

**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 à ces 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 à l'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, entourée 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 à éclaircir 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 à une 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 inexploqués 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 détaillée⁵.

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 à l'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 ? Existont-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/ermite¹⁹.

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 à l'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 à son 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 vieillard²⁶. 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- growing³¹.

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 populaire³². 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 à l'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 à une 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

⁰Raleigh Trevelyan, *A Hermit Disclosed*, New York, 1960, p.286.

¹Raleigh TREVELYAN, op.cit., p.9.

²Kenneth TYNAN, *The Observer*, January 27 1963.

³Harold HOBSON, *The Sunday Times*, January 27 1963.

⁴James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, Dramatists Play Service Inc., New York, 1963, p.15.

⁵James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.23.

⁶James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit.,p.52.

⁷Kathy GENTILE, "A Hermit Dramatized", *Modern Drama*, September 1985, p.494.

⁸James Saunders, *Next Time I'll Sing to You*,op.cit., p.24.

⁹James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.10.

¹⁰James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.37.

¹¹James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.18.

¹²James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.34.

¹³James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.35.

¹⁴James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.53.

¹⁵James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.56.

¹⁶James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.38.

¹⁷James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.49.

¹⁸Raleigh TREVELYAN, op.cit.,p.69.

¹⁹James SAUNDERS, *Next Time I'll Sing to You*, op.cit., p.36.

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