarde manger (sous-entendu sans manger elle-même). Si tous ces éléments centrés sur Diana participent d'une façon ou d'une autre de l'intention phatique, celle-ci sera dépassée quand Diana devient pour chacun plus qu'une mère nourricière en révélant ses propres appétits corporels. Diana elle-même ne sera pas consolée par les seuls manger et boire, et les rapports sexuels qu'elle entretient avec chacun sont nécessaires à son confort corporel sinon spirituel. Avec

celui, bi-sexuel, qui deviendra son premier mari (c'est à cet endroit du texte qu'apparaît l'expression "Making it Better"), elle se réfugie au lit pour se consoler des événements dont ils viennent tous deux d'être témoins à Prague.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que de fonctions corporelles qui, à l'intérieur des différents mondes fictifs de Saunders, peuvent être décodées par le spectateur comme des codes culturels appartenant à la vie quotidienne dont celui-ci n'est pas toujours conscient. D'autres fonctions corporelles comme la miction et la défécation ne pourront être interprétées qu'à travers les codes dramatiques reconnus par le spectateur comme tels ou rendus explicites par le texte verbal. Dans le contexte quotidien du monde réel d'une société polie qui semble être le référent de la plupart des mondes fictifs de Saunders, les descriptions scatologiques seraient souvent de trop. Saunders lui-même semble ressentir le besoin de faire passer son outrance par le référent culturel de l'interprétation psychanalytique :

> Mark: I suppose Ann's gone for her last pee. She always has to have a last pee, she pees like the fountains of Rome.
>
> David: You know what it means, she's insecure.
>
> Mark: Her bladder is.

David: No, she's marking out friendly territory as animals do. Comulsive pee-ers are afraid of losing their friends. She's not peeing, she's beating the bounds."

Cette explication, qu'on trouve dans *Random Moments in a May Garden* (1974)[6], sera reprise pour la défécation dans *Fall* où Ann et Helen discutent de leur soeur obsédée par ses intestins :

Ann: Isn't it something to do with gift-giving? "The first gift a child can give is its faeces." Do you think she's asking for love?

Helen: Do shut up, Ann.

Ann: No, we ought to take her seriously. If she feels she's being ignored she might start bringing it out in polythene bags. Or is it a creative act ? - Maybe they're the same thing. I mean stem from the same need: the desire to give and the desire to create. One talks about someone having a gift. Am I on the right lines...? The original gift is the mother's milk: which the child pays back in the only way it knows how, in the form of turd. Or later, by a process of sublimation, by creating a work of art, a *symbolic* turd, a turd on a higher plane. Am I getting warm ?[7]

On aimerait suggérer qu'à part la fonction surprise-productrice de rire, et à part le désir de Saunders de suivre des modes à la kitchen-sink- jeune homme en colère ou à la Alfred

Jarry- absurde merdrique, même les éléments scatologiques participent du schéma plus vaste d'une mise en évidence du corps dans tous ses aspects. D'ailleurs *Bodies* commence avec le discours narratif d'un personnage féminin qui réfléchit sur son propre corps quand elle était adolescente et a été réglée pour la première fois :

> My first period, I thought: so that's what's behind it all — *this* discomfort, *this* mess. And these things sprouting in front, these impositions, to be hiked about, hawked about through life in case I should happen to breed.[8]

Bodies va se terminer avec un autre corps d'adolescent, celui de l'élève qui se suicide, qui lui aussi connaît des bourgeonnements intempestifs :

> He'd sit, picking his spots, while we analyzed Shelley... Then he took to hanging around after the others had gone, with his worried smell. You know that smell? Something in the sweat, nature's warning to potential mates: Do not use.[9]

Autres adolescents, autres poussées corporelles, dans *Random Moments in a May Garden.* Ann déclare :

> I asked Cousin Harry, when he began to grow his moustache, whether he hadn't a more *adequate* way of indicating his maturity

than by growing *hairs* under his nose. Then I suddenly spoilt it all by blushing.[10]

II. Le Corps dans le contexte théâtral.

Si le corps sous tous ses aspects fonctionnels assume une telle importance pour Saunders dans le texte verbal, il serait étonnant que la matérialité de ce corps ne soit pas également mise en évidence sur scène ici et maintenant par des procédés déictiques. Les gestes de manger et de boire sont quelquefois matérialisés, mais souvent puisqu'on en parle et qu'on peut difficilement manger ou boire et parler en même temps, il s'agit d'un acte passé ou futur ou d'un acte partiel qui participe de la nature synecdochique de la théâtralité. La présence physique du corps sera indiquée, montrée, soulignée au maximum dans deux des pièces les plus expérimentales de Saunders, *Dog Accident* (écrite en 1958 et représentée en 1969)[11] et *Savoury Meringue* (1971)[12]. Dans *Savoury Meringue* "uriner" sera indiqué à travers un code sonore "Piddling sound in the fire bucket" et, ensuite, le personnage zombie-masochiste essaie de matérialiser sa régressivité : "Ferdy has crawled right up to Hessian and is suddenly on her, making as if to return to the womb head first, emitting obscure noises." En fait le personnage féminin, Hessian,

qui explicitement essaie de son mieux de distraire le public d'une sorte de café-théâtre (en réalité l'Ambiance Lunch-Hour Theatre Club), demande sans cesse de l'aide aux producteurs du spectacle qui se trouvent dans les couloirs et on lui enverra, comme elle le précise elle-même "A Sadist (celui qui urine), a Masochist (celui qui tente son retour aux eaux utérines) and an Egyptian mummy, that's been run over by a pyramid." Ce dernier, d'abord indiqué par "a squeaking noise", descendra finalement des cintres et arrivera sur scène en tant que corps complètement enseveli par des bandes, une jambe pointant dans l'air et un trou où se trouve sa bouche. Dans la liste des personnages et dans les didascalies, il figure comme "Body" et ne sait dire qu'un mot : "Help" (Au secours).

Dog Accident, à l'origine une pièce pour la radio, souligne également la présence d'un corps, qui signifie en tant que corps, sur scène. Cette fois-ci il est question d'un Dog's body, victime d'un accident de voiture, que deux personnages anonymes regardent mourir sur un trottoir de Londres. Comme dans *Savoury Meringue*, le contexte théâtral avec la création d'un monde fictif est subverti ; appelons plutôt cela un "happening" car les passants réels sont censés s'arrêter pour devenir spectateurs au même niveau de réalité que les personnages. Saunders n'a pas pu aller aussi loin qu'il

l'aurait voulu : "We were going to use a real dog for this play, but couldn't find one that looked real enough", grand mystère du signe théâtral dont la qualité n'est pas d'être réel, mais de signifier le réel. Que signifie ce corps de chien ? Peut-être tout simplement il est le reflet de la qualité du regard qui est porté sur lui. Le spectateur par son regard et son écoute participe à l'acte de communication théâtral ; le personnage spectateur de la mort d'un chien participe à sa manière à un autre acte de communication :

> First On-looker: If you were dying with blood on your neck and you knew nobody could help you...
>
> Second On-looker: Well ?
>
> First On-looker: Wouldn't you want to know that *somebody* had... looked at you ?[13]

Les corps de ceux qui regardent, "nobody" ou "somebody", sont aussi anonymes que le corps d'un "dead dog". Comme le dit le premier spectacteur lui-même, mais plus loin dans le texte : "You can't let sleeping dogs lie."[14]

Les femmes de la pièce *The Island* (1975)[15] auraient probablement mieux fait de laisser dormir les deux corps étrangers qui ont été rejetés par la mer sur leur île paradisiaque peuplée uniquement par la race des femmes. Les hommes ainsi découverts

sont reconnus en tant que tels à travers leur corps et pour commencer sont caractérisés comme des brutes sans intelligence, "the mindless beasts", qui vont s'opposer comme dans le passé à la douce raison, "sweet reason", des femmes. Comme on pourrait le prévoir, les hommes se révèlent être de gentils petits garçons et séduisent les femmes qu'ils arrivent à diviser entre elles tout en gardant leur solidarité masculine, signifiée de façon iconique par des cordes dont ils se lient volontairement. A la fin de la pièce, cependant, une question importante est posée ; derrière ces corps qui s'affrontent, se trompent, se font l'amour, autrement dit derrière la comédie des rapports entre les sexes n'y a-t-il pas le rêve de quelque chose de réel, "un monde réel où tout est beau, où passé et futur sont réunis dans un présent éternel fait de désir et de satisfaction, désir et satisfaction réunis dans un seul tout..." etc[16].

Le dépassement du corps pourrait être le message de *Bodies* ; il l'est mais de façon complexe et bien particulière à Saunders. Les deux couples en présence se sont connus et ont échangé partenaires dans un passé assez lointain; quand les quatre personnages se trouvent de nouveau réunis, un des couples exhibe les marques visibles sur leur corps même d'une perpétuelle bataille pour vivre et l'autre, qui se dit être passé par une descente aux enfers, a trouvé

une soi-disant cure qui les libère d'angoisses, de névroses et de la recherche d'un sens à la vie. Ce deuxième couple explique sa méthode : il s'agit en fait de reconnaître "that's all there is: our bodies, in our environment, now"; quant à l'intelligence "My mind isn't something else. It's not a traveller from outer space come to take possession of my body... It's part of my body.... It's part of my sensory apparatus." ..." If the world your body lives in isn't enough, that's a neurosis. I've already said so. It just happens to be an almost universal neurosis, so it's assumed to be normal."[17]

Le deuxième couple a appris surtout à rejeter le besoin d'attribuer un sens, et la poursuite de ce sens dans toutes les activités de la vie. Pour eux ce qui est arrivé, par exemple dans le passé, n'a plus de sens ni de valeur dans le présent. L'autre couple est très attiré par la logique du tout-corps mais aussi effrayé par les conséquences ; car si l'on peut se passer de la nostalgie névrotique du passé, il existe "une petite chose appelée l'art; l'expression la plus raffinée de la névrose. S'il n'existe que le corps, il n'y a plus de place pour l'art, pour le mystère, pour l'expérience poétique."[18] La pièce se termine sur un plaidoyer en faveur de l'irrationalité, de l'illogicalité et de l'absurde, peut-être les dons suprêmes accordés à

l'homme et qui le placent au-dessus des animaux. "What if my neurosis is all I have as a human being, to keep me moving?"[19]

Comme conclusion nous pourrions peut-être revenir à *Making it Better* et à la dialectique entre ceux qui s'adaptent à leur corps, à leur vie, à leur environnement comme Tomas et ceux qui comme Pavlicek et Diana cherchent un sens, *a meaning*. Si Saunders reprend en quelque sorte le message de *Bodies*, le discours sur le corps du texte verbal et les signes du corps matériels rappellent bien d'autres de ses pièces antérieures. Nous avons déjà parlé de la fonction phatique de ce discours sur le manger et le boire, et le rôle consolateur des rapports sexuels, mais à la scène 3 Pavlicek endormi dans un fauteuil roulant, la jambe dans le plâtre, nous rappelle aussi le personnage Body de *Savoury Meringue* ; réduit à l'état passif d'un corps sa seule responsabilité est de ne pas faire pipi au lit — après tout il est étranger et n'a peut-être pas le droit de marquer son territoire comme Ann dans *Random Moments*. Dans la même scène revient le thème du regard, Pavlicek raconte qu'il s'était mis dans une situation périlleuse et suicidaire "because there was nobody and nothing there to give a damn anyway"[20]... Et pour finir il y a l'image récurrente peu appréciée des critiques[21] du canard en celluloïd avec lequel Adrien se compare. Il faut dire que Saunders

avait déjà employé cette image dans *Fall* où, au début de l'Acte II, le narrateur Fox raconte les deux souvenirs de petite enfance du père mourant : l'un concerne sa mère qui exprime du lait de ses seins et l'autre concerne lui-même assis dans une baignoire en fer avec un canard en celluloïd jaune. En faisant le rapprochement, ne peut-on pas dire qu'Adrien, à un autre niveau que Tomas, vit aussi dans et par son corps aux crochets de Diana, mère nourricière, comme un canard factice en celluloïd qui ne sait que se maintenir sur l'eau sans aucun sens ni direction ?

Peut-on parler d'une pièce-synthèse ? Il manque néanmoins cette interférence, à laquelle Saunders nous avait habitué, entre le monde fictif et le monde réel, c'est-à-dire les éléments narratifs qui, d'une façon ou d'une autre, empiétaient sur le mode mimétique, que ce soit à travers un narrateur indépendant dans *Fall*, une narration par un personnage adressée directement au spectateur dans *Bodies* ou *Savoury Meringue*, ou même à travers l'utilisation de l'espace commun aux spectateurs et aux personnages dans *Dog Accident.* Dans *Making it Better*, le corps de l'acteur s'est éloigné en se transformant complètement en corps du monde fictif. Et cependant il existe un corps-référent qui est bien du monde réel du spectateur ; il s'agit du corps politique, image si chère aux Elizabéthains et à

Shakespeare. Ici il est question du corps politique de l'Europe de l'Est, et les rapports entre les corps physiques des personnages pourraient bien signifier l'action de soulager ou "Making it Better" plus ou moins réussie dirigée par l'Ouest envers ces pays qui ressemblent aux hommes qui entourent Diana avec leur jalousie, leurs attachements, leur trahison et leur nouvelle liberté. Mais comme c'est souvent le cas au théâtre, les corps des deux personnages tchèques ne sont après tout que des signes synechdochiques.

Anne FUCHS (Université de Nice Sophia Antipolis)

Notes

[1] James Saunders, *Bodies*, Ashover, Amber Lane Press, 1979; *Fall*, Londres, New York etc., Samuel French, 1985; *Making it Better*, Londres, New York etc., Samuel French, 1992. Toutes les références à ces trois pièces concernent les éditions ci-dessus.

[2] L'adaptation de cette pièce jouée par le Théâtre de l'Atelier en janvier 1993 est intitulée *C'était bien*, ce qui n'a rien à voir avec le titre anglais.

[3] Voir A. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

[4] J. Saunders, *Barnstable*, Londres, Samuel French, 1961.

[5] J. Saunders, *Double, Double*, Londres, New York etc., Samuel French, 1964.

[6] J. Saunders, *Bye Bye Blues and Other Plays*, Ashover, Amber Lane Press, 1980, pp. 103, 104.

[7] op. cit., pp. 3, 4.

[8] op. cit., p. 9.

[9] op. cit., 69.

[10] op. cit., p. 85.

[11] in *Ten of the Best British Short Plays*, ed. E. D. Berman, Londres, InterAction Inprint, 1979. Cette pièce a été représentée pour la première fois sur un trottoir devant Marble Arch à Londres pendant l'heure du déjeuner. Elle est d'une durée de vingt-cinq minutes.

[12] J. Saunders, *Savoury Meringue*, Ashover, Amber Lane Press, 1980.

[13] op. cit., p. 35.

[14] ibid., p. 41.

[15] in *Bye Bye Blues and Other Plays*, op. cit.

[16] ibid., p. 78, traduction d'A. Fuchs.

[17] op. cit., pp. 51, 52.

[18] ibid., p. 70 traduction d'A. Fuchs.

[19] ibid., p. 74.

[20] op. cit., p. 37.

[21] Voir A. Macaualay, *Financial Times*, 13.2.92; P. Taylor, *The Independent*, 13.2.92.

Cinq personnages en quête d'ermite ou les illusions de l'identité dans *Next Time I'll Sing to You* de James Saunders

A l'exception des récits hagiographiques, le personnage de l'ermite est rare dans la littérature profane et encore plus au théâtre. Chez Shakespeare, on n'en rencontre qu'un seul dans *As You Like It,* essayant de convertir le duc Frederick à une vie de pénitence solitaire, mais il n'apparaît même pas sur la scène. Rares sont les pièces qui ont accordé à un ermite le rôle principal : *The Wheel of Fortune* de Richard Cumberland de 1795, peut-être la plus importante avant celle qui fait l'objet de mon propos, dépeint la métamorphose d'un misanthrope, Penruddock.

Toutefois, bien que depuis le Moyen Age, l'ermite, ou le saint homme, porte-parole divin, figure vénérée et sereine, n'ait guère inspiré d'oeuvre majeure, à partir des années 50 et 60, le Théâtre de l'Absurde a accordé une place importante à des personnages marginaux, dont le caractère insolite s'est trouvé souligné par l'influence de

l'existentialisme et de l'accent mis sur l'isolement de l'individu et son aliénation. De Beckett à Pinter, on a vu défiler toute une série de personnages qui ne sont plus jeunes, qui vivent en dehors des normes établies et dont l'intégration à la société paraît peu vraisemblable: de Vladimir et Estragon, dans *En attendant Godot* en 1952 au couple de vagabonds dans *Mercier et Camier* de Beckett en 1970, sans oublier Davies dans *The Caretaker* de Pinter en 1960.

La biographie d'un authentique ermite anglais du XXème siècle, Alexander James Mason, mort en 1942 après de longues années de réclusion volontaire, publiée en 1960, focalisa l'intérêt porté àces personnages asociaux en Angleterre au début des années 60. Cette biographie par Raleigh Trevelyan, publiée sous le titre *A Hermit Disclosed*, peut être considérée comme un catalyseur de l'intérêt porté aux marginaux à l'époque, sans qu'il y ait toutefois de connotation avec les ermites religieux du Moyen Age. Trevelyan a tenté de trouver les raisons qui pourraient expliquer la décision de Mason de se retirer du monde. En adaptant la biographie de Mason, Saunders a voulu aller au-delà de la simple interprétation des faits et donner une dimension existentielle àl'ermite. Je rappellerai qu'à la même époque, une autre

pièce fut aussi inspirée par la vie de Mason; il s'agit de *The Pope's Wedding* d'Edward Bond, qui traite tout à fait différemment le thème de la réclusion volontaire.

Dans *Next Time I'll Sing to You,* les cinq acteurs/personnages de la pièce tentent quotidiennement d'explorer sur scène non seulement la vie de l'ermite, mais également la condition humaine. L'identité de Mason leur échappe et se fait de plus en plus illusoire au fur et à mesure que se déroule la pièce. Cette quête pirandellienne s'enroule autour des seules réalités auxquelles nul ne saurait échapper, la vie et la mort.

I - L'ermite dans la réalité et les faits présentés par Saunders

Afin de mieux cerner la quête des personnages de *Next Time I'll Sing to You,* et par là même celle de Saunders, je parlerai d'abord de l'ermite authentique, Alexander James Mason, d'après les éléments donnés par la biographie de Trevelyan, et repris dans la pièce par Dust.

Mason, l'ermite de Great Canfield, dans le comté d'Essex, naquit le 7 juin 1857 et mourut le 17 janvier 1942. Il avait un frère, Thomas, né en 1859. Son père mourut en 1890 et sa mère en 1906. Agé de 49 ans à la mort de celle-ci, Mason vendit son "cottage" et se retira à l'écart

du village dans une cabane qu'il construisit, entoura de haies et de barbelés et dans laquelle il vécut en solitaire jusqu'à sa mort, à près de 85 ans. 36 ans de réclusion volontaire, et non 42 comme le mentionne Kathy Gentile dans un article fort bien documenté par ailleurs, voilà donc qui ne peut manquer d'intriguer un "Nosy Parker"[0] comme Trevelyan ou Saunders.

Dans son enfance Trevelyan avait vécu dans le "cottage" de Mason; la découverte d'un journal tenu par l'ermite pendant les deux ans qui précédèrent sa réclusion volontaire, piqua sa curiosité. En effet, le journal débute par cette phrase sibylline:"If I should be poisoned at last, and this book is found, it will explain everything"[1].

Mais Mason ne donne aucune explication: Trevelyan a donc cherché àéclaircir le mystère, d'une part en interrogeant ceux qui l'avaient connu, tels le pasteur ou le représentant de l'administration qui s'occupait de sa pension de retraite et, d'autre part, en essayant de faire interpréter le personnage par un psychanalyste, un graphologue, un médium et un astrologue. Mais ses efforts furent vains et le mystère demeura entier.

C'est à partir de ces éléments factuels ténus, que Saunders construit sa pièce autour d'une structure élastique. En partant des faits matériels connus de la vie de Mason, le dramaturge confie àune troupe d'acteurs dirigés par un metteur en scène, le soin de projeter sur le personnage de l'ermite l'éclairage de leurs propres réactions. Un certain nombre de critiques ont vu dans la pièce une structure pirandellienne ; ainsi Kenneth Tynan intitula sa revue dans *The Observer* du 27 janvier 1963: "Actors in Search of a Character"[2]. Je souhaite également rappeler qu'à l'époque un autre critique fut sensible aux résonnances de la pièce, au point d'être lui-même influencé par la recherche de la vérité sans être sûr de pouvoir la capter: il s'agit de Tom Stoppard qui écrivit la critique de *Next Time I'll Sing to You* pour la revue *Scene*. Dans *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, Rosencrantz et Guildenstern, comme les acteurs dans *Next Time I'll Sing to You*, sont prisonniers d'événements inexplicables ou inexpliqués qui ne leur appartiennent pas, que ce soit la vie de Mason ou la pièce de Shakespeare.

Saunders ressuscite donc un mort 20 ans après; selon la description de Harold Hobson dans *The Sunday Times :* "The supposed corpse stands before you, sober and his face is a'shining full of life and

vigour and hope"[3].

En partant de la réalité des faits ou du moins de l'analyse de la vie de Mason présentée par Trevelyan, Saunders a souhaité non seulement de tenter d'élucider le mystère de la réclusion volontaire d'un individu, mais au-delà de découvrir le pourquoi existentiel de l'homme. Ainsi que le déclare Rudge, l'acteur meneur de jeu, dès le début de la pièce, il doit y avoir une explication à l'absurdité apparente de cet enfermement choisi volontairement; cette explication nous concerne tous, car nous sommes tous frères devant Dieu ou le destin :

> "If a man chooses to live out four decades immured in a hut, in a state of poverty, filth and isolation, he is in a sense not alone ; for we are all that man. Examine him and we shall see ourselves"[4].

L'expérience individuelle est celle de tous, la décision de Mason peut un jour ou l'autre devenir celle de n'importe qui devant la réalité quotidienne : à travers l'interprétation des acteurs, Saunders tente de retrouver l'identité profonde de Mason et le pourquoi de son choix.

A l'absurdité de la condition humaine en soi, Mason a ajouté celle de sa réclusion volontaire. Le dramaturge insiste sur la nature

accidentelle de la naissance de Mason, comme toute naissance sans doute ; toutefois, le fait que Mason soit né 7 mois seulement après le mariage de ses parents- point souligné par Dust au milieu du premier acte- se trouve repris par Rudge à l'acte II. Emporté par son imagination, il décrit avec force détails les circonstances qui ont entouré la conception de Mason: l'atmosphère bucolique d'une soirée de septembre 1856 se prête à une scène de séduction ou à sa parodie dans l'évocation faussement lyrique qu'en fait Rudge- la future mère a 35 ans, le futur père, 47.

Comme tout être humain, Mason n'a choisi ni les circonstances de sa conception ni les événements factuels qui ont jalonné sa vie, tels que la naissance de son frère ou la mort de ses parents. Le seul choix radical qu'il ait fait fut celui de vendre son "cottage" et de s'isoler dans une cabane fortifiée à l'écart du village, cabane dont Dust donne une description détaillée[5].

Mais ce n'est pas par hasard que Mason a décidé à 49 ans de vivre retiré du monde; en effet la date de sa retraite coïncide avec celle de la mort de sa mère. A la poursuite de l'identité de Mason, les acteurs/personnages, sous la direction de Rudge/Saunders, ne cherchent

pas l'interprétation plus ou moins psychanalytique de la réclusion volontaire. Ne pourrait-on voir dans cet enfermement délibéré un symbole de régression, un retour au rêve matriciel et à la sécurité de la vie foetale ? S'imaginant persécuté ainsi qu'en témoigne son journal avant 1906, dépouillé de la protection maternelle par la mort, ne semble-t-il pas logique que Mason ait choisi la vie érémitique à l'intérieur d'une demeure, même précaire, qui le rassure, peut-être de manière illusoire, puisqu'il continue à se sentir persécuté ? Dans son interprétation de Mason, l'acteur/ermite évoque une telle possibilité quand il déclare à l'acte II: "The world's too big for me, and I can't hide small enough"[6]

Fuyante ou insaisissable, l'identité de Mason, quelle qu'elle soit, à la fois fascine et irrite les cinq acteurs/personnages en quête d'ermite, chacun joue un rôle à l'intérieur de son rôle, tel un jeu de poupées russes, ou les reflets de miroir dans un miroir àl'infini.

II - Les acteurs en quête d'ermite

Mais qui est le reflet de qui ? Où commence-t-on et où s'arrête-t-on ? D'ailleurs y a-t-il un commencement ou une fin, puisque chaque soir les mêmes acteurs/personnages jouent la même pièce qui est une

improvisation sur le thème de l'identité, mais qui est écrite par Saunders, donc un texte authentique, aussi authentique que le journal de l'ermite. On peut se poser la question: les acteurs sont-ils des acteurs ? Sont-ils des personnages ? Existent-ils ou sommes nous, nous public, aussi peu tangibles qu'eux ? Je répondrai avec Kathy Gentile :

> "Because of the Pirandellian aspects of the play, we are always conscious that the players are not characters but actors who, at the beginning of the action, are waiting to be directed, assigned roles to play"[7].

Comédiens ou acteurs, ils n'en jouent pas moins le rôle attribué par le metteur en scène à partir du texte écrit par l'auteur, mais nous demeurons jusqu'au bout dans le domaine de l'illusion propre au théâtre et sur lequel je reviendrai plus tard.

En faisant de la recherche de l'identité de l'ermite le thème central de la pièce, Saunders présente et soumet à l'examen des spectateurs plusieurs interprétations par l'intermédiaire de la troupe de cinq acteurs qu'il met en scène sous la direction de Rudge.

Pour deux d'entre eux, Meff et Lizzie, la recherche de l'ermite semble être marginale. Meff est le premier personnage à entrer en scène,

dans l'obscurité; il semble maladroit, trébuche, laisse tomber les pages du script qui s'éparpillent, les lit dans le désordre en entremêlant sa lecture de plaisanteries plus ou moins fines pour chauffer le public comme il le déclare à Dust. Meff s'intéresse à l'ermite de façon intermittente, étant donné l'intérêt plus constant qu'il témoigne à Lizzie, le seul personnage féminin de la pièce.

La relation de celle-ci à l'ermite devrait lui être inspirée par le personnage qu'elle est censé évoquer, la jeune Edith Easter, appelée Fanny Bell par l'ermite, qui avait 16 ans quand il en avait 41, "the child-love of your manhood"[8], ainsi que la décrit Dust en s'adressant à l'ermite.

En fait Lizzie ne s'intéresse que médiocrement à l'identité de l'ermite; mais Lizzie est-elle bien Lizzie, la jeune actrice qui revient tous les soirs faire de la figuration plutôt que de jouer le rôle qui est attendu d'elle ? Elle déclare venir remplacer l'actrice qui vient chaque soir, dont elle est la soeur jumelle, portant le même prénom : "That's right, we're both Lizzie. We're identical twins"[9]. Scénario qui se répète chaque soir: qui est Lizzie, elle-même ou sa soeur jumelle ? Son identité évasive n'est qu'une illusion de plus dans cette recherche de l'identité d'une ombre ou

d'un fantôme.

Rudge, le metteur en scène/concepteur de la pièce, est obsédé par sa recherche d'une explication, ainsi qu'il le déclare : "I'm left to scratch against my obsession like a cow against a fence"[10].

Si l'on en croit Kathy Gentile, Rudge, dans sa recherche tourmentée d'une élucidation au mystère de l'ermite, individu authentique, incarne Raleigh Trevelyan lui-même. "I didn't invent him. He really *existed,* on purpose"[11], dit-il pour se justifier. Cette obsession le pousse à répéter inlassablement tous les soirs le même scénario dans l'espoir de trouver un soir une solution :

> "All I want is to understand the purpose of existence ; of one man- not of the population of Liverpool, you understand, just of one man. Is that so unreasonable ?"[12].

On peut toutefois douter de la possibilité pour Rudge de parvenir à ses fins ; sans vouloir récuser la sincérité de sa quête existentielle, une étude attentive de son discours tout au long de la pièce met en lumière un certain déterminisme de sa part. Si l'identité de l'ermite paraît aussi hermétique et indéchiffrable, c'est, selon l'interprétation de Rudge, parce qu'il est, à l'instar de chacun d'entre nous, doublement enfermé:

d'abord physiologiquement :

> "There's only one thing worth understanding, only one thing worth thinking about, and that is that I am a mind locked in twelve hundred grammes of brain locked in a quarter of an inch of skull and the only key to this prison is death"[13],

ensuite temporellement: la vie est un temps d'incarcération que Rudge décrit comme "a dungeon", "a cell", "a prison"[14]. La quête de Rudge et de sa troupe sera donc l'examen de ce double enfermement afin d'essayer de forcer l'identité d'un seul homme, Mason, et par là même, celle de chacun : "What we are to examine lies between accidental conception and casual death (...) Within these two walls is the prison"[15].

Pour Rudge, responsable du script de la pièce, donc porte-parole de Saunders, la seule différence entre l'ermite et nous, c'est que la plupart du temps nous oublions notre condition de prisonniers alors que l'ermite ne prétendait nullement oublier la sienne puisqu'il s'était lui-même enfermé dans sa prison; son exemple nous oblige donc à chercher une réponse à la question, la seule possible étant la mort.

A la métaphore de la prison, Rudge ajoute celle du piège, celui de

la toile d'araignée : nous sommes tous pris au piège d'une gigantesque toile à trois dimensions dans le temps et dans l'espace ; il n'y a ni explication, ni issue de secours mais une lutte inutile et éternelle :"Do you ever feel that the world's a gigantic spiderweb ? A single great spiderweb and we are the flies"[16].

Toutefois Rudge ne renonce pas pour autant à sa quête obsessionnelle, et il finit par accepter qu'il y a une certitude au-delà du doute, qu'il appelle "grief" :

> "*Grief*, the word is grief; the dark centre of life, the incommunicable, the deaf-mute who sits behind the mind, watching it pretend, not even bothering to mock; biding its time"[17].

Cet optimisme particulier peut expliquer son acharnement à tenter chaque soir de comprendre le renoncement de l'ermite à une vie normale.

Dust donne une interprétation pathologique de la réclusion de Mason. Il se fait le persécuteur de l'acteur/ermite, reprenant le rôle du psychanalyste interrogé par Trevelyan qui voyait en Mason "a standard type of the paranoid schizophrenic with repressed homosexual

proclivities"[18]. C'est ainsi qu'il compare Mason à un bousier : voulant s'échapper de son habitat naturel, il s'enterre davantage dans son fumier, association peu flatteuse qui ne manque pas de soulever de vives protestations de la part de l'acteur/ermite[19].

Maniant le sarcasme avec dextérité, Dust développe un point de vue infiniment plus pessimiste que celui de Rudge sur la condition de l'ermite et, partant, de tout être humain. Dust considère que l'homme est un ensemble de maladies et désordres tout autant physiques que mentaux : "The disease is life, the cure is death"[20]. L'image est tout aussi attristante que celle de la prison. Dans son cynisme Dust dénie même à Dieu le pouvoir de se libérer de sa création: Créateur et créature sont indissolublement liés l'un àl'autre, ainsi qu'il l'affirme : "I am his creature and he'll have to put up with it"[21].

Dans sa revue de la pièce, Tom Stoppard décrivait Dust comme quelqu'un qui souffre d'une schizophrénie réprimée, "the knowledge that his spontaneity is part of a nightly repeated plan"[22]. Engagé par Rudge pour participer à l'expérience de la recherche de l'identité de Mason, Dust prend conscience qu'à un certain moment, le contrôle n'est plus possible et qu'il ne peut plus se séparer de son rôle. Il se compare à

un ballon dont il ne peut arrêter la course, puis à un avion dont l'envol est irrésistible ; emporté par son propre élan verbal, il s'exclame : "In a moment I shall be flying free, I shall imagine I am in control ! "[23]. Il sait toutefois qu'un tel sentiment de contrôle et de puissance est illusoire, puisqu'il dépend de Rudge, qui a écrit le script et qui n'est pas encore arrivé sur scène. Dust est donc prisonnier, lui aussi, prisonnier du rôle enfermé dans le script de Rudge. Pour lui la liberté est celle de l'immuable : "the freedom of the stone, the burnt-out star, the empty skull"[24]. L'image du crâne vide s'oppose donc à celle du cerveau vivant mais emprisonné, évoqué par Rudge.

Au centre du débat, essentiel à la dialectique de la pièce, l'acteur/ermite a un rôle de catalyseur autour duquel s'articulent les interprétations des autres acteurs. Selon John Russell Taylor, Saunders a utilisé le personnage "as a sort of ink-blot test which lends itself to an infinitude of interpretations"[25]. D'ailleurs, son rôle est le seul dont on peut remarquer la progression dramatique.

Il évolue au cours de la pièce, de celui qui tente d'incarner le rôle de l'ermite Mason à celui qui s'identifie de plus en plus àson personnage au point d'être absorbé par lui. Nous ignorerons toujours le nom de

l'acteur/ermite- on peut y voir une occultation volontaire du dramaturge afin de souligner davantage l'importance d'un rôle incarné dans l'anonymat. Il arrive sur scène en retard parce qu'il avait perdu sa barbe, et il entre, la tenant à la main, ce qui lui permet d'être présenté en homme jeune, puis en vieillard[26]. Tout au long du premier acte, il insiste sur le fait qu'il ne sent pas son rôle qu'il ne comprend pas:"In fact it isn't a part at all, it's just a- hole in the play"[27], et plus loin, il se plaint : "You bury me alive"[28]. Il est lui aussi à la recherche de l'identité de l'ermite, mais non point pour trouver une explication à son choix de la réclusion, mais pour donner un corps à une coquille vide à laquelle les éléments essentiels font défaut. Peu sûr de lui-même et du rôle qui lui a été attribué, il insiste de façon répétitive sur le fait qu'il n'est qu'un simple acteur, d'où ses difficultés.

Mais au deuxième acte, une transformation s'est opérée en lui : il s'est rapproché de son personnage au point qu'il ressent "a kinship with this hermit. A one-ness"[29], fusion, symbiose qui l'amène à déclarer : "My bones cry out from the grave for recognition"[30]. Cette nouvelle identité peu à peu lui colla à la peau à un point tel qu'il ne peut plus enlever sa barbe postiche parce qu'elle pousse; nous sommes en plein

surréalisme :

> Rudge : He thinks his beard is real.
>
> Dust: Why didn't you pull it off to prove it wasn't ?
>
> Rudge : I tried to. It wouldn't come off. It's- growing[31].

L'identification de l'acteur à son personnage transforme l'ermite en un saint homme. A l'acte I, une référence à St François d'Assise dans un jardin, au milieu d'abeilles bourdonnantes, était une simple évocation naïve digne de l'imagerie populaire[32]. A l'acte II, l'acteur/ermite croit que ses yeux brillaient comme ceux du saint, et il rejette avec indignation l'image d'un vieillard imbécile en haillons.

Sa révolte contre une telle éventualité l'amène à donner une explication de son renoncement au monde. C'est bien parce qu'il était incompris de tous qu'il a été contraint de se retirer :

> "No one ever understood me, no one. Everyone was against me. Why do you think I lived alone ? Do you think i wanted to ? I was too good for this world, that's why. I was a holy man!"[33]

Il a été persécuté précisément en raison de son caractère de sainteté. Dans un univers hostile- on lui lance des pierres, on lui crie des injures,

son propre frère le menace d'empoisonnement-l'acteur/ermite, devenu le double de Mason, se réfugie dans sa nouvelle identité, et son discours prend le ton inspiré de la Bible : "Upon the wicked He shall rain fire and brimstone"[34]. Devant les persécutions, celles de Dust en particulier, et l'incompréhension des autres acteurs, il s'effondre en larmes et se fige dans l'immobilité. Il est censé être mort; selon le diagnostic de Dust, "the patient has dislocated his soul"[35] ; selon Meff, il est guéri, "cured"[36].

III - LE THEATRE OU LA DERNIERE ILLUSION

En fin de compte, malgré la recherche poursuivie par les acteurs de manière plus ou moins convaincue ou convaincante, le mystère du choix de la vie érémitique par Mason reste entier. La reconstruction de cet ermite mythique n'est pourtant pas vaine, car le spectacle est réel, tangible devant un public vivant et différent chaque soir. Fausse improvisation de la reconstruction de la vie de Mason, la pièce *Next Time I'll Sing to You* - les dernières paroles de l'authentique James Mason au pasteur John Maryon Wilson- illustre bien l'affirmation de

Martin Esslin :

"Drama is a mimesis of real life"[37].

Métaphore de la vie ou refuge hors de la réalité, le théâtre permet l'illusion sans cesse renouvelée de la création artistique. Faut-il conclure que la vie de l'ermite qui, selon Trevelyan, "contributed nothing to the world"[38], a été parfaitement inutile ? Le ressusciter chaque soir, tenter d'expliquer le pourquoi de son existence élargit l'expérience de chacun, si l'on en croit le cynique Dust :

"His life was a joke, but his corpse has served its turn"[39].

Métathéâtre, *Next Time I'll Sing to You* souligne la prise de conscience des comédiens devant leur double rôle d'acteurs àl'intérieur d'une troupe d'acteurs devant une double public, celui de la pièce et le public vivant et authentique, ainsi que le constate Dust:"What are we, but the fancy dresses for someone else's imaginings ? "[40].

Illusion dans l'illusion, l'identité de Mason échappe bel et bien à la recherche inlassable des cinq acteurs/personnages qui renouvellent leur quête tous les soirs. Je citerai Martin Esslin :

> "The theatre is a simulacrum- at its highest level, ordered and elevated to the status of art- of the real world and real

life"[41].

A mon sens, *Next Time I'll Sing to You*, illustre parfaitement cette affirmation. Comme au théâtre, la vie se résume à une entrée et àune sortie, ainsi que le déclare Meff, loin d'être absorbé par des préoccupations métaphysiques:

> "Just three things it all boils down to...Making an entrance, making an exit and filling in the time between. As for *what* you fill it *with*, that's the least of it. The one thing certain is, you'll do something"[42].

A la fin de la pièce, dans cette structure circulaire, acteurs et spectateurs se retrouvent au point de départ, prêts à retrouver le domaine de l'illusion et à renouveler la même expérience le lendemain soir : la recherche frustrante de l'identité de Mason et du pourquoi de la condition humaine. Saunders semble avoir ainsi souligné la solidarité indissociable de la solitude de tout être humain et je conclurai avec Martin Esslin :

"Drama can truly enhance our existence and can play an immensely valuable part in enriching our world, extending the scope of our experience and our understanding of the human condition"[43].

Monique PRUNET (Université de ParisIV-Sorbonne)

NOTES

[0]Raleigh Trevelyan, *A Hermit Disclosed,* New York, 1960, p.286.
[1]Raleigh TREVELYAN, op.cit., p.9.
[2]Kenneth TYNAN, The Observer, January 27 1963.
[3]Harold HOBSON, The Sunday Times, January 27 1963.
[4]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* Dramatists Play Service Inc., New York, 1963, p.15.
[5]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.23.
[6]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit.,p.52.
[7]Kathy GENTILE, "A Hermit Dramatized", *Modern Drama,* September 1985, p.494.
[8]James Saunders, *Next Time I'll Sing to You,*op.cit., p.24.
[9]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.10.
[10]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.37.
[11]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.18.
[12]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.34.
[13]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.35.
[14]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.53.
[15]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.56.
[16]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.38.
[17]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.49.
[18]Raleigh TREVELYAN, op.cit.,p.69.
[19]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You,* op.cit., p.36.

[20]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.30.
[21]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.59.
[22]Tom STOPPARD, *Scene*, 18, 9 February 1963, p.46-7.
[23]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.11.
[24]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.59.
[25]John RUSSELL TAYLOR, *The Second Wave: British Drama for the Seventies*, New York, 1971, p.78.
[26]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.17.
[27]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.21.
[28]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.30.
[29]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.49.
[30]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.48.
[31]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.54.
[32]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.26.
[33]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.58.
[34]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.52.
[35]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to you*, op.cit., p.65.
[36]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to you*, op.cit., p.66.
[37]Marin ESSLIN, *The Field of Drama*, London, Methuen Drama, 1987, p.176.
[38]Raleigh TREVELYAN, introduction to Saunders, *Next Time I'll Sing to You*, London, 1963, p.viii.
[39]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.66.
[40]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.12.
[41]Martin ESSLIN, op.cit.,p.176.
[42]James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.45.
[43]Martin ESSLIN, op.cit., p.177.

Jeux et enjeux dans les pièces en un acte de James Saunders

Redécouvrir James Saunders, c'est entreprendre un voyage sentimental dans un passé proche et renouer avec un âge d'or : celui de l'intense créativité théâtrale des années soixante et soixante-dix, dont il fut l'un des plus illustres représentants. Les récentes créations parisiennes (*Ce que voit Fox* en 1987, *C'était bien* en 1992), tout comme la reprise de *La prochaine fois je vous le chanterai* en janvier 1995 à Versailles, ne doivent pas nous faire oublier que les pièces en un acte, une trentaine environ, écrites entre 1959 et 1980, forment un corpus dont le langage dramatique original mérite notre attention.

Si, d'une manière générale, la relation entre jeu et théâtre relève de l'évidence ontologique, dans les pièces en un acte de Saunders le jeu est l'acte fondateur par excellence. Jeu dans le jeu, jeu de rôles, jeux de scènes ou jeux d'écriture, le jeu déploie ses multiples significations dans ces oeuvres courtes mais denses. Principe organisateur d'une vision du monde, le jeu nous renvoie à l'essentiel de l'expérience humaine : tel est l'enjeu du jeu. Dans les

pièces en un acte, Saunders nous livre ses talents de meneur de jeu avec une virtuosité particulière.

Jeux de rôles

La carrière de Saunders est étroitement associée au développement du théâtre parallèle, ou "fringe,"[1] intensément actif en Angleterre pendant les années soixante et soixante-dix. Dès 1960, Saunders se tourne résolument vers la création non-professionnelle. En effet, nombre de ses pièces en un acte font alors l'objet d'une création mondiale par des amateurs, au théâtre Questors, à Ealing (dans la banlieue de Londres), un petit théâtre d'avant-garde, modulable, comme de nombreux théâtres-laboratoires ont été conçus à l'époque sur ce modèle. Les pièces sont ensuite reprises par des professionnels, notamment au Hampstead Theatre Club à Londres, au Traverse Theatre, créé en 1963 à Edimbourg par l'Américain Jim Haynes, au Theatre-in-the-Round de Scarborough, théâtre qui existait déjà en 1959, quand *Alas,Poor Fred* y fut créé.

A l'instar de ses contemporains, soucieux d'attirer du sang neuf au théâtre, Saunders écrit pour un public nouveau et exigeant, un public jeune qui, traditionnellement ne fréquente pas les théâtres

du West End. La marginalité revendiquée par les compagnies parallèles, qui effectuent leur travail en dehors des bastions de la culture établie, s'inscrit dans le courant utopique de la fin des années soixante. La philosophie qui anime le mouvement "fringe" varie selon les groupes, pour ce qui est des choix artistiques et des engagements politiques. Certaines compagnies optent pour une recherche résolument avant-gardiste, d'autres s'orientent vers l'animation des prisons, des hôpitaux, des quartiers, des centres de redressement ou, simplement, de la rue. Le désir d'élargir le public et de dynamiser la création, se marque par la présentation de spectacles en des lieux divers. Nombre de spectacles en un acte furent créés à l'heure du déjeuner dans les pubs ou dans la rue, la grande époque du "lunch-time theatre" était née.

Saunders participe à l'animation de la rue, le 6 novembre 1969, à Marble Arch à midi, avec un spectacle de vingt-cinq minutes, intitulé *Dog Accident*. Il s'agit d'un dialogue de rue, s'articulant sur la mort d'un chien. Deux passants s'interrogent : l'animal est-il mort ? L'est-il complètement ? L'argument paraît mince, mais l'intérêt majeur réside dans la création de l'événement lui-même, dans le jeu qui s'établit avec la rue, où le passant peut s'improviser spectateur, voire acteur. Si l'on rappelle que ce

spectacle de rue fut joué par la célèbre compagnie "Inter-Action," on comprend mieux dans quel sens Saunders a mené ses recherches théâtrales.

En effet, la compagnie "Inter-Action," fondée en 1968 par Ed Berman, s'est attaché à explorer la dimension thérapeutique du théâtre. L'appellation "Inter-Action" s'inspire du livre célèbre du sociologue américain Erving Goffman, publié en 1959, sur la présentation du moi dans la vie quotidienne.[2] Goffman y développe l'idée des rôles multiples joués par chacun dans la vie en société. Ed Berman ne fut certes pas le premier à explorer la dimension théâtrale des rôles joués dans la vie, loin s'en faut, car il fut largement devancé par Shakespeare, Sartre et Pirandello, entre autres illustres prédécesseurs. Ed Berman sut néanmoins mettre en oeuvre la théorie des rôles de manière efficace avec des petits groupes d'acteurs, parmi lesquels "The Other Company," le plus célèbre, formé de quatre comédiens dirigés par Naftali Yavin.[3]

Abolir le quatrième mur entre acteurs et spectateurs, brouiller les limites entre réalité et illusion, faciliter la communication entre les êtres, telle était la finalité de leur travail. C'est dans cet esprit qu'en août 1971, The Other Company présente un diptyque de James

Saunders, *Games* et *After Liverpool*, au Traverse Theatre à Edimbourg.

Dans *Games*, au titre évocateur, les jeux se jouent essentiellement avec le public. Les quatre personnages, qui ne portent pas de noms mais des numéros dans le texte de Saunders, sont censés improviser une mise en scène à partir des éléments d'une dépêche de l'agence Reuter. Celle-ci annonce le procès d'un soldat américain, jugé responsable d'un massacre d'enfants (dont on redoutait qu'ils ne fussent piégés) perpétré lors d'un épisode de la guerre du Vietnam. Les données sont lues de manière détachée, télégraphique, comme un message de téléscripteur quelque peu déshumanisé, puis la situation de procès se met en place, avec échanges de rôles où chacun des quatre acteurs est tour à tour l'accusé. Les quatre personnages du texte de Saunders jouent à être des acteurs qui improvisent. Ensuite, le spectacle s'arrête brusquement, et le public est invité à imaginer la suite, à venir sur scène poursuivre le déroulement du procès.

D'une pratique courante entre 1968 et 1973, la sollicitation du public n'était pas toujours bien perçue par celui-ci. En effet, le ludisme a ses moments et ses lois. Imposer un rôle au spectateur tend à le déposséder de sa tranquillité, voire de sa liberté.[4] Le jeu de

rôles, quelque peu coercitif, est diversement apprécié, s'il n'est pas librement choisi dans un but ludique ou thérapeutique. L'entreprise avait cependant pour but d'ouvrir la voie à un théâtre de la vérité, orienté vers la découverte de soi et de l'autre. Refaire le chemin d'Artaud fut l'expérience privilégiée de ceux pour qui le théâtre passait par une recherche d'authenticité, voire de "pauvreté," selon Grotowski et Peter Brook. Dans le cas de *Games*, l'expérience avait pour but de faire réfléchir sur un épisode douloureux d'une guerre qui déchirait les intellectuels, et qui inspira nombre de spectacles militants.[5]

Saunders s'est employé à écrire des pièces qui portent directement sur la dimension exploratoire de l'expérience théâtrale. *Games* signe le retour du théâtre vers une pureté originelle : "We are only actors/ Pretenders/ We're confused."[6] concluent les quatre personnages au statut fluctuant. La certitude de jouer un rôle parmi d'autres prédomine, tout comme la conscience de l'artificialité du théâtre : "Theatre becomes a kind of refuge, a safe box, you know ? where one never has to be oneself, one never has to feel anything, not really, not in one's head, one's heart, one's guts. [...] I want reality, not play-acting. Reality."[7] Le jeu avec le public est censé injecter quelque réalité dans ce qui est devenu simple fiction. Ou

bien cela revient-il à recréer une fiction avec ce qui n'est déjà plus vraiment le réel ? D'une utilité discutable, le jeu de rôles avec le public resta un phénomène de mode.

Dans son introduction à *Games*, l'auteur insiste sur le fait que la pièce porte sur sa propre création, sur la façon dont elle devient spectacle par l'entremise de ceux qui la font : "The play is about the fact of its being put on."[8] Hormis le principe du rôle, l'autre idée-clef mise en oeuvre à travers la recherche de Inter-Action et de The Other Company, est la "société du spectacle." Le monde se structure sur des jeux de relations et s'offre en spectacle. Le théâtre, qui fait intervenir d'autres jeux, offre, par ses effets de miroir, le spectacle du spectacle. L'art n'imite plus le réel, mais ses propres mécanismes d'imitation du réel. La dimension métathéâtrale de l'oeuvre de Saunders, le plus pirandellien des dramaturges anglais, s'inscrit aussi dans le jeu des situations, qui n'est autre qu'un jeu d'écriture.

Jeux de situations

Si l'on considère la pièce en un acte comme une vision épiphanique du monde, sorte d'arrêt sur image, un peu ce que serait

la nouvelle par rapport au roman, nul ne s'étonnera qu'elle fasse largement appel à l'insolite et qu'elle s'inscrive en faux, de manière presque systématique, contre toute forme de convention réaliste.

Chez Saunders, les situations reposent souvent sur un simple huis-clos entre deux ou trois personnages engagés dans un dialogue générateur de tensions. Les personnages portent parfois un nom, mais ils sont le plus souvent désignés par des initiales, des numéros (homme 1, femme 2), ou de simples déictiques (Lui, Elle). Les situations peuvent être liées à la vie privée des couples, légitimes ou non, dont elles mettent à nu les frustrations et les mensonges. Les hommes et les femmes de Saunders ont de l'amour une vision peu conventionnelle, donc peu romantique. *A Man's Best Friend* (1970) se déroule dans un train avec, pour protagonistes, un homme, une femme, une guitare. L'homme, la femme et la guitare sont en voyage de noces. Le non-dit, plus révélateur que le dialogue, suggère que l'énergie et les talents de l'homme vont entièrement à sa guitare.

Souvent cruels, parfois mortifères, les jeux de l'amour font et défont les relations. Dans *After Liverpool,* les questions restent sans réponse, les phrases demeurent inachevées : "My name is. I was born in. We met."[9] Les deux personnages sont

interchangeables dans cette pièce où l'on assiste à une rencontre entre un homme et une femme, à quelques moments de bonheur charnel, puis à leur désunion. Saunders nous livre une vision peu flatteuse de l'amour et se garde de toute représentation stéréotypée des hommes et des femmes. Dans *The Island - A Male Chauvinist Comedy* (1975), qui n'a véritablement de misogyne que le titre, la situation repose sur la ségrégation des sexes (fantasme britannique ?). Sur l'île déserte où vivent des femmes, dépeintes comme très terre-à-terre, arrivent des hommes, gentiment ridicules. Les deux communautés font connaissance et parviennent à coexister, étrangers l'un à l'autre, dans un monde nouveau, sans jeux de séduction.

Le goût de Saunders pour les situations insolites se fait plus inquiétant dans *Birdsong* (1975), où le jeu métaphorise l'enfermement. L'espace scénique représente une cage à serins géante où trois personnages, qui semblent se prendre pour des oiseaux, entretiennent des conversations philosophiques sur l'impossible et sur le langage. L'ambiguïté liée au statut des personnages, où le plombier semble se nommer Wittgenstein, est amplifiée par un dialogue portant sur le sens des mots, donc sur lui-même. Peut-être, dans cette courte pièce, Saunders nous force-t-il à

ouvrir les yeux sur ce qui terrifie, sur l'étrangeté, sur l'altérité absolue, l'irreprésentable limite entre folie et normalité.

La menace intérieure à l'être humain que l'on trouve dans *Birdsong* complète la menace extérieure omniprésente de *Barnstable* (1960). Ces pièces menaçantes sont ancrées dans une époque hantée par le spectre de la fin du monde.[10] Saunders théâtralise à nouveau la menace et la rend visible dans *Trio* (1967), où trois personnages forment un trio à cordes, (violon, alto, violoncelle). Faisant écho à des bruits extérieurs de bombardements, chaque instrument se mue en bombe insecticide ou en arme à feu pétaradante. Le dialogue, dense et économique, se ferme sur lui-même dans cette courte pièce aux accents d'apocalypse. Saunders orchestre une rencontre entre musique et bruitage, génératrice de tension entre créativité et destruction. L'auteur nous offre ici un théâtre de la plus simple expression. Une ligne sonore, une vision fugitive, suffisent à théâtraliser le malaise existentiel.

Ces descriptions placent bien évidemment Saunders dans le droit-fil du Théâtre de "l'Absurde," dans une constellation où gravitent Pinter, Ionesco, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, pour n'en citer que quelques uns. *Play for Yesterday* (1974) se prête à une lecture intertextuelle. Six personnages en quête de sens sont

isolés dans un refuge de montagne et discourent de façon très spirituelle sur l'existence. Parodie de huis-clos sartrien, mais aussi voyage initiatique en forme de "comedy of manners," la pièce résonne aussi d'échos divers. Conrad, le grand moderniste, l'homme de la transition entre deux mondes, n'est pas absent à l'appel. Old Kurt et Young Kurt figurent parmi les personnages : "Young Kurt is dead ?"[11] Jeu cérébral ou bien quête authentique ? L'un ne saurait exclure l'autre dans les pièces de Saunders dont la force repose sur le mystère et le jeu de l'ambiguïté entre réel et imaginaire. Pinter se profile ici en filigrane, mais Saunders se fait plus explicite que son illustre contemporain. Il serait vain d'abuser des références intertextuelles qui, prises pour elle-mêmes, relèvent d'un jeu cérébral. Pourtant, le phénomène d'écho fonde aussi la valeur mythique d'une oeuvre. Reconnaître Sartre ou Pinter dans Saunders, ce n'est pas dévaluer Saunders, c'est au contraire démontrer la participation de son oeuvre à une quête essentielle.

Les jeux de l'ambiguïté se compliquent quand les jeux enchâssés se confondent, c'est-à-dire là où s'efface la limite du jeu dans le jeu. Jeu premier et jeu second ne sont qu'un seul et même jeu, destiné à servir un mystère existentiel. Les parodies de pièces policières entrent dans cette description. Elles reposent sur une

énigme et s'achèvent sur sa non résolution. Nul ne sait si la situation proposée a été vécue ou imaginée par les personnages pour nourrir leur dialogue dont on ne sait pas à quel niveau de fiction ou de réalité il renvoie. Dans *A Slight Accident* (1961), mise en abyme et jeu mortifère se confondent ; une jeune femme vient de tuer son mari, semble-t-il, au moment où le même crime était commis dans le film qu'elle regardait à la télévision. Un couple de voisins vient lui rendre visite, et la pièce se termine au moment où il semble que la voisine, elle-même s'apprête à sacrifier au même rituel. Mimétisme criminel, meurtres en séries, le théâtre de Saunders est peuplé de clones inquiétants, mais l'humour macabre y est roi.

Là où il utilise la convention de la pièce policière, Saunders introduit une distorsion entre la réalité du crime, vite oublié, et la légèreté des propos, où chacun est pris au piège de son bel esprit et de ses bonnes manières. La violence se profile derrière la surface lisse, la haine se fait jour dans le propos badin. La "comedy of manners" est bien présente, imbriquée dans la pièce policière, à la limite du vaudeville. Elle peut résonner aussi des accents du music-hall. La tradition dramatique est bien là, omniprésente, riche de toutes ses interrogations métaphysiques.

Alas, Poor Fred (1959) en est un concentré. Un espace unique, une situation de huis-clos, un objet scénique (un tricot) forment l'épure de toute pièce de l'absurde. Ici deux personnages (un homme et une femme) évoquent leur passé et le crime qu'ils ont apparemment commis -à moins que toute l'histoire ne soit inventée- en supprimant ce pauvre Fred. La femme, Mrs Pringle, tricote inlassablement. A la fin de la pièce, on apprend que Fred était le premier mari de Mrs Pringle, et que Mr Pringle, alors son amant, caché dans le placard, fut découvert par Fred, ce qui valut à ce dernier de se faire couper en morceaux. L'objet métaphorise la situation dans cette parodie de vaudeville policier. En effet, c'est le dialogue lui-même qui est tricoté avec élégance, tout comme le passé, tricoté puis défait comme un tricot, jusqu'au dernier point.

Très conscient du jeu qu'il joue avec l'écriture, Saunders, ici le meneur de jeu, joue avec les conventions théâtrales. Il intervient dans les didascalies en s'adressant directement à l'acteur, à l'impératif ou à la deuxième personne, ou encore il introduit des modalités : "She may whistle."[12] Dans *Savoury Meringue* (1971), sorte de réflexion sur l'art d'être en scène et sur l'artificialité des conventions théâtrales, deux personnages campent des figures de music-hall débitant leurs monologues impertinents, avec cascades de

jeux de mots et adresses directes au public. Jeux de rôles, jeux de situations et jeux d'écriture se conjuguent aussi pour prendre la forme du destin.

Les Jeux du destin

Le jeu compte parmi les structures fondamentales de l'existence humaine. Dans son célèbre ouvrage, *Les jeux et les hommes*,[13] Roger Caillois donne à réfléchir sur le jeu. Il propose une classification des activités ludiques en fonction de quatre grands principes : la compétition, le hasard, le simulacre, le vertige. Ces quatre principes se conjuguent étroitement dans les pièces en un acte de Saunders. Les protagonistes ne se définissent que par un jeu dont ils sont à la fois les pions et les initiateurs. Nul n'échappe au jeu que chacun érige et entretient comme un destin.

Dans la tradition d'un théâtre logocentrique, la scène est le lieu d'où l'on parle. L'expérience dramatique passe par le langage qui définit la situation dans laquelle sont impliqués les personnages. Ainsi que nous l'enseigne la pragmatique du langage, au théâtre, dire c'est agir, et ceci n'est nulle part mieux illustré que dans ces pièces en un acte où la seule action se résume à remettre inlassablement en jeu la balle du dialogue, jusqu'à épuisement des

possibilités. Pourtant, le langage n'est pas le moyen de communication le plus fiable, la chose est reconnue dans *Play for Yesterday* (1974) : "Language is such an inadequate way of saying things."[14] Dans *La parole intermédiaire,* François Flahaut[15] établit un rapprochement entre la fonction pragmatique du langage et le jeu. Prendre la parole équivaut à mettre une balle en jeu, ou bien à la renvoyer selon des règles explicites, selon la place que l'on occupe dans le débat. Ainsi fonctionnent les situations ritualisées. La parole s'insère dans une structure, dans une situation pré-définie, là où elle est attendue. Ceci se vérifie dans *Play for Yesterday,* par exemple, où chacun s'exprime en fonction de son statut.

Dans *Alas, Poor Fred*, la situation dialogique est comparable à une partie de ping-pong. Chacun marque tour à tour un point dans l'élucidation du mystère. Tout élément nouveau crée un nouvel échange oratoire, donc une nouvelle situation de tension. *After Liverpool, Neighbours* (1964) et *Bye Bye Blues* (1980) fonctionnent sur le même modèle. Chaque protagoniste joue une carte et marque des points dans un affrontement verbal où personne ne gagne ni ne perd vraiment puisque personne ne sort du jeu pour entrer dans un autre univers. Chacun est condamné par son statut fictif à jouer et rejouer à l'infini. Le jeu est devenu son propre enjeu.

"What do we have to play with but words ?" demande Penelope dans *A Slight Accident.* [16] La pièce en un acte semble être un genre dramatique qui, s'il se prête au ludisme, est peu propice aux lignes de fuite.

Dans *Neighbours* (créée en1964 au Questors), l'homme et la femme (ils ne portent pas de nom) sont étroitement conditionnés par ce qu'ils croient être leur rôle. Leur jeu est celui d'un enfermement dans les labyrinthes de la parole, étroitement liée, ici, à une situation plus générale dictée par la vie en société. La pièce met en présence une jeune femme blanche et son voisin noir. Par des questions insidieuses et des sous-entendus, l'homme force sa voisine à affronter le problème de la différence raciale. D'une sensibilité chatouilleuse, il aime les affrontements sur les sujets brûlants qui obligent l'interlocuteur à se révéler. Il tente de faire avouer à la jeune femme quelles réactions d'hostilité la présence d'un homme noir suscite en elle. Il la provoque afin de la voir elle-même s'accuser de préjugés raciaux. L'homme veut la piéger dans ce qu'elle croit être sa bonne conscience, mais qui n'est en réalité qu'une forme de mauvaise foi. Une tentative de rapprochement amoureux consacre le déroulement de cette parade sado-masochiste, sorte de mise à nu

métaphorique qui pose adroitement, et avec tact, le problème de la différence.

Dans les pièces en un acte de James Saunders le jeu verbal mène le jeu et s'entraîne lui-même dans une forme de vertige. Les jeux de mots, les paradoxes, les associations automatiques sont légion, surtout dans *Savoury Meringue* : "A Ferdinand is worth two in the bush."[17] La langue est turbulente, impertinente. Marina Yaguello attire notre attention sur le "caprice du sujet parlant" car "il y a du jeu dans la langue," explique-t-elle dans *Alice au pays du langage.*[18]

Le simulacre, autre catégorie définie par Roger Caillois, intervient dans la représentation mimétique du réel. Bien que la représentation réaliste se fasse rare dans les pièces de Saunders, un problème de société est directement reconnaissable dans *Neighbours*, qui conjugue situation privée et vie en société, l'homme et la femme représentant chacun un groupe social et racial dans sa totalité. Un zeste de naturalisme est perceptible dans les dialogues de *Double, Double* [19] qui se situe dans la cantine d'un dépôt d'autobus. Chaque acteur est censé interpréter deux personnages, le dédoublement étant annoncé par Saunders comme un principe structurel de la pièce. Le contenu et le registre des

dialogues, calqués sur la vie quotidienne, fournissent un instantané sur les peines et les rêves du personnel du dépôt. La pièce en un acte se ferme rapidement sur l'univers qu'elle esquisse. Ici, chacun est prisonnier de soi-même, puis d'un monde en demi-teinte où les possibilités, hormis celles du rêve, sont limitées.

Le hasard retrouve ses droits là où le meneur de jeu introduit du jeu dans le jeu, lorsqu'il fait place au public pour inventer le reste du jeu. Tout devient alors possible. Un élément d'aléatoire se glisse dans le jeu avec le public dont les improvisations sont par définition imprévisibles ; en effet, les spectateurs peuvent réintroduire entre eux la compétition, ils peuvent faire intervenir le hasard (en jouant la suite aux dés par exemples), puis pousser le vertige à dégénérer en violence. L'improvisation théâtrale prévue par Saunders concentre ainsi tous les principes qui régissent les situations ludiques.

Dans les pièces en un acte de James Saunders, le jeu absorbe toutes les forces en présence et les dissout dans l'ambiguïté finale. Le jeu apparaît donc comme un destin, voire une prison. Le vertige du jeu pour lui-même semble gouverner la situation dramatique. Jeu narcissique certes, qui s'abolit dans ses propres conventions, mais aussi jeu métaphysique avec les limites de l'existence. D'une manière générale, même s'il bouscule nos certitudes, le ludisme de

Saunders n'est pas vraiment dévastateur ni iconoclaste, mais il n'est pas non plus jubilatoire. Le jeu introduit une interrogation collective sur une recherche de vérité. Etre à la fois soi-même et l'autre, c'est voir autrement, mais c'est aussi accepter le dédoublement, mettre à mal l'unité de son personnage et faire l'expérience de la nature transgressive de la théâtralité. Etre et ne pas être, tel est l'enjeu du jeu.

Conclusion

Principe unificateur pour l'homme et la société, le jeu ne divise pas, il rassemble. Il dynamise aussi. Dans *Le jeu du jeu,* Jean Duvignaud nous rappelle que "Le jeu est une sorte de coup de force : au milieu du "clair-obscur" de la vie quotidienne, il lance un défi à la calme stagnation du monde."[20] La pièce en un acte est par excellence le genre dramatique où l'imaginaire domine, libéré de toute contrainte de vraisemblance. Saunders y propose, avec un talent consommé, une esquisse de l'impossible. Un parcours surprenant attend le spectateur.

Nicole BOIREAU (Université de Metz)

Notes

[1] Correspondent à ce statut les groupes amateurs ou professionnels qui, soucieux de préserver leur liberté et leurs particularités, produisent leurs spectacles en des lieux divers, à l'écart des théâtres conventionnels. L'apport du mouvement "fringe" au développement du théâtre fut immense dans les deux décennies.

[2] Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life,* London : Pelican Books, 1978 (first publ. 1959).

[3] Naftali Yavin dirigea The Other Company de 1968 (date de la création du groupe) jusqu'en 1972 (mort de Yavin). Pour de plus amples détails sur TOC, voir : Peter Ansorge, *Disrupting The Spectacle - Five Years of Experimental and Fringe Theatre in Britain,* London : Pitman, 1975.

[4] Ce fut le cas le jour où j'assistai au spectacle pendant le festival d'Edimbourg, au Traverse Theatre. Particulièrement rétif, le public refusa tout net la sollicitation. Un spectateur lança aux acteurs : "We want to be entertained. Please, go on."

[5] L'exemple le plus célèbre est le spectacle de Peter Brook, *US*, présenté à l'Aldwych en 1966. *US* est une recherche collective, un montage de textes de différents auteurs. Au-delà d'une dénonciation de la guerre au Vietnam, c'est aussi un réquisitoire plus général contre la violence.

[6] *Games* and *After Liverpool*, London : Samuel French, 1973, p. 55.

[7] *Ibid*, p. 43

[8] *Ibid*, p. 1.

[9] *After Liverpool*, p. 3.

[10] Rappelons que les premières pièces de Pinter furent appelées des "Comedies of Menace" par Irving Wardle, alors critique du *Times* .

[11] *Play for Yesterday*, in *Savoury Meringue and Other Plays*, London : Amber Lane Press, 1980, p. 62. *Play for Yesterday* fut présentée au public en 1974, au théâtre fringe Orange Tree, à Richmond.

[12] *Savoury Meringue*, p. 15. La pièce fut créée en 1971, à l'Ambiance Lunch-Hour Theatre Club, dans une mise en scène d'Ed Berman.

[13] Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris : Gallimard, 1958.

[14] *Op. cit.*, p. 66.

[15] François Flahaut, *La parole intermédiaire*, Paris : Seuil, 1978.

[16] La pièce fut créée au Nottingham Playhouse en 1961. Publiée dans *Neighbours and Other Plays,* London : Heinemann Educational, London, 1968, p. 129.

[17] *Op. cit.*, p. 14.

[18] Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, Paris : Seuil, 1981, p. 31.

[19] James Saunders, *Double, Double,* London : French's Acting Edition, 1964. Aucune précision n'est indiquée quant aux lieu et date de création.

[20] Jean Duvignaud, *Le jeu du jeu*, Paris : Balland, 1980, p. 149.

Réflexions de James Saunders
sur son théâtre, sur le théâtre.

27 Mars 1993

Permettez-moi tout d'abord d'exprimer mes regrets de ne pas être ici en personne, en raison d'une maladie survenue dans ma famille. J'aurais beaucoup aimé assister en cette fin de semaine, à un séminaire sur les oeuvres de James Saunders, sujet qui ne figure pas en tête de liste des sujets de séminaires de fin de semaine, au moins dans mon pays. Je rate également l'occasion de revoir et pour la dernière fois peut-être, la représentation de ma pièce, mise en scène par Stephan Meldegg, *C'était bien (Making it Better)* . Il m'arrive de temps en temps de constater qu'une représentation particulière d'une de mes pièces peut être considérée, sans contredit, comme la plus concluante, son adaptation, en ce qui concerne le découpage, comme celle qui ait le mieux répondu à mon attente, sans chercher plus loin. C'est le cas de celle-ci. L'ayant vue, il me faut en conclure, soit que

je suis vraiment un bon écrivain de théâtre, soit que Stephan Meldegg est un très bon metteur en scène, peut-être les deux à la fois.

L'ayant dit, je dois reconnaître un certain sentiment de désarroi quant à la raison de ma présence ici, au moins en esprit. En bref, je ne suis pas sûr du rôle que je devrais jouer. Suis-je James Saunders, l'auteur de plusieurs pièces et par conséquent, pensez-vous, l'expert le plus capable - nous pourrions en débattre - d'élucider, d'expliquer et de situer son oeuvre dans le contexte qui lui convient ou suis-je, dois-je le dire simplement, James Saunders, l'homme qui, parce qu'il lui est arrivé d'écrire quelques pièces, tout en continuant, par ailleurs, de vivre, peut présenter un intérêt personnel ou anecdotique ? Les deux rôles sont parfaitement distincts. L'un est celui d'un conférencier qui parle de façon objective, impersonnelle comme s'il lisait une communication à une assemblée scientifique. L'autre est un rôle subjectif, personnel, qui relève même de la confession ; il parle comme s'il improvisait au fur et mesure pour des gens dont il veut être aimé ou du moins qu'ils l'apprécient en tant qu'être humain. Quel rôle devrais-je assumer ou est-ce que je devrais glisser de l'un à l'autre, comme un acteur peut jouer deux personnages sur la même scène, en mettant et en ôtant

une moustache ? Et le troisième Saunders ? Cette figure plus nébuleuse qui décide quel Saunders apparaîtra - le metteur en scène, pourriez-vous dire de la Compagnie Saunders ?

Eh bien oui, j'exagère le dilemme et cependant pas trop. Mais vous pouvez penser que cela ne vous concerne pas vraiment et que plus tôt je choisirai pour moi-même la manière de m'adresser à vous et de me mettre à parler de théâtre, plus vous serez contents. Mais le fait est que je suis déjà en train de parler de théâtre. Nous sommes en plein théâtre. Je suis un acteur qui donne une représentation et vous êtes le public. Il se trouve que malheureusement je ne peux pas jouer aujourd'hui et qu'un magnétophone enregistre ma voix. Mais c'est néanmoins du théâtre ; d'une certaine façon je joue le rôle d'un dramaturge qui fait une allocution. Ce que je veux souligner c'est que quelle que soit l'occasion, il n'y a pas moyen d'échapper à la nécessité de jouer. Imaginez une conférence scientifique même la plus abstraite et la plus impersonnelle ; le conférencier lira comme s'il n'était pas en train de faire la lecture mais d'improviser au fur et à mesure, il lèvera les yeux de temps en temps sur son public comme s'il leur parlait directement. Il joue un rôle comme je le fais en ce moment, quelque soit le Saunders que j'interprête. Même loin de la scène ou de l'estrade, la représentation continue.

Elle commence dans notre petite enfance, nous apprenons en imitant, l'imitation, c'est du théâtre. Elle se poursuit à l'âge adulte, lorsque nous jouons les rôles que nous souhaitons que les autres nous voient incarner. On pourrait dire du théâtre qu'il est un cas particulier, où des gens se font payer pour jouer et où un public paie pour les voir. Jouer un rôle de composition, se projeter dans un personnage, c'est probablement ce qui m'a attiré vers le théâtre et j'aimerais en parler pendant quelques instants, en me référant à une ou deux de mes pièces. Je vais commencer par un cas extrême : une pièce que j'ai écrite il y a bien des années en 1965, dont le titre était *Triangle*, un monologue qu'a interprété autrefois à Paris, le grand Laurent Terzieff. Le seul personnage dans la pièce est, comme par hasard, un acteur, qu'on a engagé pour jouer un monologue, intitulé *Triangle*, au programme d'une saison de théâtre expérimental. Le rôle qu'il doit jouer est celui d'un malade - qui peut être ou non un acteur - parlant à son psychiatre. Le psychiatre est plus imaginaire que réel, bien que naturellement il soit bien réel pour le malade. Dans la pièce l'acteur a accepté ce rôle - il a besoin d'argent - même si certains éléments du scénario se rapprochent de façon très fâcheuse de sa propre vie. Mais il a appris son rôle, tel qu'il est, et jouera la pièce qu'il n'aime pas beaucoup, d'une façon ou d'une autre puis il

quittera la scène et touchera son argent. Seulement ce qui rend la pièce expérimentale, nous dit-il, c'est ceci : la pièce a environ vingt minutes de dialogue mais elle doit durer quarante minutes ou il ne touchera pas son argent. Il peut faire ce qu'il veut pour occuper le temps - chanter, danser, faire des plaisanteries, parler de lui, même s'endormir s'il le peut, ou boire une bouteille de whisky qu'il a apportée avec lui sur scène, et qui peut être ou non du thé froid. Et le public, tel est le genre de la pièce, ne saura pas nécessairement quel dialogue est le sien ou celui de la pièce.

Cette réalisation du piège qui lui a été tendu, de la difficulté de maintenir une distinction entre l'acteur et le personnage, c'est ce dont traite la pièce - ma pièce - Il advint que la pièce fut jouée pour la première fois dans une situation idéale à une conférence pour étudier le théâtre expérimental. Ainsi s'ajoutait une dimension supplémentaire d'ambiguité.

Vous pourriez objecter ici que jouer un rôle n'est important dans cette pièce que parce qu'elle se trouve être une pièce sur le théâtre. Les personnages dans la plupart des pièces ne sont pas des acteurs. Ce sont des gens qui ne jouent pas mais sont eux-mêmes. J'avance ici l'argument que la distinction entre jouer un rôle et être soi-même est parfaitement artificielle. Prenons une autre pièce, que

je pense que certains d'entre vous, ont vue, *Les Voisins, (Neighbours)*. Voici une pièce complètement naturaliste qui ne doit rien aux acteurs, en tout cas rien aux acteurs professionnels. Un homme noir et une femme blanche vivent dans des appartements contigus - contigus de plafond et de plancher à vrai dire. Ils se rencontrent et parlent pour la première fois dans l'appartement de la femme. Et immédiatement tous deux se sentent sous l'influence de pressions et de contraintes , à l'intérieur desquelles ils doivent non seulement se présenter l'un à l'autre mais décider de la *manière* dont il leur convient de se présenter.

Prenez d'abord sa situation à lui. Puisqu'il est dans l'ordre des choses qu'il soit l'invité - un invité qui se trouve ne pas être invité. En tant qu'homme noir dans un pays blanc, il se sent doublement invité, bien que ce pays soit le sien. Il se sent même en quelque sorte étranger, un étranger toléré - toléré, entendons-nous, aussi longtemps qu'il se conduit bien.

Pourtant une autre personne ne rencontrerait pas nécessairement les mêmes difficultés que lui dans cette situation. Il donne l'impression qu'il serait peut-être difficile de s'entendre avec lui, même dans ses meilleurs moments ; il y a une atmosphère de malaise. On dirait presque qu'il se connait tellement peu lui-même

en tant qu'être social qu'il improvise le rôle au fur et à mesure. Comment cela peut-il se faire ? Il est après tout lui-même. Pourquoi doit-il *jouer* à être l'homme qu'il *est* déjà.

Quoi qu'il en soit, il semble vraiment qu'il y ait dans son cas un autre "Moi", une sorte de metteur en scène, ou peut être un acteur qui étudie le rôle qu'il doit jouer et qui décide de la manière de le jouer. On pourrait dire de lui qu'il n'est pas une mais trois personnes ; un personnage qui attend de se réaliser, compte tenu des contraintes de ses origines et de la situation dans laquelle il se trouve ; un acteur qui joue le rôle du mieux qu'il peut, et un metteur en scène ou peut être une autre facette de l'acteur qui prend des décisions sur la manière de présenter le personnage.

Les rôles qu'il peut choisir de jouer sont sûrement nombreux. Il est l'invité et un invité agit d'une certaine façon. De plus un invité imprévu, qui a besoin s'il doit rester au lieu d'être mis à la porte, de donner à son hôtesse le désir de le retenir. Puisqu'il a pris la décision de venir, sur un coup de tête ou non, on peut supposer qu'il a réfléchi un peu à l'avance à la manière dont il se comporterait.

Il ne doit pas être trop amical, au moins au début. Mais pas inamical non plus, du moins au début. Maintenant doit-il jouer sur le fait qu'il est noir et donc différent ou jouer sur le fait que nous

sommes tous identiques nonobstant notre couleur de peau ? Une autre question : il est un homme et elle est une femme. Son attitude doit-elle être celle d'un homme avec une femme ou seulement d'une personne avec une autre personne ? S'il joue la virilité, la jouera-t-il de façon macho ou sans appuyer ? Et comment reconnaîtra-t-il le fait qu'il est noir alors qu'elle est blanche, la première chose dont elle prendra conscience ? Doit-il faire semblant de l'ignorer ou attirer l'attention dessus ? Doit-il montrer ce qu'il sait faire pour assumer sa négritude dans un pays blanc ou combien la chose est difficile ? Doit-il jouer le rôle d'un homme abandonné à lui-même ou parfaitement maître de lui ? Ces questions sont d'ordre hiérarchique et relèvent du jeu de la domination. Noir alors qu'elle est blanche, homme alors qu'elle est femme - un *homme* noir est-il supérieur à une *femme* blanche ? Et leurs situations économiques comparatives, elle est une propriétaire d'appartement à son aise, lui une sorte de squatter, vivant peut-être d'aide sociale. Dire que ces contradictions ne doivent pas intervenir dans les rapports entre deux adultes, ne les fait pas disparaître pour autant. Il faudra forcément les affonter à un moment donné ou choisir de les négliger. C'est une décision à prendre.

Une personne douée de plus d'assurance pourrait aborder ces questions sans le moindre effort, en trouvant les réponses presqu'inconsciemment. Lui, étant l'homme qu'il est, pèse le pour et le contre. Ou comme il le dit, il agit spontanément, c'est à dire qu'il autorise quelqu'un à l'intérieur de lui-même à lui dire comment agir. Cela veut dire que les questions qu'un acteur poserait à son personnage afin de le jouer le mieux possible, cet homme se les pose à lui-même.

La femme aussi, bien qu'assez normale en apparence, assez bien intégrée, est soumise à certaines contraintes quant à la manière dont elle doit se conduire - et le comportement n'est-ce pas un jeu ? Quelques soient ses sentiments réels sur les hommes ou sur les noirs ou les gens qui se présentent à sa porte sans invitation, elle a un certain code de conduite, certaines opinions sur la manière de se comporter et dont elle aimerait que les autres la voient se comporter. Elle a, en d'autres termes, d'autres représentations d'elle-même dans lesquelles elle aimerait que les autres la reconnaissent. C'est donc sur le modèle de ces représentations qu'elle essaiera de se montrer.

Attirer l'attention sur le fait que les gens jouent leur propre rôle en puisant dans leurs réserves, selon les circonstances, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas quelquefois en dessous un moi qui ne

joue pas, une créature souffrante ou en manque, aimante ou abandonnée, le moteur non intellectuel de l'individu. Mais un dramaturge ne peut véritablement montrer que la surface des choses parce qu'il n'a à sa disposition que des mots et les mots par nécessité ne touchent que la surface. Cette créature enfouie qui ne joue pas, doit se prendre elle-même en charge ou être imaginée par le public. Ou peut être est-ce l'acteur qui par le jeu qui accompagnera les phrases qu'il prononce, y fera allusion d'une manière quelconque. Ce que je laisse entendre, c'est que quoi que soit le théâtre par ailleurs - et il peut être bien d'autres choses - c'est un mécanisme très efficace pour étudier les moyens que nous utilisons pour nous mettre en scène et jouer les rôles que nous avons décidé de jouer.

Envisagé sous cet angle, voir jouer une pièce semble une chose plutôt froide et clinique, comme si le public assistait à une expérience. Eh bien dans une certaine mesure, c'est le cas. Le public est dans une situation particulièrement ambiguë. Il voit ce qui se produit sur la scène comme une histoire qui se déroule avec un nombre infini de dénouements possibles. Il voit les personnages comme des êtres spontanés, libres de faire leur choix. En d'autres termes, il se donne l'illusion d'assister à une tranche de vie et en même temps, il sait très bien que ce n'est pas le cas. Il sait qu'il

n'existe qu'un dénouement à l'histoire, qu'on le lui a déjà dit et que ce n'est pas une histoire inventée mais de l'histoire. Il sait que les personnages ne sont ni libres ni spontanés. Ils pensent qu'ils le sont, ils se comportent comme tels mais ils sont pris dans les contraintes qui pèsent sur eux. Il y a deux mots en anglais, voir et regarder. Voir c'est être témoin, comprendre, regarder c'est observer et juger. Le public fait les deux. Ainsi tandis qu'il voit les personnages, sympathise avec eux et vit dans leur monde, il les regarde aussi, juge de la manière dont ils se mettent en scène, comme s'il assistait à une expérience ou à une démonstration.

L'intérêt que je porte au théâtre comme représentation de l'auto- conscience de l'être, a probablement commencé à la fin des années cinquante. L'existentialisme était la philosophie à la mode, à travers Sartre et Camus , et l'outil théâtral était l'absurdité de Ionesco et de Beckett. Le théâtre de l'absurde fournissait un moyen tout prêt d'exprimer les problèmes existentiels. La scène est un espace à l'intérieur duquel les gens font semblant d'être réels. L'espace lui-même n'a pas de sens. Il est simplement là et on demande aux personnages de jouer dans ses limites. La seule alternative est de quitter la scène et de ne plus exister.

Le Théâtre de l'Absurde par sa nature n'a rien affirmé sur le monde, sinon qu'il semblait être bâti sur des fondations absurdes. Il n'a pas fait de jugements de valeur. Ce qui l'emportait, c'était une expression de désarroi, le sentiment d'être aliéné. La réaction à ce sentiment d'aliénation pourrait être le rire ou le désespoir. Dans le monde de Beckett, la scène est un cercle de lumière dans les ténèbres, à l'intérieur duquel l'homme démontre son existence en jouant son rôle même s'il sait que ses actions n'ont aucun sens et que son existence est une illusion. Tandis que dans le monde de Ionesco, les personnages se comportent comme si tout était absolument rationnel, dans un monde qui est absolument fou.

Ionesco et Beckett sont venus à Londres presqu'au même moment et mon style a immédiatement changé. J'ai sans la moindre honte emprunté à l'un ou l'autre ou à un cocktail des deux, en y ajoutant quelqu'assaisonnement de mon cru.

Je dois admettre qu'il y avait une autre raison plus prosaïque pour que je m'attache au Théâtre de l'Absurde. Cela tenait à un manque d'habileté de ma part à écrire une pièce bien faite, à raconter une histoire de façon cohérente sur une scène. Introduire des personnages en scène quand j'en avais besoin pour faire avancer l'intrigue et les faire disparaître quand ils n'avaient plus d'utilité, ne

faisait pas partie de mon talent. Il ne suffisait pas qu'un personnage dit, comme un des personnages de Ionesco, au moment où la sonnette de la porte d'entrée retentissait "chaque fois que la sonnette retentit à la porte, il n'y a personne". Si on entendait la sonnette, il fallait qu'il y eût quelqu'un à la porte, qui avait une bonne raison de venir et également un bonne raison de s'en aller, quand il avait joué son rôle, au lieu de rester les bras ballants à ne rien dire, au grand desespoir de l'acteur chargé du rôle. Le Théâtre de l'Absurde me convenait parfaitement. D'un seul bond, j'étais libre, comme Superman, affranchi de mon incompétence à construire une pièce, selon les règles d'une pièce bien faite. Pas seulement cela, mais je trouvais que cette forme convenait très bien à l'expression de mes problèmes plutôt vagues, du genre "Qui sommes-nous , où allons-nous ?".

Une image courante à l'époque était ce que nous appelions la bombe atomique, le symbole parfait de l'absurdité sinistre. Rien ne pouvait mieux inspirer un sentiment d'effarement impuissant que cette force qui pouvait à n'importe quel moment, même par accident, effacer brusquement notre passé, notre présent et notre avenir. La bombe jouait le rôle, comme l'avaient fait les dieux de l'antique tragédie grecque, d'une puissance qui dépassait la raison, froide et

lointaine et pourtant capable, d'une simple chiquenaude, d'abattre tous nos desseins. La bombe se profilait derrière une grande partie du Théâtre de l'Absurde, mes pièces et celles des autres.

Je vais parler d'une pièce de cette époque, un monologue intitulé *le Pédagogue*. Un professeur partisan des anciens usages, est en face de sa classe, celle-ci jouant le rôle du public. Dehors quelque chose de terrible peut arriver ou est imminent. Un élève est accroupi sous son bureau et refuse de sortir. Le professeur fait un rappel à l'ordre, enjoint à ses élèves de prêter attention à son enseignement. Les autorités, leur dit-il, ont la situation bien en main. Il demande un volontaire pour jouer du triangle dans l'orchestre de l'école, en remplacement d'un autre, mort de façon inexpliquée. Il tourne en dérision le bruit selon lequel vos cheveux se mettent à tomber si vous jouez du triangle dans l'orchestre de l'école. Ce n'est que pure coincidence. Il parle de tradition et de devoir et de l'importance de garder le sens de la mesure. Pendant ce temps, les étudiants s'en vont un par un, même son élève le plus brillant. Finalement il reste seul en face d'une classe vide.

J'ai écrit plusieurs pièces en un acte à la fin des années 50 et au début des années 60. Mais en 1961 je décidai d'en composer une de longueur normale, et qui devait avoir un itinéraire particulier. Elle

relatait l'histoire véridique d'un homme qui avait vécu les quarante dernières années de sa vie dans une cabane au fond de son jardin dans un isolement presque total. Cela était, en soi, un thème absurde. Comment faire une pièce sur un personnage qui ne dit rien, ne fait rien, et dont le moment le plus dramatique de la vie est celui de sa mort ? Après m'être rendu compte que je m'étais attelé à une tâche impossible, je me mis à écrire une pièce qui en réalité traitait de l'impossibilité d'écrire une oeuvre dramatique ayant pour sujet un ermite. Cette pièce devait être représentée dans un théâtre d'amateurs et j'étais conscient qu'elle ne pouvait être destinée à aller nulle part ailleurs. De ce fait, je me suis donné le bonheur d'écrire à ma guise, selon mon bon plaisir. Je ne fis aucune concession au public, j'enfreignis toutes les règles dramatiques. Les acteurs parlaient aux spectateurs, les insultaient même. Un acteur viola la passivité habituelle de la salle en demandant une boîte d'allumettes et en attendant le temps qu'il fallait jusqu'à ce qu'elle lui fût remise. Je brisai la distinction entre les acteurs et leurs personnages. Les acteurs parlaient d'avoir joué la pièce la veille et de la rejouer le lendemain, disaient qu'elle était une expérience ratée ou une pure perte de temps. C'était vraiment une pièce bizarre. Et cette pièce *Next Time I'll Sing to You, (La prochaine fois je vous le chanterai)*

fut montée à Londres, à New-York, à Paris, dans toute l'Allemagne et même à Varsovie. Cela eut pour conséquence que, j'abandonnai mon métier d'enseignant pour me consacrer tout entier à l'écriture.

Puis j'écrivis une pièce intitulée *A Scent of Flowers (Parfum de fleurs)*, plus traditionnelle dans sa forme mais utilisant toujours les libertés que j'avais apprises avec la précédente ; cette nouvelle oeuvre eut également beaucoup de succès. Je me suis trouvé alors dans une situation très heureuse. Les théâtres européens, surtout en Allemagne, montaient tout ce que j'écrivais. Pendant plusieurs années j'ai gagné plus d'argent à l'étranger que dans mon propre pays. Je pouvais écrire ce que j'aimais sans me soucier des exigences économiques des théâtres privés du West End de Londres, précisément à l'époque où le théâtre entrait dans sa période la plus passionnante.

La célèbre décennie des années 60, qu'il est à la mode de vilipender aujourd'hui (...), fut en effet un âge d'or pour le théâtre, du moins dans mon pays. Je parle évidemment du "Fringe ... théâtre" (ou théâtre marginal) ; le théâtre traditionnel a des habitudes conservatrices, et ne reprend les innovations que lorsqu'elles ont été essayées ailleurs, et quand elles y ont réussi. C'est à cette époque que le fringe théâtre a fait largement son apparition. J'ai travaillé

avec le théâtre amateur appelé Questors, et ensuite avec l'un des meilleurs "fringe theatres" professionnels, le theatre Orange Tree de Richmond.

Un nombre important de petits groupes d'acteurs exprima l'idée communément répandue qu'un théâtre pouvait être quelque chose de plus qu'une boîte isolée ou la bourgeoisie se retrouve pour oublier les problèmes sérieux et venir y chercher divertissement et culture ; qu'il pouvait être utilisé comme une voix qui exprime les préoccupations de la société. On remarqua, par exemple, qu'une représentation théâtrale était une sorte de modèle d'un système socio-politique : avec un groupe actif qui, conduit par un meneur-metteur en scène, projette la trame de ce qui va se produire et le joue selon le vote ou l'argent du public. Il existe une ligne de partage très stricte entre ceux qui participent à l'action et la masse des gens dont la participation se limite à applaudir les acteurs à la fin de la représentation ou à s'abstenir d'applaudir. Cette structure n'est pas fixée par la loi mais par les règles non écrites du comportement et de ses tabous. On s'est demandé s'il était possible de briser cette structure et de créer quelque chose de plus flou et de plus libre ? Est-ce l'habitude ou l'apathie qui perpétue le système, ou bien encore la peur qu'a l'individu de s'exprimer lui-même ? Existe-t-il de

meilleur endroit pour jouer avec de telles idées que cette arène où se déroule l'action, c'est à dire le théâtre.

Ainsi le désir d'expérimentation a joué sur les deux tableaux, le souhait de donner une nouvelle plénitude au théâtre dans sa forme et le désir de s'adresser à un public plus large.

Pour illustrer mon propos, je vais parler d'une pièce en un acte que j'ai écrite pendant cette période . Je l'ai appelée *Jeux (Games)*. Elle m'a été inspirée par le compte-rendu dans les journaux des déclarations des défenseurs de ceux qui avaient participé au massacre de My Lai au Vietnam, au cours duquel un village entier a été exterminé par les Forces américaines. Ma question était de savoir dans quelle mesure un individu est libre de faire ses propres choix à l'intérieur d'une structure sociale qui le lui interdit et donc jusqu'à quel point il est responsable de ses actions. Pour l'illustrer, je voulais que le public souhaite briser ses propres structures et qu'il se révolte contre ce qui se passait sur scène ou qu'il expose lui-même la situation mais sans lui dire qu'il en avait le droit. Les acteurs commentaient leur interprêtation, discutaient de l'intérêt de ce qu'ils faisaient et se remettaient en question. On ne savait plus s'ils jouaient leur rôle ou s'ils improvisaient . De temps en temps il y avait une pause, un acteur regardait fixement le public

et il y avait généralement quelqu'un qui se sentait obligé d'intervenir. Une discussion commençait, quelquefois très animée, les acteurs et le public étant sur un pied d'égalité. Quelquefois les acteurs reprenaient et terminaient la pièce, quelquefois le public décidait que la discussion était plus intéresante. C'était toujours différent et toujours stimulant.

Voilà où nous en étions arrivés. Cela faisait-il un bien quelconque au monde, cette façon de tout refuser et de tout réévaluer ? On peut se le demander mais certainement cela profitait au théâtre. Il sortit de cette période, nanti de beaucoup plus de connaissances de ce qu'on pouvait faire qu'il n'en avait eues auparavant.Quand j'ai écrit *La prochaine fois je vous le chanterai (Next Time I'll Sing to You)*, franchement je ne savais pas si un acteur pouvait parler à un membre de l'assistance. - non pas le faire par jeu mais le faire réellement - Et quand nous avons répété la scène dans laquelle un acteur devait demander au public une boîte d'allumettes, nous nous sommes demandés si nous devions introduire dans le public quelqu'un qui fournirait la boite au cas où personne n'aurait le courage de lui en donner une.

Je m'aperçois tout à coup que j'ai passé beaucoup de temps à parler d'une période qui s'est achevée il y a environ vingt ans. Il en

est ainsi des vieilles gens. Ils bavardent indéfiniment du passé comme si c'était hier et ensuite pleurent dans leur verre de bière. Mais j'ai vraiment l'impression en regardant en arrière - je ne pense pas faire du roman - que le théâtre avait alors une assurance et une énergie et le sentiment d'avoir un but qu'il n'a plus tout à fait de nos jours. Ce que j'écrivais alors - des années soixante à la moitié des années soixante dix - lorsque j'y jette un coup d'oeil me semble faire partie intégrante de cette époque. Alors que les pièces que j'ai écrites depuis me semblent indépendantes de leur époque et indépendantes les unes des autres, ce sont des travaux que j'ai faits un peu par hasard à un moment donné. Je ne dis pas que ce soit une mauvaise chose mais c'est indéniable.

Aussi qu'ai-je fait depuis ? J'ai écrit plusieurs pièces, qui n'étaient plus des pièces en un acte, j'en avais perdu le désir, et elles ne sont plus guère à la mode, mais des pièces plus longues. Et si le théâtre ne m'attire plus autant actuellement, je me passionne encore chaque fois que je commence une nouvelle pièce, j'éprouve la même satisfaction, quand je soupèse le manuscrit terminé ; encore une livre de plus ou peu s'en faut ajoutée à ma production ! Et cette idée agréable que si j'entassais toutes mes pièces, elles pèseraient plus que moi. Ce serait intéressant - C'est peut être ce que vous attendez

de moi - de les suspendre une par une sur un fil magique pour vous montrer comment chacune suit l'autre - étapes qu'elles sont de l'évolution et de l'art de Saunders. Mais j'ai bien peur que cela ne dépasse ma compétence. Je pense avoir appris mon métier dans les années soixante. Je promets de ne plus le répéter. Depuis je l'ai simplement appliqué, m'efforçant de garder mes outils aiguisés et ma main ferme. Les temps ont changé et comme je l'ai dit, je ne peux pas établir de liaison entre mes pièces et l'époque de leur conception. Mes idées ont changé certainement, c'est peut être utile parce qu'actuellement, j'ai besoin d'une grande idée pour entreprendre une nouvelle pièce. C'est ma manière de travailler. Certaines personnes conçoivent une histoire, moi je conçois une Grande Idée que je veux que mes personnages discutent. Et l'idée, maintenant que j'y réfléchis, n'est jamais très éloignée de ces éternelles questions : Qui sommes-nous et où allons-nous ?" Ou , plus récemment, "Pourquoi pensons-nous que nous allions quelque part ?". Ne nous berçons-nous pas simplement d'illusion et ne vaudrait-il pas mieux l'éviter.

La Grande Idée de *Making it Better (C'était bien)*, dont je vais parler en conclusion, est venue d'un livre que j'ai lu sur les origines de la vie et l'évolution de ses formes pour aboutir à des organismes

aussi complexes que vous et moi - le néo-darwinisme - Le livre développait l'hypothèse à laquelle j'étais déjà parvenu, c'est sans doute pourquoi je l'ai lu, à savoir qu'il n'y a aucune raison de voir l'humanité autrement que comme le résultat d'une série de changements et de modifications bio-chimiques. L'idée que nous ne sommes qu'un animal de plus dans l'univers, n'est pas nouvelle, bien entendu. Ce qui me surprend, c'est que quand j'en parle à quelqu'un, au lieu de lever les bras d'horreur à cette idée ou de convenir que si nous ne sommes en tout et pour tout que des organismes dans un système économique, l'importance que nous donnons à nous-même et à nos activités est pour le moins assez bizarre, il me dit simplement "Eh bien, oui naturellement. Et alors ?" Cela ne semble pas l'inquiéter et moi, je trouve cela stupéfiant. Si on admet cette hypothèse, la réponse à la question, "Qui sommes-nous et où allons-nous ?" devient celle-ci "Nous sommes des organismes biologiques et au sens où vous posez la question, nous n'allons nulle part. Rien ne dure. Rien ne doit durer. Les grandes idées sont une perte de temps. Continuez à vivre, c'est tout ce pour quoi vous êtes faits, tout ce que vous pouvez faire et la seule réalité".

Voilà l'idée que je voulais traiter. Mais les idées doivent être reliées à une histoire. L'histoire dans cette pièce me fut suggérée par

une lettre, lue dans un journal, d'un Anglais qui était tombé amoureux d'une étudiante de l'autre côté du rideau de fer. Peu de temps après, il faudrait que l'étudiante revienne dans son pays, et qu'adviendrait-il de leur amour ? Une histoire simple et tragique. Et puis, j'ai pensé "Pourquoi cela parait-il si terrible que l'amour puisse finir ? Pourquoi n'est-ce pas suffisant pour nous qu'il existe, tant qu'il existe ? Et supposons qu'un des membres du couple soit vraiment, de tempérament, néo-darwiniste et qu'il ne s'inquiète pas que quelque chose de bon doive se perdre. Quelqu'un d'une nouvelle espèce, à qui le présent suffit". C'est de cette façon que l'histoire se greffa sur l'idée.

J'ai écrit la pièce en 1989, et au moment où je l'ai terminée, le Rideau de Fer s'est effondré. Ainsi pour les deux amoureux, il y a un heureux dénouement après tout, tant qu'il dure.

Laissez-moi ajouter encore quelque chose. Quelquefois on me demande "Autour de quoi tourne votre pièce ?" Si je suis d'humeur à plaisanter, je réponds "Autour de deux heures, plus l'entracte", ou quelque chose comme cela. Ou je dis quelques mots de l'intrigue et peut être de l'idée qui est derrière. Ou les gens me demandent "Pourquoi écrivez-vous des pièces " et je dis "Parce que je veux que les critiques disent que je suis un gars bien" ou "pour l'argent". ou

"Parce qu'il y avait quelque chose dont je voulais que mes personnages discutent' ou même "Parce que je n'ai guère d'aptitude à faire autre chose". Mais il y a une chose qui, à mon avis, est sous-jacent à toute activité et qui ne s'applique pas seulement à la composition de pièces de théâtre, mais à un effort pour s'acquitter d'une tâche aussi bien qu'on le peut. "Le sujet de ma pièce c'est comment essayer de faire une bonne pièce. J'écris des pièces pour essayer de démontrer que c'est vraiment possible, que tout *n'est pas* relatif, qu'il existe une chose qu'on appelle la qualité, que je ne peux définir mais seulement rechercher". Cet élément magique existe-t-il réellement, ou n'est-il qu'une autre fiction que nous avons créée pour nous donner le sentiment réconfortant d'une existence qui dépasse le système économique, je n'en ai aucune idée. Mais je persisterai toujours à le croire.

Traduction de Bruno SCHROEDER

Les Oeuvres de JAMES SAUNDERS

Pièces de théâtre (l'édition est mentionnée lorsque la pièce a été publiée)

Cinderella Comes of Age, 1949.
Moonshine, 1955.
Dog Accident , 1958 ; 1969, in *Ten of the Best* . London : Ed Berman, 1979.
Barnstable , 1959, 1960. London : Samuel French, 1965.
Alas, Poor Fred : A Duologue in the Style of Ionesco, 1959,1960
The Ark, music by Geoffrey Wright, 1959
End and Echoes, Barnstable, Committal, Return to a City, 1960
Return to a City in *Neighbours and Other Plays,* 1968
A Sight Accident, 1961, in *Neighbours and Other Plays*, 1968
*Double, Doub*le, 1962, 1964.
Next Time I'll Sing to You, suggested by a theme from *A Hermit Disclosed* by DPS
Raleight Trevelyan 1962,1963
Who Was Hilary Maconochie ? 1963, in *Savoury Meringue and Other Plays,* 1980.
The Pedagogue, 1963, in *Neighbours and Other Plays,* 1968.
Neighbours, 1964, 1965
A Scent of Flowers, 1964. London : Dramatists Play Service,1965
Triangle, with others, 1965
Trio, 1967, in *Neighbours and Other Plays*, 1968
The Italian Girl, with Iris Murdoch, adaptation du roman de Murdoch, 1967. London : Samuel French. 1969
Neighbours and Other Plays (includes *Trio, Alas, Poor Fred, Return to a City,*
A Slight Accident ; The Pedagogue), 1968
Haven, later called *A Man's Best Friend*, in *We Who Are about to...* later called *Mixed Doubles*, 1969), London : Samuel French,1970
The Travails of Sancho Panza , based on the novel *Don Quixote* by Cervantes, 1969.London : Heinemann , 1970
The Borage Pigeon Affair, 1969-1970.
Savoury Meringue, 1971, in *Savoury Meringue and Other Plays*, London : Amber Lane, 1980.
After Liverpool, 1971. London : Samuel French, 1971.
Games, 1971.London : Samuel French, 1973.
Opus, 1971.

Hans Kohlhaas, adaptation of the story by Heinrich von Kleist, 1972 ; as Michael Kohlhaas, 1987.
Bye Bye Blues, 1973, in *Bye Bye Blues and Other Plays,* London : Amber Lane, 1980.
Poor Old Simon (in *Mixed Blessings*, 1973), in *Savoury Meringue and Other Plays*. London : Amber Lane, 1980.
Random Moments in a May Garden , 1974, 1977, in *Bye Bye Blues and Other Plays*. London : Amber Lane, 1980.
A Journey to London, completion of the play by Vanbrugh , 1975.
Play for Yesterday, 1975, in *Savoury Meringue and Other Plays*, London : Amber Lane, 1980.
The Island, 1975, in *Bye Bye Blues and Other Plays*, London : Amber Lane, 1980.
Squat, 1976.
Mrs. Scour and the Future of Western Civilisation , 1976.
Bodies, 1977. London : Samuel French, 1979.
Over the Wall, 1977, in *Play Ten,* edited by Robin Rook, 1977.
What Theatre Really Is., in *Play Ten*, edited by Robin Rook, 1977.
Play Piano, adaptation of the novel by Kurt Vonnegut, 1978.
The Mountain, 1979.
The Caucasian Chalk Circle, adaptation of a play by Brecht, 1979
Birdsong, 1979, in *Savoury Meringue and Other Plays*, London : Amber Lane, 1980.
The Girl in *Melanie Klein,* adaptation of the novel by Ronald Harwood, 1980.
Savoury Meringue and Other Plays, London : Amber Lane, 1980.
Bye Bye Blues and Other Plays, includes *The Island and Random Moments in a May*
Garden, London : Amber Lane, 1980.
Fall, 1984. London : Samuel French, 1985.
Nothing to Declare, 1982-1983.
Menocchio, 1985, in Best Radio Plays of 1985,1986. London : Methuen , 1986.
Redevelopment, adaptation of a play by Vaclav Havel, 1990, Faber, 1990.
Making it Better, 1991-1992. London : Samuel French, 1992.

Radio Plays :

Love and a Limousine, 1952
The Drop Too Much, 1952
Nimrod's Oak, 1953
Women Are so Unreasonable, 1957
Dog Accident, 1958
Barnstable, 1959
*Gimlet (*version of *Double, Double),* 1963
It's Not the Game It Was, 1964
Pay As You Go, 1965
After Liverpool, 1971
*Random Moments in a May Garden, 1*974
*The Last Black and White Midnight Movie, 1*979
Nothing to Declare, 1982
The Flower Case, 1982
A Suspension of Mercy (Murder for Pleasure series), from the novel by Patricia
Highsmith, 1983
Menocchio, 1985
*The Confidential Agent, f*rom the novel by Graham Greene, 1987
Headlong Hall, from the novel by Thomas Love

Pièces jouées et publiées en France

La prochaine fois, je vous le chanterai, Théâtre Antoine, Paris : Gallimard , 1966.
Hélas, pauvre Fred et *les Voisins*, Théâtre de Lutèce. *Les Voisins*, Paris : Avant-Scène n° 534, 1974.
Un parfum de fleurs, Théâtre La Bruyère, Paris : Gallimard, 1968.
Guérison américaine (Bodies), Théâtre La Bruyère, 1979.
Et après ça (After Liverpool), Théâtre du Lucenaire, 1981.
Triangle, Théâtre du Lucenaire, 1983.
Ce que voit Fox (Fall), Théâtre La Bruyère, Paris : Avant-Scène n°822, 1987.
C'était bien (Making it Better), Théâtre La Bruyère, Paris : Avant-Scène n°903, 1992.

BIBLIOGRAPHIE

BULL, John : *Stage Right, Crisis & Recovery in British Contemporary Main Stream Theatre*, London : MacMillan, 1994.

CATSIAPIS, Hélène : *La Comédie anglaise au XXe siècle*, Paris : Sedes, 1989.

ELSOM, John : *Post-War British Theatre Criticism*, London : Routledge and Kegan Paul, 1978.

ESSLIN, Martin : *The Theatre of the Absurd*, London : Penguin Book, 1982.

INESS, Christopher : *Modern British Drama*, 1890-1990, Cambridge : University Press Cambridge, 1992.

HINCHLIFFE, Arnold P.: *The Absurd*, London : Methuen, 1974.

KIRKPATRICK, D. L.: *Contemporary Dramatists*, London : Saint-James Press, 1988.

TAYLOR, John Russell : *Anger and After, a Guide to the New British Drama*, London : Methuen, 1978.

TAYLOR, John Russell : *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, London : Methuen, 1967.

TAYLOR, John Russell : *The Second Wave*, British Drama, New York : Hill and Wang, 1971.