

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'interprète. 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'ambiguïté.

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 connaît 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 affronter 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 presque 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 presque 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 quelque 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 une 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 désespoir 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 incompetence 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 coïncidence. 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 où 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 interprétation, 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 intéressante. 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 boîte 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 allons 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'advierait-il de leur amour ? Une histoire simple et tragique. Et puis, j'ai pensé "Pourquoi cela paraît-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