THE CLIMATE IN THE BRITISH THEATRE

Part I The Post-War
Part II The 'New Wave' so-called in the '60s
Part III The last two decades.

In the years immediately after World War Two had ended, British Theatre resumed its unblacked-out career on broadly the same lines as it had followed in the thirties.

That's to say, the plays produced in London, whether they were serious or comic, were produced by impressarios who subsidized themselves and, therefore, in their own as well as in the public interest, offered to that public what they hoped would be a palatable fare.

Thus, playwrights wrote whatever plays they had in mind, regardless of their themes and waited for the verdict of the critics with a certain equanimity, though naturally prepared for failure always, since the theatre (like horse-racing!) is unpredictible.

This equanimity was nurtured by the knowledge among playwrights that most critics would review their offerings impartially with an unbiased mind remarking only on the merits or demerits of the play in question and the acting, but eschewing any further form of criticism, such as turned up later in the '60s.

Meanwhile, let me emphasize again, how healthy was the literary atmosphere in the late nineteen-forties and the fifties when my own plays first came into the West-End of London. One felt (or at any rate, I felt and I am certain that most of my colleagues felt the same) that all was fair (or almost!) in a fair (or almost!) world. One wrote one's play, it came on and it either failed or it succeeded - then one wrote another one - and so on.

Yet, there was - even in those days - one small cloud on the horizon in the shape of certain critics in a very small minority whose notices were sometimes slanted in a new disquieting direction. Had one been clairvoyant, one might easily have got an early warning of what was to come in later years.

These critics (one, or two at most) saw fit to add a new dimension to their criticisms and I can recall the exact moment when this new trend started, namely during 1947 when I had two plays produced in London in succession and at the same theatre.

The first called *Now Barabbas* was about the inmates of a prison, which I wrote from personal experience and in a serious vein, while the other called *The Chiltern Hundreds* concerned peers and politics and butlers and was written with a certain levity.

The first got good reviews, but when the second came on in the autumn of the same year, I observed that certain critics were complaining of my fall from grace and stating that since my first play had been near-tragedy, the second should have been the same.

I scented danger from that moment, even though they phrased their reviews tenderly. One, for example likened me when he reviewed the prison play to Galsworthy (a famous playwright early in this century, whose plays contained a lot of social comment).

But, when the comedy replaced the serious play, this same critic told me off for not continuing to fly the tragic standard at my mast-head and for running up a comic - not to say facetious - flag instead.

'O.K.' I told myself, 'if that's the way the fellow feels, let him bemoan my fall from grace, so long as he remains in a minority ! I also prayed that such a puritanical approach should not spread like a virus among critics. As I told myself again, 'A playwright is entitled to write about what he will, regardless of its tragic leaning or its levity and not be labelled serious or comic from the start of his career and told to act accordingly. This would be neither moral nor constructive,' I concluded, 'so the odds against it ever happening must be unlimited.'

In such an optimistic mood, I carried on into the sixties, alternating between serious and comic themes, according to my whim, some of these plays being successful, others not, although I noted that light comedies were rather more successful than the others.

Then the sixties came and, suddenly, the minor scent that I had picked up earlier became what one can only call a lethal gas attack. This happened when a group of critics (not just one or two) gave their support to what was called the 'New Wave' and began to criticize the type of play that certain playwrights (not excluding this one!) wrote regardless of their merit or their content, nor for any shortcomings in dialogue or plot or continuity (although, of course, they covered such shortcomings as well) but for non-artistic reasons.

This was when the British Theatre became political, perhaps for the first time since Cromwell banned it altogether, which procedure, I would guess, was a lot fairer than the method that his puritanical successors chose.

At this point (Part II) may I now explain just what the New Wave was about and how and where it first originated.

It was born in Sloane Square, London at the Royal Court Theatre and later spread its wings to Stratford East (also in London) and it soon became the fashion since the plays produced at these venues and elsewhere were often very good and sometimes excellent. Most London critics praised them to the skies and all was merry as a marriage bell for those who wrote them and performed in them and put them on.

For playwrights like myself, however, the New Wave spelt near extinction even though a handful of us went on fighting to what we assumed to be the end.

The plot developed thus. The Royal Court Theatre and its directors (Lindsay Anderson and John Dexter being two of the most talented) produced new plays by Osborne, Storey, Wesker (to name only three). These plays were labelled 'kitchen sink' plays which was totally misleading since (apart from one by Wesker called *The Kitchen*) they were not much different from the plays that other dramatists were writing. For example, one of the first by John Osborne, called *Look Back In Anger,* although more outspoken than the normal play around in those days (less my prison play in 1947 !) had more gin drunk in it than any of my most abandoned comedies! And yet, because of its outspokenness, and what would now be termed its anti-Establishment trend, it was hailed as the first Left Wing play the British Theatre had ever given birth to. It was followed by such plays as Wesker's *Kitchen,* which I have already mentioned and which, by the very nature of its setting (with its cooks and waiters) led the superficial to assume that all was over for the so-called Right Wing plays - that is to say, plays featuring effete aristocratic people such as stockbrokers, or peers or land-owners.

The day had at last come (thus ran the argument put forward by these left-wing critics) when all new plays (since the old ones such as *Hamlet,* about kings and *Romeo and Juliet,* about well-heeled young folk, were indestructible) should be strangled at birth. No thought was in the minds of such reformers that perhaps one play about a kitchen and another about Blenheim Palace, say, might possibly provide a happy contrast in a London season for the play-goer. The long delayed birth of the Left Wing Theatre had taken place at last and so that it might grow into maturity, unchallenged by the so-called Right, its rival had to be destroyed. Thus ran the battle cry.

And what a massacre it was, with the new breed of left-wing critics in the role of happy executioners!

I have a note-book full of extracts from such criticisms (of my own plays necessarily, since they are the subject of the cuttings I receive) showing the punch packed by the new-wave critics. For a playwright like myself who often wrote a play with characters from the Establishment, like peers, or Queen Victoria (forget about her servant also being in the play!), Dames, German Colonels, Old Etonians, like Charles Rolls (never mind the fact that Henry Royce was in the lead!) life was extremely dangerous.

Here, let me quote from some of my press-cuttings since to do so is to illustrate the atmosphere of those days and will be more economical and more instructive than to write about the literary holocaust at length.

The first quote, from a London privincial paper called the *Kensington News* seems to me to paint the picture of that era to perfection.

'The waspish comments by some of my colleagues on this controversial and intelligently-written drama by William Douglas Home poses a very urgent question on the field of dramatic criticism. Have me, in British journalistic circles lost our balance of fair-play? Have those values been replaced by a new school of exhibitionists - admittedly willy-nilly - but who will destroy almost any work with a germ of thought to satisfy a perverted sense of brittle witticism.'

And Sir Harold Hobson, the *Sunday Times* drama critic for many years wrote 'It is a critical convention either to abuse Mr. Douglas Home or to condescend to him.'

However, (in spite of this critical bias) my play *The Secretary Bird* squeezed into London in the sixties, having been turned down by all the London Managers except one, ran for many years, prompting the *Times* dramatic critic to write 'The British Sporting instinct is on Mr. Home's side. Unlike the other depressed playwrights of the fifties, he has kept relentlessly plugging on.'

But this critic also held the view (and I quote) that 'it is the lot of entertainment plays to be scrutinized for social content.'

And on another occasion when I wrote a play called *The Dame of Sark,* he wrote a notice as follows:

'WDH tells the story of the war-time occupation of Sark so as to combine two escapist fantasies. For Sark itself where the crumbling class convention still flourishes. Then there is the war which by this account comes over as a well-bred affair waged according to the old code of honour. Colonel von Schnettau, portrayed as a gallant soldier of the old school, loyally carrying out the orders of a government of which he is ashamed. That, of course, raises the crucial question of German obedience. But (my italics) *Mr. Home is not the one to open that can of beans.*'

This, of course, irritated me acutely, not only because I had spent a year in prison for challenging military obedience during the war but also because what this critic called 'a can of beans' was well and truly opened, in the play - as witness the review by Sir Harold Hobson in the *Sunday Times*:

'The striking merit of the play is that, almost unconsciously, the growing realization breaks in upon us that the person who is really and most frighteningly threatened is not the Dame at all, but Colonel von Schnettau. He is one of the few tragic figures on the heroic scale to be met with in contemporary drama.'

This restored the balance. But another critic, if he had not so enraged me, would have made me laugh, when he wrote:

'Mr, Home, with his upper class background concentrates exclusively on the relationship between the Dame of Sark and the German Commander in the Channel Islands, Count von Schnettau, entirely at the expense of the relationship between the Dame and her maid.' Oh dear! Oh dear! Oh dear! One more example of this bias.

That same critic of the *Times* (who I quoted from earlier) wrote a review of a play of mine called *Rolls-Hyphen-Royce* which ran as follows:

'He (me) has been drawn to this story as a surviving relic of the old British Class structure and his treatment of the two partners (Rolls and Royce) is designed to show the democratic operation of the gentleman's club.'

Finally, what one might perhaps describe as 'non-artistic bias' prompted John Peter, now successor to Sir Harold Hobson on the *Sunday Times* to write

'DH gets a fearful hiding from most serious critics every time his curtain rises and reveals an upper-class person, probably titled, in a personal dilemma.'

And that, of course, identifies the problem I have always had since I began to write plays, pinpointed by Kenneth Tynan the *Observer* critic when he wrote 'The Honourable William tells us in Act One.' Or, regarding a play of mine about the war, 'To judge from the views they express in conversation, not many of the officers in this play would seem to have been at Eton with Mr. Home.'

Besides the bias, there's another reason for my condemnation by the left-wing critics for which I should not be blamed - the accident of birth and schooling - neither of which I was responsible for!

And during (Part III) the last two decades, this snapping has continued though on a reduced scale, as is illustrated by what one dramatic critic (of the *Field*) wrote of my one but last play 'Hearty people do not always cut attractive figures. Nor on recent evidence do critics. In greeting WDH's new comedy about hunting which is far more comic than they conceded and probably than they even noticed, they exhibited the same sadistic characteristics normally attributed by opponents of hunting to its followers. The playwright's problem may be that he is a gentleman.'

That may be so or it may not! The fact is, though, that certain critics think that I am one and write accordingly!

And this, of course brings me right back to where I started - bias in the theatre, left-wing illusions, censorhip of certain types of play on grounds of politics - all mortal sins, because the criticism of art surely ought to be confined to whether any work of art - a picture or a sculpture or a play - has been well-executed - never mind the author or the artist or the sculptor - or the message, if there is one, or the setting of the work in question.

A play in a kitchen may be just as good as one set in a palace - even better possibly - but NOT for social reasons, only for artistic ones, although a play set in a palace (what a revolutionary thought!) may be just as good or better than its less up-market colleagues for the self-same reasons.

And, of course, there is another hazard in the theatre, since subsidy became the fashion. I read yesterday, for instance, in a newspaper that there have been five productions of *The Tempest* this year in the London area (though one admittedly came from Japan!).

Well, five productions is a mighty number when it comes to just one play, however eminent its author, and the fact that there have been so many indicates as well as anything does how the theatre of subsidy is able to indulge itself in luxuries denied to its commercial colleagues for commercial reasons.

Thus, an author, like myself, who is not popular within the theatre of subsidy - by which I mean is not selected automatically by any of the state-supported theatres (less the provincial ones) is at a disadvantage, since he works in the commercial theatre alone (or hopes to!), for which reason one shop-window is closed to him, which inevitably must restrict his field of operations.

For example, in my long career, now spanning 50 years, I have had only one play which, thanks to the late Sir Ralph Richardson who wished to do it there, got near to a production at the National.

The West-End Managers, however, thought the play, called *The Kingfisher,* with three characters only, was a cut-and-dried West-End play and should not be done in a subsidized theatre. Politics again!

Indeed, so exercised were they by what they felt was an outrage, that my agent reported to me that certain articles were to be written in the *Evening Standard,* denouncing the project.

So, perhaps weakly, rather than allow my new-born play to be tossed around in this dispute I withdrew it from the National and then wrote a letter to the *Times* demanding a statement from the West-End Managers to the effect that they were not trying to dictate to playwrights (which they were!) but which they denied. I then gave the play to one of them and it ran happily in the West End with Sir Ralph and Dame Celia Johnson, directed by Lindsay Anderson, who, as I previously mentioned, was a pillar of the New Wave Theatre at the Royal Court! - which goes to show Left-Wing Right-Wing rivalry was never part of his philosophy - nor of John Dexter's who produced another play of mine last year.

Thus have my fortunes fluctuated over many years and as I write, I find myself with half-a-dozen plays available but not in great demand. Ah, well, fashions change. The day will come, no doubt, when someone, somewhere, will revive a play of mine - or do a new one - which will be (touch wood!) a great success.

And then the rest will follow with this writer fashionable once again as in the early post-war years and, who knows, worthy of a subsidy at last!

William Douglas HOME

WILLIAM DOUGLAS HOME

TRIOMPHE ET VICISSITUDES DE LA COMEDIE ARISTOCRATIQUE

"I will look up and laugh and love and live"

William Douglas Home est le dramaturge britannique le plus marginal et à n'en point douter le plus original de cette seconde moitié du XX^{ème} siècle. En un temps où le rire n'est permis que s'il apporte le solide message d'une revendication sociale, William Douglas Home réclame inlassablement pour tout auteur comique le droit au "rire pour le rire", et la liberté de pouvoir suivre son inspiration là où il lui sied, et comme bon lui plait. Or, si l'abolition de la censure théâtrale en 1968 ouvrit la voie à toutes les audaces dramatiques, la Nouvelle Critique se montra pour William Douglas Home infiniment plus contraignante et féroce que ne le fut jamais, à l'égard d'aucun écrivain britannique, l'inique rigueur du Lord Chamberlain qui avait pouvoir d'interdire, huit jours avant sa mise en scène, toute pièce ayant la malchance de lui déplaire. Trouvant maintenant insupportables les marivaudages de la comédie de salon, cette "New Wave criticism" chercha de toute son influence à fustiger et même à faire avorter le théâtre de William Douglas Home, pour la raison essentielle qu'il était "aristocratique" et qu'il s'adonnait sans vergogne et sans remords à des débauches de rire.

> "What was my crime? Writing drawing-room comedies... But, what's so wrong with that? Sheridan did it. So dit Oscar Wilde and Lonsdale? Somerset Maugham dit it. And, of course, Sir Noël did it. Well, if they all did it, why not me, and any other colleague who feels that way - now, or in the future?
>
> "It is not the drawing-room that's important", I would say to my detractors, "it's the comedy. It doesn't matter where the play is set, provided that the comedy is good". "Oh, yes, indeed it does", they answered, "plays like yours are out of date". "Not", said I, sobbing from the pillory, "if I should wish to write them". "All the more so", they replied, "since you are a reactionary and an aristocrat and a relation of the Leader of the Tory Party?" "Ah", said I, "there speak the politicians".
>
> And, of course, that's what they were. They weren't critics in the true sense. That's to say artistic critics, taking every offering at its artistic value, quite regardless of its subject or its setting. Had they knocked me for my lack of skill in writing and construction, for ineptitude, for being boring and long-winded, that would have been legitimate. But, they dit not do that, or - if they did - it was because, in their view, all those faults were automatically the lot of such an author as myself, writing on subjects that they disapproved of. In short, whether knowingly or not, they most conspicuously failed to be unbiased. They were self-appointed censors of the theatre in black silk masks, beside whom the Lord Chamberlain appeared to be clothed in white samite! They were entering a picture gallery and saying,in effect, that any portrait of the Queen dressed in the Garter robes was bad, while any picture of a less exalted person in blue jeans and sweat shirt had its automatic merit. This approach, of course, is inadmissible in art, and I rejoice to say that in this country editors and critics have rejected it, one hopes, for ever" (1).

L'ensemble de l'œuvre de William Douglas Home qui comprend plus de 40 comédies et quelques pièces sérieuses d'inspiration historique comme *The Dame of Sark* (1974), *Betzi* (1975), *Portraits* (1987) et *The Christmas Truce* (1989) se situe (il le revendique lui-même) dans la grande tradition de la comédie de salon dont Oscar Wilde fut, au XIX^{ème} siècle, le plus prestigieux fleuron. Les points communs sont nombreux entre les deux auteurs : même facture dramaturgique de la pièce dite "bien faite" (well-made play) avec scène d'exposition, intrigue piquante et dénouement heureux ; même localisation, ce salon élégant d'un appartement à Mayfair, ou d'un manoir à la campagne ; même langage distingué aux vicacités joyeuses et percutantes ; et surtout la mise en scène de la même classe sociale, cette aristocratie anglaise avec ses ladies et ses lords, ses ducs et ses duchesses. Mais fort différente est la manière dont Oscar Wilde et William Douglas Home traitent leurs personnages aristocratiques. L'un les rudoie avec la plus perfide cruauté, l'autre les entoure d'une tendresse amusée et indulgente. Rarement la haute société anglaise a été plus maltraitée que dans les comédies d'Oscar Wilde. Dans *An Ideal Husband* (1895), il dit qu'elle est "entirely composed now of beautiful idiots and brilliant lunatics" (2). Il ne fustige pas seulement en elle son oisiveté coupable, sa vacuité et son indigence intellectuelles, son monstrueux égoïsme et toute son immoralité, on sent profondément chez l'auteur de *The Soul of Man Under Socialism* un total désaveu de cette aristocratie qu'il méprise souverainement. Ses quatre comédies sont toutes un feu d'artifice d'injures camouflées sous un rire toujours déconcertant. Citons au hasard :

> "He rides in the Row at ten o'clock in the morning, goes to the Opera three times a week, changes his clothes at least five times a day, and dines out every night of the season. You don't call that leading an idle life, do you?" (3).

Et plus loin dans cette même pièce, Oscar Wilde ajoute :

> "What this century worships is wealth. The God of this century is wealth" (4).

De ce fait le but unique de cette aristocratie est de s'enrichir par le mariage devenu simple transaction financière. Les duchesses pour établir leurs enfants, dressent des listes de prétendants de bonne valeur qu'elles sont prêtes à s'échanger et à s'arracher sans le moindre scrupule. Lady Bracknell, dans *The Importance of Being Earnest* dit au malheureux Jack, l'amoureux de sa fille :

> "I feel bound to tell you that you are not down on my list of eligible young men, although I have the same list as the dear Duchess of Bolton has. We work together in fact" (5).

Quant à la célèbre duchesse de Berwick, dans *Lady Windermere's Fan,* elle s'est réservée pour sa fille Lady Agatha, un richissime Australien, Mr Hopper, le milliardaire du "corned beef" :

> "I must thank you for sending a card to Mr Hopper - he's that rich young Australian people are taking such notice of just at present. His father made a great fortune by selling some kind of food in circular tins - most palatable, I believe - I fancy it is the thing the servants always refuse to eat. But the son is quite interesting. I think he's attracted by dear Agatha's clever talk. Of course, we should be very sorry to lose her, but I think that a mother who doesn't part with a daughter every season has no real affection" (6).

Et voici le jugement final qu'une jeune Américaine porte sur la haute société anglaise telle que la voit Oscar Wilde, dans *A woman of No Importance* :

> "Oh, your English society seems to me shallow, selfish, foolish. It has blinded its eyes, and stopped its ears. It lies like a leper in purple. It sits like a dead thing smeared with gold. It is all wrong, all wrong" (7).

Chez William Douglas Home l'attitude est tout autre. La société qu'il met en scène est cependant exactement la même, faite de lords, de duchesses, de députés, de ministres, de diplomates, de révérends, de valets et de maîtres d'hôtel ; mais on ne sent jamais dans aucune de ses comédies ce mépris virulent que l'on trouve chez Oscar Wilde. Si on voulait brosser un tableau stylisé de l'univers homien, on y peindrait le salon d'un château (comme the Duke's sitting-room in Drayton Castle de *After the Ball is Over* de 1985, ou d'un bel appartement à Londres (comme dans *The Reluctant Debutante* de 1955, "the sitting-room of the Broadbents' flat in London. This flat which has been rented for the London season is clearly not their home"). Les personnages qui y évoluent sont dans leur quasi totalité des aristocrates dont le titre est clairement précisé : the Marquis of Candover, Lord Coverley de Beaumont, Lord Green dans *The Jockey Club Stakes* (1970), the Duke and Duchess of Drayton dans *After the Ball is Over,* the Earl of Lister, the Countess of Lister dans *The Chiltern Hundreds* (1947). Souvent cependant ils sont seulement présentés comme "sir" ou "lady" : Sir William Boothroyd and Lady Sheila Boothroyd de *Lloyd George Knew My Father* (1972), Sir John Holt, Sir Lionel Hibury, Lady Hibury dans *A Friend Indeed* (1966). D'autres personnages encore ne sont connus que par leur prénom, "Cecil" et "Evelyn" dans *The Kingfisher* (1977), mais l'intrigue apprend vite aux spectateurs qu'ils sont eux aussi dûment titrés. Il faut faire une exception pour *The Secretary Bird* de 1967 (connu en France sous le titre *Le Canard à l'Orange*) où les protagonistes n'appartiennent qu'à la très haute bourgeoisie. Tous les personnages de William Douglas Home quel que soit leur rang dans la hiérarchie nobiliaire mènent une existence assez identique ; leur vie se partage entre les courses de chevaux *(The Jockey Club Stakes),* la chasse à courre *(After the Ball is Over)* et le golf *(The Kingfisher)* pour les distraire de leurs deux activités essentielles : la politique et la diplomatie d'une part *(The Chiltern Hundreds, A Friend Indeed, Lloyd George Knew My Father),* et d'autre part la poursuite délicieuse de leurs intrigues sentimentales. Amour, chevaux, golf et politique forment l'essentiel du théâtre de William Douglas Home. Voilà qui fait du cinquième fils du treizième comte de Home un marginal de la littérature de la fin du XX^{ème} siècle où les marivaudages des ducs et des comtesses qui se distraient à faire de la politique entre une chasse à courre et une partie de golf n'entrent pas véritablement dans les préoccupations premières de nos contemporains. Le court extrait suivant de la comédie *The Chiltern Hundreds* où Lord et Lady Lister attendent, en compagnie de June, la fiancée américaine de leur fils Tony, le résultat des élections législatives, illustre clairement l'attitude amusée, tendre et admirative de William Douglas Home pour cette aristocratie ruinée par deux guerres mondiales et à laquelle il appartient si viscéralement et avec tant de passion.

> *Lord Lister. (To June).* My dear girl, my father had eighteen gardeners, ten footmen, and six keepers here. Forked out a thousand a year to keep the rabbits off the borders. Now, after three damn wars, I've got no gardener - one

gamekeeper who is an ex-conscientious objector and faints when he sees a rabbit in a snare -
Lady Lister. You've still got Beecham, dear. *(She replaces the rifle and dusts the table beside him).*
Lord Lister. That damn fellow!
June. I love Beecham, he's just swell. He's England, Joe.
Lord Lister. He may be England, but he's damned expensive.
Lady Lister. You're most unfair to Beecham, Joe. When he came here in 1920, we engaged him as a footman. There was nothing to suggest he would have to guard the herbaceous border in his spare time - as a sort of scarecrow and retriever mixed. *(She is on her knees, dusting the legs of the table).*
Lord Lister. Moll, I wish you'd stop fiddling about.
Lady Lister. Well, someone's got to do the dusting, dear.
June. I did it before breakfast, Moll.
Lady Lister (rising). You might have told me, June.
Lord Lister. It's dashed well time we got a maid.
Lady Lister (crossing to the desk and putting down the duster).
We've got one, Joe. At last. I do hope Tony's won. *(She crosses to the radio table, puts on her glasses and picks up the* Radio Times). It should be through by lunch time, shouldn't it?
Lord Lister. It isn't only rabbits in the garden now. Dashed foxes, too.
June (sitting up). Say, you can't wait! You just can't wait to hear the news!
Lord Lister. I take no part in Party Politics. I haven't done for twenty years. *(He rises, crosses and sits L. of June on the sofa).*
June. But, Joe, he's your son!
Lord Lister. The Labour fellow's someone's son as well. He's very sound I'd say.
Lady Lister. I hope so - I voted for him.
June. Say! Say, what is this? Joe, You didn't vote against your only son?
Lord Lister. I haven't got a vote. In England we disfranchise lunatics and peers.
June. Not peeresses?

(Lady Lister laughs)

Lord Lister. Not under the second heading, anyway. It's up to the Medical Authorities to decide whether some of 'em come under the first.
June. What makes Tony stand Conservative if you're both like this?
Lady Lister. Oh, Tony's very young. He's got lots of time to learn (8).

Lord et Lady Lister représentent les aristocrates types tels que les voit William Douglas Home. Ruinés ou tout au moins très appauvris, ils se débattent, dans des conditions matérielles parfois difficiles ; la châtelaine en est réduite à épousseter, à quatre pattes, les pieds de la table, ce qui ne la ridiculise en aucune manière, mais explique peut-être son vote travailliste. Son mari, Lord Lister exprime sa noblesse par le détachement grandiose dont il fait preuve vis-à-vis de toutes les méprisables vicissitudes de la vie. Lui, qui dans son enfance avait eu près de quarante domestiques n'a plus aujourd'hui qu'une seule femme de ménage dont l'efficacité semble assez discutable puisqu'il n'a même pas remarqué sa présence dans la maison. Mais tout cela lui est indifférent. Un lord ne se plaint pas. Le principe premier de l'éducation aristocratique est d'apprendre aux enfants qu'il est vulgaire de gémir sur son sort comme le font les petits bourgeois. De plus, c'est même avec beaucoup de générosité et une certaine grandeur d'âme que Lord Lister pense aux affres que connaît en même temps que lui le père du candidat travailliste, adversaire de son propre fils aux élections législatives. En fait, ce qui prime

dans cette vision aristocratique de la vie, c'est une forme très profonde de la courtoisie qui, à travers un code strict de bonnes manières, privilégie l'autre au prix parfois de ses propres intérêts. Un court passage de l'autobiographie de William Douglas Home, où l'auteur évoque sa mère, montre particulièrement bien la philosophie de toute son œuvre :

> "With impartiality and devastating candour, she would comment on our goings-out and comings-in. Success meant nothing to her - manners everything, and good taste.
>
> If I wrote a hit play, it was not the hit that mattered to her, or my bank balance - only the play. 'I hope it wasn't vulgar, 'she would say, if she had missed it. Or, 'I wish it hadn't been so vulgar', after she had seen it. 'You'll get nowhere with vulgarity" (9).

Et le sourire, - ici le sourire de la comédie - est un signe extérieur de courtoisie qui distingue l'aristocratie. L'élément déterminant qui montre que William Douglas Home se place délibérément aux côtés de ses personnages aristocratiques, c'est l'humour qu'il leur prête à chacune de leur réplique. Lord and Lady Lister ne sont pas ridicules comme les ducs et les duchesses des comédies d'Oscar Wilde. Ils sont, au contraire, fort spirituels et mettent d'emblée les rieurs de leur parti. Lord Lister est fort drôle quand il dit que son unique garde-chasse est un ancien objecteur de conscience qui s'évanouit quand il voit un lapin pris au piège, ou lorsqu'il explique qu'en Angleterre seuls les fous et les pairs du royaume sont privés du droit de vote. Chez William Douglas Home l'humour est la valeur suprême ; et lorsqu'il veut tourner un personnage en ridicule et le rendre antipathique, il le prive d'humour. Etant profondément anti-militariste, William Douglas Home inflige systématiquement cette punition sévère à tous les généraux et les colonels qu'il met en scène :

> "Colonel Sir Robert Richardson is a middle-aged man of military bearing. He is a great stickler for the truth, but rather lacking in a sense of humour, and tends to be a little pompous" *(The Jockey Club Stakes)* (10).

Ce manque d'humour est la tare irrémédiable, la ligne de partage entre les vrais aristocrates et le reste du monde. Au théâtre les personnages qui, au contraire, font délibérément rire sont généralement les porte-parole de leur auteur qui cherche à leur faire capter l'adhésion du spectateur. On peut dire que les œuvres de William Douglas Home sont des comédies aristocratiques car elles mettent en scène des aristocrates toujours éminement sympathiques ; ce qui ne fut jamais le cas des pièces d'Oscar Wilde qui ne manquait pas une occasion d'insister sur la nullité intellectuelle de ses cibles favorites. Ces brèves répliques de l'acte II de *Lady Windermere's Fan,* d'une insipidité cruellement délibérée forment un saisissant contraste avec la légèreté spirituelle des personnages favoris de William Douglas Home.

> *Dumby.* Good evening, Lady Stutfield. I suppose this will be the last ball of the season?
> *Lady Stutfield.* I suppose so, Mr. Dumby. It's been a delightful season, hasn't it?
> *Dumby.* Quite delightful! Good evening, Duchess. I suppose this will be the last ball of the season?
> *Duchess of Berwick.* I suppose so, Mr. Dumby. It has been a very dull season, hasn't it?
> *Dumby.* Dreadfully dull! Dreadfully dull!

Mrs Cowper-Cowper. Good evening, Mr. Dumby. I suppose this will be the last ball of the season?
Dumby. Oh, I think not. There'll probably be two more" (11).

Si les comédies d'Oscar Wilde mettent en scène des aristocrates, elles ne sont pas pour autant des comédies aristocratiques. Celles de William Douglas Home le sont, toutes sans exception, pour la raison première qu'il n'y a jamais critique de la société qui y est dépeinte. Comment expliquer ces deux points de vue si opposés ? D'abord, par le fait que l'aristocratie anglaise de nos jours n'a plus les privilèges scandaleux qu'elle avait du XIX^{ème} siècle. Les impôts, les droits de succession, les frais d'entretien sont tels que, maintenant, la plupart des châteaux sont ouverts au public pour simplement être conservés. Aujourd'hui très marginalisée, et souvent fort appauvrie, l'aristocratie ne soulève plus, comme au temps d'Oscar Wilde, la vertueuse réprobation des foules indignées. Ensuite et surtout l'attitude si différente des deux auteurs vient essentiellement du fait que l'un est un aristocrate appartenant à l'une des plus vieilles et des plus prestigieuses familles d'Ecosse, tandis que l'autre, grand bourgeois irlandais de l'intelligentsia dublinoise ne fut jamais vraiment accepté par la haute société londonienne dont il devint l'amuseur et qu'il méprisa, de ce fait, toute sa vie. Entre Oscar Wilde, le rebelle homosexuel irlandais et l'aristocratie anglaise, l'entente ne fut jamais vraiment cordiale et ses comédies reflètent toutes les rebuffades dont il se sentit secrètement l'objet, bien qu'il fût officiellement très fêté dans toutes les maisons qui le recevaient. Ce fut d'ailleurs un aristocrate, the Marquis of Queensberry, père de son amant Alfred Douglas, qui parviendra à le jeter en prison pour deux ans ; ce sera l'ultime vengeance de cette aristocratie qu'il avait traitée avec tant de cruauté dans toutes ses pièces. Le seul point commun de la vie de William Douglas Home et de celle d'Oscar Wilde est cette prison où l'un comme l'autre séjournèrent, mais pour des raisons fort différentes. Officier britannique chargé, pendant la seconde guerre mondiale, de bombarder la ville du Havre, William Douglas Home exigea qu'on fit évacuer les civils, ce qui lui fut refusé. Il décida donc de ne pas participer au bombardement pour épargner des milliers de vies innocentes. Il fut immédiatement passé en cour martiale, dégradé et condamné à un an de travaux forcés. A part cette expérience commune de la prison chez l'homosexuel irlandais et le pacifiste écossais, tout sépare l'existence des deux dramaturges. Descendant d'une des plus grandes familles écossaises, William Douglas Home est un aristocrate authentique particulièrement bien intégré dans son milieu social et familial qu'il peint de l'intérieur avec tout l'amour qu'il peut porter à ce monde auquel il appartient et au cœur duquel il se sent si bien. Une page de son autobiographie, *Mr Home pronounced Hume* montre clairement que lorsque William Douglas Home met en scène des ducs et des lords, il puise dans sa propre famille, ses amis et tout son mode de vie une information de première main.

"The Homes were border fighters sandwiched between Edinburgh and England and it was not always easy for them to determine, in those fluid days, whether the English or the Kings of Scotland were their greatest enemies. On some occasions, as at Chevy Chase, they fought against their ancient enemy, the Percys, and again at Flodden they did battle with the English, although some say that the then Lord Home retired a trifle prematurely from the battle, stayed the night at Hirsel, and returned next morning to plunder the dead. At

other times they fell foul of their own King - that same Lord Home, for example, being executed some years after Flodden by his fellow countrymen.

The Douglases, an even rougher and more powerful family, who occupied a larger part of southern Scotland further to the west, faced the same problem as the Homes - 'Who is our friend and who our foe?' they used to ask themselves, no doubt, at breakfast every morning as they ate their porridge with their backs to the wall. 'Is the greater danger from the south of from the north? Is our King to be trusted or would it be better to keep in with England until the chance comes to double-cross them both?'

Sometimes this tight-rope walking act worked well, at other times they lost their balance, as when two young Douglases lunched at Edinburgh Castle with their King, one fateful day, and lost their heads as well at the conclusion of the meal.

The union of these two families, the Douglases and Homes, took place in the mid-eighteenth century when a young Douglas heiress married a Lord Home. Her father was Lord Montague, her mother was the daughter of that Archie Douglas whose claim to the Douglas lands had been disputed in the Scottish courts for seven years and had been finally rejected by the Court of Session.

Outlined briefly, this dispute and almost endless litigation came about because Lady Jane Douglas, Archie's mother and the sister of the first and only Duke of Douglas, saw fit to get married at the age of fifty to a retired mercenary soldier ten years older than herself called Colonel Stewart. This ill-assorted couple went to Paris and, in due course, Lady Jane returned to England with a pair of twin sons, Archibald and Sholto, and laid claim to the inheritance on Archibald's behalf. The Duke of Hamilton, the heir to Lady Jane's unmarried brother, incensed by the birth of babies to the fifty-year old bride, sent lawyers off to Paris, who discovered that two children had been bought from a glass-blower's family at just the time that Lady Jane claimed her twins had been born.

Hence the case (in which a Mr Boswell acted for the plaintiff) and which, after many thousands of pounds had been spent by both sides, went in favour of the Duke of Hamilton. The Douglas family, it seemed, had reached rock-bottom both in reputation and fortune. The House of Lords, however, saw fit to reverse the judgement of the Court of Session. Consequently, Archie Douglas kept his heritage and his grand-daughter, a great heiress, married Lord Home" (12).

Les héros des comédies de William Douglas Home ressemblent à leur auteur et vivent à sa manière. Comme eux et comme toute la famille royale d'ailleurs, William Douglas Home se passionne pour les courses de chevaux ; au moment d'Ascot et du Grand National, il téléphone tous les matins à son frère Sir Alec, l'ancien premier ministre, pour s'échanger de bonnes informations. Il adore également jouer au golf, ce sport omniprésent dans toutes ses œuvres, et plus particulièrement dans *The Kingfisher* dont il mène toute l'intrigue. Ancien d'Eton et d'Oxford, comme son personnage Tony Lister dans *The Chiltern Hundreds,* William Douglas Home fut, lui aussi, candidat malheureux à plusieurs élections législatives. La pièce est d'ailleurs inspirée par un fait réel de son histoire familiale.

"Meanwhile the General Election result came through. Billy Scott, my brother-in-law, won in Roxburgh. Alec lost South Lanark.
This news came to Hirsel in dramatic form. Lunch over one July day, Mr Collingwood came in to find my mother and my sister, Bridget, knitting, Father doing *The Times* crossword puzzle, William having a siesta on the sofa.
'Yes, what is it, Collingwood?' my father asked.

'He's lost, my lord', said Collingwood, in gloom.

'Who's lost what, Collingwood? my father enquired irritably, interrupted in his struggle with the puzzle.

'Lord Dunglass, my lord - he's lost South Lanark', sobbed my father's stricken butler.

'Oh, is that all', said my father, tackling his anagram again.

Poor Collingwood departed, Bridget and my mother went on knitting. I reclosed my eyes.

But, just before I went to sleep again, I had an idea. 'What about a play', I thought, 'about a butler who is so devoted to the Tory party that he feels the loss of his employer's son's seat far more strongly than the family do?' (13)

The Chiltern Hundreds sera dédiée à

"Mr. Collingwood, my Father's Butler and my Friend".

Cette dédicace où se lit l'amitié profonde et sincère d'un jeune aristocrate pour le maître d'hôtel de son père est typique de la personnalité généreuse et affectueuse de William Douglas Home.

Mais pour être dite aristocratique, il ne suffit pas à une comédie de mettre en scène avec sympathie quelques brillants et charmants aristocrates. Elle doit offrir d'autres caractéristiques. Ainsi en premier lieu émane-t-il des œuvres de William Douglas Home une folie échevelée qui très paradoxalement s'accommode fort bien du cadre stéréotypé du salon ancestral. L'auteur ose des audaces absolument extravagantes, totalement aux antipodes de la dramaturgie petite bourgeoise de la pièce dite "bien faite". Dans *The Ball is Over,* par exemple, un bal on ne peut plus mondain donné à l'occasion d'une chasse à courre explose en une sorte de démence ravageuse où la duchesse et le major Dandy Fitzroy tombent morts dans un tourbillon de la valse. Cette disparition joyeuse est d'autant mieux venue qu'elle permet à leurs conjoints respectifs, amoureux l'un de l'autre depuis toujours, de se marier enfin. La situation est particulièrement satisfaisante car on pourra ainsi se servir des mêmes fleurs pour l'enterrement et le mariage. Mais William Douglas Home peut aller encore plus loin dans ses audaces dramatiques. Sa comédie de 1959, *Aunt Edwina* atteint, à cet égard, un sommet assez surréaliste. Toujours dans le cadre rigoureux d'un somptueux salon :

"The action of the play passes in the drawing-room of the Ryans'house in the Home Counties" (14).

Le colonel Edward Ryan, ayant pris par mégarde des pilules destinées à sa jument, est transformé en femme ; il passe alors aux yeux de tous pour sa propre sœur et ses enfants, désormais, l'appelleront Tante Eswina.

Cecilia. No, Darling, he's not ill at all.

Rosemary. Well then, what's all the fuss about?

Cecilia. Well, darling, the fact is... I really don't know how to tell you, but your father...

David. Mummy, there's a woman by the goldfish pond.

Rosemary (leaping up). Where? *(She runs to the french windows)* Yes, there she is, Mummy - in a red hat.

Cecilia. Yes, I know, dear. That's what I was going to tell you. That's your father.

David. Dont't be funny, Mummy - it's a woman.

Cecilia. I'm not being funny, darling.

Rosemary (moving above the sofa). Mummy, you don't mean that Daddy's...?
(She returns to the french windows).
Cecilia. Yes, dear. That's exactly what I do mean. Don't hang round the windows, darlings, you'll embarrass him. Ring for Bernardo, Rosemary. I'll have to tell him now, and Daddy must be cold out there - he's only got a very thin tweed on.

(Rosemary crosses to the fireplace and presses the bell-push)

David (moving to R of the sofa). I thought it only happened in the *Daily Sketch.*
Cecilia. No, dear. It happened in New York.
David. But, Mummy, why?
Cecilia. I don't know, dear. At least, I think I do. Do you remember when he thought Seaforth was feeding badly in the cubbing season? Well, I got some pills for Seaforth from the vet and left them in the bathroom and your father took them, thinking they were Alka-Seltzer. And I don't think that they suited him.
Rosemary. But, Mummy - why didn't you write and tell us?
Cecilia. I decided not do. It would just have made you worry, and you might have let it slip out, and it would have got into the papers.
David. Well, it's bound to do that, anyway.
Cecilia. I know, dear. But we wanted to be home before it did. United again, as a family, and carrying on just as usual (15).

La situation deviendra assez piquante et tout à fait insoluble lorsque le père de la fiancée de David, sénateur américain, veuf et très benêt, s'éprendra follement de Tante Edwina au point de vouloir l'épouser.

Habitués à une plus grande liberté d'action, comme aux événements souvent hors du commun de leur longue histoire familiale, les écrivains d'origine aristocratique ne reculent pas devant des audaces que n'oserait jamais le bon sens des auteurs bourgeois attachés plus modestement à un minimum de vraisemblance. En effet, lorsqu'on a une aïeule qui, mariée pour la première fois à cinquante ans, revient de son voyage de noces passé à Paris avec deux superbes petits jumeaux, on n'hésite pas à suivre son exemple et à tenter l'extravagance dans sa production littéraire. L'aristocratie britannique a toujours été célèbre pour ses excentricités, rejetant toutes les contraintes de la société, de la raison et de la vie dans ses misérables limites. Et les écrivains qui appartiennent à cette classe sociale adoptent volontiers l'excentricité littéraire comme un élément naturel de leur vie et de leur art. L'extrait de la scène suivante de *The Kingfisher* où le valet Hawkins relate la vie amoureuse de son maître Cecil à Evelyn, son ancienne maîtresse, illustre cette technique de l'extravagance burlesque qui fait fi de la vraisemblance et de la décence les plus élémentaires.

Evelyn. What was she like?
Hawkins. Blonde, petite, and pretty as a picture.
Evelyn. How old?
Hawkins. Eighteen-nineteen.
Evelyn. Poor child! Did she manage to get off, like I did?
Hawkins. No, my lady. In her case, the barb went right in.
Evelyn. And Sir Cecil landed her?
Hawkins. He did, my lady.
Evelyn. And then put her back?
Hawkins. Alas, no, she expired, my lady - on the bank.
Evelyn. You mean she died?

Hawkins. Yes. That same summer.
Evelyn. How dreadful! What from?
Hawkins. She was "used", my lady.
Evelyn. In what way, Hawkins?
Hawkins. Sir Cecil was in and out of poor Miss Sheila's bedroom window every night, m'lady, like à cuckoo in a clock, but not so noisy.
Evelyn. How do you know?
Hawkins. I observed the damage to the bougainvillea each morning, when I laid the breakfast on the terrace.
Evelyn. How long did this go on?
Hawkins. Until Sir Cecil met another lady - once again, at dinner with Sir Christopher. In fact, Sir Christopher had asked her quite deliberately. She was a wellknown courtesan, my lady, Austrian, Countess von Hornstein.
Evelyn. Married?
Hawkins. Nominally. The Count, I understand, preferred his town house in Vienna and the Spanish Riding School instructors. She was in her early forties, I would think, my lady.
Evelyn. Pretty?
Hawkins. Beautiful, my lady. Quite outstandingly so. With a most imposing list of lovers. Kings and ex - kings, cinema stars, Russian emigres, French politicians, even Sheiks, I understand. I saw the start of it a dinner - I was serving - And Miss Sheila saw it, too-and left the table in tears.
Evelyn. In don't blame her.
Hawkins. Then Sir Cecil raised his glass, my lady, to the Countess with a wink, then drank her health. Then he invited her to drive to the Casino in his open touring Bentley.
Evelyn. I see it all! It's like a Philip Oppenheimer. Go on, Hawkins.
Hawkins. Well, Miss Sheila was them going from the window of her bedroom, on the second floor. And as the motor car turned right onto the Middle Corniche, she jumped. I can see it now. She landed on the terrace at her Mother's feet, as she was pouring out the coffee. Death was instantaneous, I'm glad to say.
Evelyn. Poor child, how dreadful!
Hawkins. It was very disconcerting. Then Sir Cecil turned up at the funeral, my lady, bold as brass.
Evelyn. He had the nerve to come!
Hawkins. Oh, yes, indeed, with a big wreath of bougainvillea, and bearing the inscription "To my darling Sheila, with undying love from Cecil". It caused quite a rumpus, as a consequence of which I came into Sir Cecil's service when Sir Christopher passed on. That very same day.
Evelyn. The same day! What do you mean?
Hawkins. Sir Christopher slipped up and struck his head against a tombstone, during a brawl with Sir Cecil in the graveyard.
Evelyn. What about?
Hawkins. Miss Sheila's demise.
Evelyn. Rather late then wasn't it?
Hawkins. Indeed, my lady. But there was a mistrial blowing. They went at it hammer and tongs. Sir Christopher ran at Sir Cecil with a raised umbrella, shouting "I'll get you for this, you young bounder", and then started beating him about the head. Sir Cecil raised his knee and struck Sir Christopher in the crotch, and then when Sir Christopher lurched forward with a strangled cry Sir Cecil hooked him in the hock and down he went! I was the neatest thing I ever saw. He asked me if I'd like to be his valet when he came out.
Evelyn. Out of what?
Hawkins. Out of prison, M'lady?
Evelyn. How long dit he get ?
Hawkins. He didn't go in (16).

En fait, la comédie aristocratique à la manière de William Douglas Home se distingue surtout par une certaine qualité de l'humour très particulière.

Définir l'humour est certes la chose du monde la plus difficile. En 1906 le professeur Louis Cazamian a publié un article dans la *Revue Germanique* intitulé : *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour* (17). Tous les professeurs de littérature anglaise ont reconnu cette impossible définition et ont cherché à expliquer cette impossibilité. Le professeur Jean-Georges Ritz, par exemple, a montré dans son article sur *l'Humour Anglais* qu'"il y a mille formes d'humour, mille formes de se moquer sans en avoir l'air, et c'est un art individuel, marqué de cette indéfinissable originalité qui rebute toute analyse" (18). Thackeray a parlé de "wit and love", cette forme d'esprit tempérée par de l'amour, et c'est certainement le mode d'expression le plus naturel à William Douglas Home et à tous ses personnages aristocratiques. On ne décèle pour ainsi dire jamais dans l'univers homien cette ironie, toujours agressive et parfois bien vulgaire, qu'on a coutume d'opposer à l'humour. Parfaitement bien intégré dans une classe sociale et une famille qu'il aime tant, William Douglas Home ne ressent pas la nécessité d'exercer son agressivité sur le monde qui l'entoure. Dans toute son œuvre les deux seules cibles contre lesquelles William Douglas Home réserve une certaine dose d'ironie sont d'abord les officiers allemands, et ensuite les Américains en général. Cela s'explique naturellement par la souffrance que les premiers lui ont infligée pendant la guerre, et par l'attitude habituelle des Anglais à l'encontre de leurs cousins d'outre-atlantique. Ainsi dans *The Dame of Sark,* Sibyl, la dame de Sark, obligée de recevoir des officiers allemands après l'invasion de son île, morigène vertement sa domestique Cecile car elle les pare du trop beau titre de "gentlemen" :

> *Cecile.* Yes, Madam?
> *Sibyl.* Cecile, those two men were officers, not gentlemen.
> *Cecile.* I thought it was the same thing, Madam.
> *Sibyl.* Not in their case (19).

Quant aux Américains, William Douglas Home les maltraite un peu plus que ne le fait d'ordinaire l'Anglais moyen, car l'aristocrate qu'il est, est peut-être plus irrité que l'ensemble de ses compatriotes par les mauvaises manières et la vulgaire soif de réussite, surtout des citoyennes des Etats-Unis, auxquelles les grandes familles anglaises sont trop souvent contraintes de s'allier pour sauver le château. A part ces deux petites pointes de méchanceté, toute l'œuvre de William Douglas Home est dominée par cet humour qui exprime une profonde philosophie, faite de générosité et surtout de l'acceptation joyeuse des petits malheurs comme des drames inadmissibles de la vie et de la mort contre lesquels la rébellion et l'agressivité de l'ironie seraient tout à fait vaines et surtout parfaitement vulgaires. Cette attitude se trouve résumée dans deux traits d'humour typiquement aristocratique que William Douglas Home cite dans son autobiographie. Le premier se rapporte à ses admirables parents, lorsqu'ils vinrent en 1945 le réconforter de toute la force de leur amour à la prison de Wakefield :

> "When our meeting was concluded, so my mother told me later, she climbed back into her waiting taxi and then turned to see my father walking down outside the prison wall towards a big house further down Love Lane. 'Where are you going, Charlie?' she called. 'Here's our taxi'. 'Hold on, Lil', called back

my father, marching steadfastly on, 'I'm just off to thank the dear little Governor for having William here'.

What it cost him to call on a disgraced son in prison must have been immeasurable. All his loyalties were on the side of law and order - all his instincts and his training told him that to rock the boat (although he never used that banal phrase) was wrong, that for an officer to be court-martialled and cashiered was the supreme dishonour. Yet in spite of this, he came to Wakefiled Gaol, a little Lord Lieutenant in a bowler hat, because the love he felt towards his children came before all else" (20).

Le second trait évoque le grand-père de son épouse si tendrement chérie, née Rachel Brand, Baroness Dacre. Voici comment ce grand seigneur qui avait été, entre les deux guerres mondiales, Lord-in-waiting du roi George V, vit venir sa fin prochaine :

"Needless to say, like everything else he did in life, Pop died in style. As my father-in-law left his bedside for the last time and went to the door, he heard his forebear saying, 'Tommy, I'll be leaving here today'.
'Yes, Father', agreed Tommy.
'I'll be moving to the Ritz', said Pop (21).

L'humour aristocratique c'est d'accepter la mort avec le luxe du sourire. La grande leçon de la "philosophie aristocratique" peut se trouver toute entière dans une réplique d'une comédie que William Douglas Home écrivit en 1977 et qu'il intitula *In the Red*

"Cheer up; darling, we'll survive. We always have" (22).

Cette même pensée est exprimée en des termes assez identiques dans une autre de ses pièces, *The Dame of Sark,* mais en des circonstances beaucoup plus tragiques, lors de l'invasion de l'île par les Allemands quand le mari de la Dame de Sark lui répète pour la rassurer :

"But never worry. We'll see it through no matter how long it lasts" (23).

Cette notion de survie est profondément ancrée dans l'âme des aristocrates, depuis toujours menacés dans leur entité. La guerre, la révolution, l'absence de descendance et leur classe sociale, minoritaire, peut disparaître toute entière, ce qui, à part un cataclysme universel, est moins le cas des autres portions de la société. Mais l'histoire, quels qu'en furent les remous, finit par apprendre à ces aristocrates, peut-être un peu plus qu'aux autres hommes, que tout finit, malgré tout, par s'arranger, que l'on survit tojours et qu'il est très malséant de s'inquiéter inutilement. "Cheer up. Never worry, we shall survive", répètent inlassablement les personnages de William Douglas Home, un peu comme s'il s'agissait de la devise de cette comédie aristocratique. En effet, la peur et l'angoisse n'ont jamais été sentiments aristocratiques. Rien n'est plus vulgaire et médiocrement bourgeois que l'inutile inquiétude du lendemain. Seule est grande la sérénité joyeuse et optimiste, souriante et généreuse qui imprègne toute l'œuvre de William Douglas Home.

La dernière composante et peut-être la plus importante de la comédie aristocratique selon William Douglas Home est la manière profondément sérieuse, mais aussi légère et amusée, dont il conduit ses intrigues sentimentales. Si on se souvient de l'amour courtois et des cours d'amour du Moyen Age,

on ne peut oublier que l'expression délicate de ce sentiment est d'origine aristocratique. Les paysans, les bourgeois aimaient, certes, eux aussi, mais les conditions de leur vie les obligeaient à aimer autrement... La grande majorité des comédies de William Douglas Home disent une histoire d'amour, un peu à la manière de Pierre de Marivaux ou d'Alfred de Musset, ces deux aristocrates français passés maîtres dans le jeu de l'amour et du caprice. Les trois plus jolies pièces que William Douglas Home a écrit dans cette veine sont *The Reluctant Debutante* où une jeune aristocrate rebelle s'éprend d'un jeune homme tout à fait impossible mais qui, heureusement, héritera in extremis et très inopinément d'un lointain parent, du beau titre de duc de Positano, *The Secretary Bird* où une épouse infidèle réapprend vite l'amour de son mari rusé et opiniâtre, et enfin *The Kingfisher* où deux amoureux de soixante-dix ans se retrouvent cinquante ans après, pour découvrir, enfin, le plus grand des bonheurs. Dans tous les cas l'amour triomphe de la manière la plus drôle et la plus satisfaisante pour les intéressés, leur famille et la classe sociale à laquelle ils appartiennent. Jamais de mésalliance douloureuse ou de situation amoureuse péniblement conflictuelle chez William Douglas Home ; à peine parfois voit-on, quand le château tombe vraiment trop en ruines, un pauvre Lord obligé d'épouser une Américaine un peu vulgaire. La sagesse et l'harmonie finissent toujours par triompher.

La caractéristique essentielle de cette forme d'amour aristocratique est son expression extrêmement originale faite de pudeur, de retenue, de détails piquants et burlesques, de ce "non-sense" que les Anglais aiment tant et qui cache une émotion profonde sous un style d'une simplicité et d'une vigueur déjà classiques :

Liz. I was crying because he'd asked me for the first time in the Paddock Bar. *(She sits in the armchair down R).*
Hugh (moving upstage a pace). Ah-the plot thickens - asked you what? *(He turns to Liz).*
Liz. To choose his curtains.
Hugh. And what did you answer?
Liz. Yes.
Hugh. You see-I was right. Women do cry when they're happy.
Liz. Hugh, I wasn't happy.
Hugh. Oh, I beg your pardon.
Liz. I was miserable.
Hugh. Poor darling.
Liz. Fifteen years of faithfulness to you to end like that with one word.
Hugh. In the Paddock Bar?
Liz. We drank champagne.
Hugh. Most proper.
Liz. And he clicked his glass against mine-and his eyes were full of laughter.
Hugh. What the devil had he got to laugh about?
Liz. His latest conquest.
Hugh (moving down C). Oh, so he's an old campaigner-is he?
Liz. Yes-he's had three wives.
Hugh. His own - or other people's? *(He sits on the downstage sofa arm).*
Liz. Other people's first - and then his own.
Hugh. What happened to them? Thrown aside when he got tired of them?
Liz. He's a romantic.
Hugh. So that's what he is!
Liz (rising). It's no use trying to pretend you don't know all about him. He's well known to be the most attractive man in London.
Hugh. Greater London? Or just Mayfair? (24)

La comédie aristocratique telle que l'imagine le cinquième fils du treizième Comte de Home est jouée aujourd'hui, ingénument triomphante, dans les théâtres du monde entier. (Hong-Kong représente *The Reluctant Debutante* au moment où ces lignes sont rédigées, avant de revenir en Angleterre pour une tournée dans les provinces et d'aboutir une fois encore à Londres). Cette comédie légère fait les beaux soirs du West End - William Douglas Home occupa le prestigieux théâtre du Savoy pendant sept années consécutives - ainsi que des télévisions anglaises et étrangères. *Le Canard à l'Orange* passa une fois de plus sur Antenne 2 le 18 juin 1988, et eut l'honneur, le lendemain de l'émission de Marcel Jullian, *Ecran-total,* au cours de laquelle l'auteur fut interviewé. Ce chef-d'œuvre de la comédie d'amour avait déjà été donné en 1979 et 1982 à la télévision française ; créé en 1971 au Gymnase par Jean Poiret, le *Canard à l'Orange* est constamment repris dans les théâtres de province et de Paris ; citons sa dernière représentation au théâtre Daunou en 1985. Mais cette forme dramatique si jolie, si appréciée du public venu chercher au théâtre un peu de rêve, de dépaysement, de bienfaisante folie, a bien failli ne jamais voir les feux de la rampe à cause des effets destructeurs d'une critique perverse et toute puissante.

> "I feel bound to write a chapter on dramatic critics, if only because I have a well-earned reputation for disliking some of them, namely, that section which devotes its time to damning plays for non-artistic reasons... Critics who review politically or socially, however, are the objects of my lasting enmity. Against such people, I wage public war and, although suffering from grievous wounds and, sometimes, near extinction, I feel bound to go on doing so in order to pin-point an ever-present danger to the theatre.
>
> This danger is the possibility, remote admittedly, but none the less conceivable, that one day not just some but ALL dramatic critics might be guilty of political or social bias, thus ensuring that no plays by authors on their black list saw the light of day, except perhaps for a short time. Such censorship , in one form or another, has occurred and still occurs in other countries. It could happen here. The price of its avoidance is eternal vigilance (25).

Heureusement comme ses lointains ancêtres, ces preux chevaliers toujours prêts à ferrailler sur l'incertaine frontière entre l'Ecosse et l'Angleterre, le héros homien,

> "A tall aristocratic man... with enormous charm and a dry but mischievous sense of humour. Not easily fooled by any means" (26),

a su pourfendre le dragon de la critique contemporaine et forcer la porte des théâtres de ce siècle pour faire partager au public, ravi, son univers secret, magique, légèrement fou, où le rire optimiste et l'amour raisonnable triomphent avec la légèreté et la désinvolture de l'élégance aristocratique.

Hélène CATSIAPIS

NOTES

(1) William Douglas HOME, *The Playwright's job is to write a good play, not a socially responsible one* in Thalia (1984; University of Ottawa), pp. 12-13.

(2) Oscar WILDE, *An Ideal Husband,* in *Complete Works* of Oscar Wilde (1948; Rpt. London: Collins, 1968), Acte I, p. 484.

(3) *Ibid.*, Acte I, p. 483.

(4) *Ibid.*, Acte II, p. 504.

(5) Oscar WILDE, *The Importance of Being Earnest,* in *Complete Works* of Oscar Wilde, (1948; Rpt. London: Collins, 1968), Acte I, p. 332.

(6) Oscar WILDE, *Lady Windermere's Fan,* in *Complete Works* of Oscar Wilde (1948; Rpt. London: Collins, 1968), Acte I, pp. 392-393.

(7) Oscar WILDE, *A Woman of no Importance,* in *Complete Works* of Oscar Wilde (1948; Rpt. London: Collins, 1968), Acte II, p. 449.

(8) William Douglas HOME, *The Chiltern Hundreds,* (London: Samuel French, 1969), Acte I, p. 8 et 9.

(9) William Douglas HOME, *Mr. Home pronounced Hume,* (London: Collins, 1979), Chapter I, p. 23.

(10) William Douglas HOME, *The Jockey Club Stakes,* (London: Samuel French, 1917), indications scéniques.

(11) Oscar WILDE, *Lady Windermere's Fan,* in *Complete Works* of Oscar Wilde (1948; Rpt. London: Collins, 1968), Acte II, pp. 397-398.

(12) William Douglas HOME, *Mr. Home pronounced Hume,* (London: Collins, 1979), Chapter I, pp. 11-12-13.

(13) *Ibid.*, Chapter 5, p. 65.

(14) William Douglas HOME, *Aunt Edwina,* (London: Samuel French, 1960), p. 1.

(15) *Ibid.*, pp. 7-8.

(16) William Douglas HOME, *The Kingfisher,* (London: Samuel French, 1981), Acte I, pp. 25-26-27.

(17) Louis CAZAMIAN, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour,* Revue Germanique, 1906, pp. 601-634.

(18) Jean-Georges RITZ, *L'Humour Anglais,* Discourspour la Distribution des Prix du Lycée Carnot de Dijon, 12 juillet 1934, pp. 7-8.

(19) William Douglas HOME, *The Dame of Sark,* (London: Samuel French, 1976), Scene 1, p. 11.

(20) William Douglas HOME, *Mr. Home pronounced Hume,* (London: Collins, 1979), Chapter IV, pp. 58-59.

(21) *Ibid.*, Chapter VI, p. 88.

(22) William Douglas HOME, *In the Red,* (London: Samuel French, 197), Acte 1, p. 1.

(23) William Douglas HOME, *The Dame of Sark,* (London: Samuel French, 1976), Scene 1, p. 3.

(24) William Douglas HOME, *The Secretary Bird,* (London: Samuel French, 1969), Acte I, pp. 4-5.

(25) William Douglas HOME, *Mr. Home pronounced Hume,* (London: Collins, 1979), Chapter XIII, p. 174.

(26) William Douglas HOME, *The Jockey Club Stakes,* Description of characters.



William Douglas Home dans le rôle de *Aunt Edwina*



Le château de Douglas

ORTON ET FEYDEAU OU LE VAUDEVILLE TRAVESTI

Dramaturge controversé dont le succès de scandale avait un goût de fruit défendu, Joe Orton "analysait impitoyablement, comme au scalpel, une comédie sociale dont il percevait d'autant plus fortement le sens tragique qu'il s'en sentait néanmoins solidaire" (1). Les critiques ont toujours été unanimes pour souligner le caractère de farce qui distingue l'œuvre théâtrale d'Orton. Souvent comparé à Wilde - "he is the Oscar Wilde of Welfare State gentility" (2) écrivait Ronald Bryden en 1966 à propos de *Loot* - le grand-prêtre de la farce du milieu des années soixante lui a donné une nouvelle signification. "For Orton, farce became both an expression of anarchy and its only antidote" (3).

Très représentatif de son époque, Joe Orton par son homosexualité, son narcissisme, sa volonté de provocation et son talent littéraire a transformé la comédie de salon, héritée du vaudeville, en y intégrant l'humour noir et la subversion. La comparaison avec Feydeau offre un intérêt non négligeable si l'on se souvient qu'Orton écrivait *What the Butler Saw* au moment même où il écoutait une retransmission radiophonique d'*Occupe-toi d'Amélie* et qu'il avait vu *La Puce à l'oreille* au National Theatre et à la télévision dans une mise en scène qui ne lui avait pas plu.

Toutefois il est possible de ne comparer avec les grandes œuvres de Feydeau que les deux dernières pièces d'Orton, *Loot* et *What the Butler Saw,* pièces dans lesquelles il atteint sa maturité de dramaturge. Il a su emprunter au vaudevilliste accompli qu'était Feydeau la structure et les accessoires de la comédie de boulevard, mais au-delà des éclats de rire et des plaisanteries, Orton a su donner une dimension tragique à la comédie :

> "His disruptive wit made him that rarity in English writing, a genuine subversive, a social and literary anarchist" (4).

Les accessoires et les éléments du vaudeville

Le théâtre de boulevard, celui de Feydeau en particulier, présente traditionnellement au spectateur une succession de situations plus ou moins drôles, dans lesquelles les quiproquos abondent et dont le but est de provoquer la distraction par le rire. Les chassés-croisés des personnages qui entrent, sortent, courent, trébuchent, tournent autour des meubles ou recherchent leur protection pour dissimuler leur présence, constituent un mécanisme essentiel à la structure du vaudeville. Il faut souligner chez Feydeau l'importance particulière accordée à des éléments parfois encombrant du mobilier, principalement le lit dans les scènes de chambre à coucher, et les canapés et pianos dans les salons. Orton a repris l'idée du lit en évidence sur la scène dans les pièces de Feydeau, qu'il soit à baldaquin - chez Massenay dans *La main passe* ou à l'hôtel du Minet Galant dans *La Puce à l'oreille* - ou lit de milieu chez Marcel Courbois ou dans la chambre d'Amélie dans *Occupe-toi d'Amélie ;* dans les pièces d'Orton, la métamorphose du lit des ébats adultères ou fripons devient macabre ou caricaturale :

dans *Loot,* c'est le cercueil de Mrs McLeavy posé sur des tréteaux qui occupe le centre de la scène au premier acte ; plus loin, retirée de son cercueil, la dépouille mortuaire de la défunte repose sur un lit abrité par un paravent. Dans *What the Butler Saw,* dissimulé derrière des rideaux, le lit est devenu le divan de consultation du psychiatre, le Dr Prentice. Nous voilà bien loin de l'atmosphère d'alcôve chère à Feydeau : le lit chez Orton n'abrite point d'amours coupables, mais la mort ou la maladie !

Sous le comique grinçant, on frôle presque le drame : dans *What the Butler Saw,* la situation de Geraldine cachant sa nudité derrière les rideaux du divan à l'entrée de Mrs Prentice (5) évoque peut-être celle de la Môme Crevette que Mongicourt dissimule dans la chambre quand arrive Mme Petypon (6), ou celle d'Amélie en chemise, rampant sous le lit de Marcel à l'apparition d'Irène (7) ; si chez Feydeau la découverte d'une dame succinctement vêtue provoque tout au plus une scène de jalousie et de reproches dans la tradition boulevardière, celle de Géraldine pourrait rendre Mrs Prentice fort dangereuse, selon son mari :

> "She escaped my murderous fury and I've had to live with her malice ever since" (8).

Chez Feydeau, le lit, occupé par les personnages que l'on ne s'attend pas à y trouver, la Môme Crevette chez Petypon, Hubertin chez Massenay ou Amélie dans le lit de Marcel Courbois - peut-être en tout bien tout honneur - le lit donc devient un stratagème scènique destiné à provoquer au gré du dramaturge, quiproquos et malentendus pour la plus grande joie du public. Si Orton joue de l'équivoque et du quiproquo, c'est sur un air grinçant : dans *Loot,* Mc Leavy s'effondre sur le lit à l'acte II pour s'apercevoir aussitôt qu'il a pour sinistre compagne la dépouille mortuaire de son épouse ! Dans *What the Butler Saw,* le Dr Rance découvre que l'innocent divan de consultation abrite Geraldine en tenue légère, transformée en une dangereuse malade par les explications justificatrices du Dr Prentice.

Si le lit chez Feydeau est indispensable à la genèse d'une situation comique, il est en général traité comme un élément statique, sauf dans *La Puce à l'oreille* où un ingénieux mécanisme permet de faire pivoter le mur d'une chambre en remplaçant un lit par un autre (occupé par un vieillard rhumatisant !) afin d'éviter les drames passionnels aux jaloux éventuels. Il est d'autres éléments fixes chers au vaudeville tout aussi indispensables que le lit : les rebondissements de l'action, les méprises et affolements des personnages seraient impossibles sans le recours aux placards et aux armoires, cachettes commodes dans lesquelles on peut enfermer, suivant les besoins du moment, amant, maîtresse ou mari.

Comme Feydeau, Orton accorde une grande importance à ces accessoires de la comédie. Dans *Loot,* quand Fay et McLeavy essaient en vain d'ouvrir la porte de l'armoire (dont Hal détient la clé et qui renferme le produit du cambriolage de la banque effectué par Hal et Dennis), leur tentative évoque la scène, dans *Un Fil à la patte,* où Bois-d'Enghien s'est réfugié dans l'armoire de la chambre de la Baronne à l'arrivée de Lucette Gautier (9). Mais alors que chez Feydeau, la situation ne dépasse pas le comique traditionnel du vaudeville - en général l'amant se cache dans un placard afin d'éviter une rencontre qu'il ne souhaite pas - Orton, en reprenant les mêmes éléments

bouffons, transforme l'armoire en coffre-fort, ou bien en morgue puisque Hal et Dennis n'hésiteront pas un seul instant à y dissimuler le corps embaumé de Mrs Mc Leavy (10). Par là même, selon John Lahr, "Orton takes farce past Feydeau" (11), ajoutant l'humour noir à la farce de salon.

Les allées et venues multiples et plus ou moins précipitées des personnages constituent la trame des pièces de Feydeau : ils passent leur temps à ouvrir et fermer des portes, dévaler des escaliers ou faire le tour de l'inévitable canapé. Le stratagème scénique du chassé-croisé ou de la poursuite à travers la scène a été utilisé par Orton dans *Loot,* et, à un rythme plus accéléré que chez Feydeau, dans *What the Butler Saw,* ce qui ajoute à l'atmosphère de démence de la pièce.

Les exemples de ce genre sont légion chez Feydeau ; il suffit d'en rappeler quelques-uns pour mieux comprendre la vitalité qu'Orton a su donner à son théâtre à partir d'un mécanisme simple mais qui repose essentiellement sur la vitesse du déplacement des personnages, d'où l'importance des instructions scéniques pour les deux dramaturges. Dans *Un Fil à la Patte,* au premier acte, De Chenneviette et Bois-d'Enghien se sauvent par le fond de la scène à l'annonce de l'arrivée du général Irrigua au moment où Marceline entre par la droite (12), et, au troisième acte, Bouzin est poursuivi par le général Irrigua à travers l'appartement de Bois-d'Enghien (13). Dans *La Dame de chez Maxim,* Gabrielle poursuit frénétiquement Petypon au troisième acte (14). A l'hôtel du Minet-Galant dans *La Puce à l'oreille,* galopades et fuites éperdues abondent au moment où Chandebise, face à face avec son épouse Raymonde en compagnie de Tournel, s'enfuit dans l'escalier, poursuivi par l'hôtelier, à l'instant où Lucienne se précipite dans la chambre de l'Anglais afin d'éviter de se trouver en présence de son mari, le redoutable Histangua (15). On peut également rappeler, dans *Occupe-toi d'Amélie,* les aller-retours de Van Putzeboume ou la fuite d'Amélie dans le cabinet de toilette à l'arrivée de Pochet (16).

Mais alors que chez Feydeau, les galopades et les poursuites sont inoffensives et déclenchent le rire, Orton, selon John Lahr, "brings farce back to the world of death, destruction and betrayal that boulevard laughter tries to gloss over in its confidence" (17). A l'acte I de *Loot,* l'atmosphère d'humour macabre qui entoure les allées et venues de Hal, Dennis et Fay s'affairant autour de la dépouille mortelle de Mrs McLeavy au moment où se profile l'ombre menaçante de Truscott sur le panneau vitré de la porte, paraît presque innocente à côté des courses effrénées à travers la scène dans *What the Butler Saw,* en particulier à l'acte II : Mrs Prentice et le Dr Rance passent du jardin au cabinet de consultation ou à la salle de soins, un revolver à la main, tandis que Nick et Geraldine s'enfuient dans des directions opposées (18).

Les objets d'un usage quotidien que les personnages du théâtre de Feydeau oublient au hasard de leurs va-et-vient, tels le parapluie de Bouzin (19) ou les mules de Lucette (20), ne sont qu'autant de prétextes à situations comiques ; mais ces accessoires du rire prennent une allure inquiétante, voire macabre chez Orton. Il ne s'agit plus d'un innocent parapluie oublié, mais de l'œil de verre et du dentier de Mrs Mc Leavy qui tombent pendant que Hal et Dennis transportent le corps de l'armoire au paravent (21). Le même œil de verre, retrouvé par Truscott, donne lieu à une scène d'humour noir qui suscite chez Mc Leavy des répliques dignes du meilleur vaudeville :

Mc Leavy. This is stolen property. This eye belongs to my wife.
Truscott. On what do you base your assumption?
Mc Leavy. My wife had glass eyes.
Truscott. A remarkable woman, sir. How many were in her possession at the time of her death?
Mc Leavy. None.
Truscott. I see.
Mc Leavy. These were fitted after death. Her own were taken away (22).

Au moment où Hal et Dennis remettent en place l'œil de verre et le dentier, Truscott commente, s'adressant au jeune Mc Leavy :

Truscott. Your sense of detachment is terrifying, lad. Most people would at least flinch upon seeing their mother's eyes and teeth handed around like nuts at Christmas (23).

Les bouquets ou gerbes de fleurs qui, dans le théâtre de Feydeau, sont envoyés par des admirateurs aux dames de leurs pensées - tels ceux du Général Irrigua à Lucette (24), ou ceux du duc de Valmonté à Mme Petypon (25) - sont transformés par Orton en couronnes mortuaires, dans *Loot,* et Mc Leavy s'exclame :

Mc Leavy. The Friends of Bingo have sent a wreath. The blooms are breath-taking (26).

Au lieu de dissimuler discrètement un bijou de choix, en témoignage d'admiration - tels la bague, le bracelet et le collier offerts par le Général Irrigua à Lucette (27) - dans *WBS,* le bouquet de roses, dont Prentice mutile les tiges, sert de cachette aux sous-vêtements et à une chaussure de Geraldine, témoins d'une présence embarrassante (28).

Outre les accessoires de la vie quotidienne, utilisés par le vaudeville à des fins simplement comiques et métamorphosés jusqu'à la provocation par Orton - le respect dû aux défunts bafoué dans *Loot* par exemple - le théâtre ortonien emprunte au boulevard des instruments d'intimidation ou de menace ou les personnages qui les incarnent. Les trocs de vêtements, propices aux changements d'identité si fréquente chez Feydeau, qui ne manquent jamais de soulever l'hilarité du public, sont réintroduits par Orton sous une forme plus subversive entraînant les personnages et les situations bien au-delà du banal déguisement rencontré dans le vaudeville.

Pour John Lahr,

"Boulevard farce wears a debonair smile, is worldly-wise and indifferent to the vagaries of the universe ... No matter how tortuous the convolutions of plot, the people in boulevard farce manage to escape destruction ... Boulevard farce underscores the middle-class day-dream of coherence - a world where events have their order and life's blows turn out to be benign" (29).

Les artifices empruntés par Orton au théâtre de boulevard entraînent le public bon grè mal grè bien au-delà de Feydeau, et ce qui n'était que jeu inoffensif et conventionnel chez ce dernier donne une dimension sérieuse, voire désespérée ou tragique aux situations les plus banalement comiques.

Au-delà de Feydeau

Intégré à la panoplie habituelle des scènes de jalousie du vaudeville, le revolver, menace qui sombre dans la plaisanterie ou le ridicule chez Feydeau, devient une arme dangeureuse qui pourrait tuer dans *What the Butler Saw.*

Dans *Un Fil à la Patte,* le revolver de Lucette Gautier n'est qu'un accessoire de théâtre qui dissimule un éventail et n'impressionne que le malheureux Bouzin. Dans *La Main passe,* Hubertin, complètement ivre, tire des coups de feu au hasard, d'abord dans la garçonnière de Massenay, puis dans l'appartement de ce dernier, mais sans jamais blesser personne. A l'acte III d'*Occupe-toi d'Amélie,* Marcel braque son revolver sur Etienne d'un air menaçant en criant : "Ton pantalon ou je tire !" (30), au cours d'une scène hilarante où l'arme n'a pour seul but que d'amener Etienne à donner son pantalon au Prince de Palestrie, les vêtements de celui-ci ayant été jetés par la fenêtre ; en outre, le commissaire de police pourra constater la présence d'Etienne en caleçon chez Amélie et, de ce fait, dresser un constat d'adultère ! Une fois de plus, la menace du revolver est prétexte à rire et dérision.

Loin d'amuser, les revolvers brandis par Mrs Prentice et le Dr Rance à l'acte II de *What the Butler Saw,* sont des armes véritables qui, entre leurs mains sont capables de blesser et de faire couler le sang. Le sergent Match est la première victime d'un coup de feu tiré délibérément par le Dr Rance qui s'attaque également à Nick, le blessant à l'épaule. Au même moment, Mrs Prentice, totalement incontrôlée, fait feu sur le jeune homme et le blesse aussi. Au cours de la même scène de violence, Nick, couvert de sang, s'empare du revolver de Mrs Prentice et en menace le Dr Prentice qui refuse la camisole. Prentice saisit le même revolver à son tour et présente à Rance le choix sinistre entre la folie ou la mort :

> "I have the weapon. You have the choice. What is it to be? Either madness or death?" (31).

Le revolver inoffensif du vaudeville se métamorphose donc chez Orton en une menace certaine qui, sans toutefois donner la mort, introduit un élément de violence inexistant chez Feydeau : la blessure de Nick est bien réelle, et sa douleur en est la preuve même.

Dans *Loot,* emprunté encore au vaudeville, le personnage du commissaire de police est transformé en une figure sinistre et corrompue incarnée par "Truscott of the Yard" (32), qui n'est pas sans rappeler le Detective Sergeant Harold Challenor, célèbre à l'époque où écrivait Orton pour son zèle en matière d'arrestations ! Dépouillé de l'air bon enfant que lui prête Feydeau en la personne des agents qui, dans *Un Fil à la Patte,* arrêtent Bouzin en caleçon dans l'escalier, ou du commissaire qui, dans *La Main passe* et *Occupe-toi d'Amélie* vient dresser un constat d'adultère, Truscott, lui, vient pour arrêter un véritable coupable ; il est brutal, sans scrupules, et si, en fin de compte, c'est un innocent qu'il emmène, ce n'est pas par erreur, mais bien plutôt parce qu'il a besoin d'un coupable - qu'il envisage d'ailleurs de faire disparaître en prison. Le langage employé par Truscott est certes bien différent de celui utilisé par le commissaire dans *Occupe-toi d'Amélie,* par exemple :

> *Etienne. (remontant avec le commissaire et arrivé sur le pas de la porte) :* Je proteste ! C'est une infamie ! Je suis un citoyen de la République.
> *Le commissaire.* Oh ! ça, monsieur, ce n'est pas une considération (33).

Truscott emploie un tout autre ton lorsqu'il s'adresse à Mc Leavy :

> Truscott. You're fucking nicked, my old beauty. You've found to your cost that the standards of the British police force are as high as ever.
> *Mc Leavy.* What am I charged with?
> *Truscott.* That needn't concern you for the moment. We'll fill in the details later (34).

Il faut souligner chez Orton la transformation de l'aspect polisson des changements d'identité dûs à un emprunt de vêtements dans le vaudeville. Les dames déshabillées de Feydeau - stéréotypes de cocottes, telles la Môme Crevette ou Amélie - se retrouvent en chemise sans grande gêne, ce qui n'est pas le cas pour les messieurs en caleçon, tels Bois-d'Enghien et Bouzin dans *Un Fil à la Patte* ou le Prince et Etienne dans *Occupe-toi d'Amélie.* Les trocs de vêtements et les chassés-croisés de personnages demi-vêtus qui, momentanément, sont obligés de prendre une identité nouvelle pour se tirer d'une situation embarrassante constituent des artifices nécessaires du vaudeville. Dans *Loot* et *What the Butler Saw,* Orton les reprend avec exagération et les pousse jusqu'à l'extrême limite de la confusion.

Dans *La Dame de chez Maxim,* la Môme Crevette est obligée d'adopter temporairement l'identité de Mme Petypon, surtout à partir du moment où elle a revêtu la robe de celle-ci, mais elle ne se prend jamais pour Mme Petypon, ce qui amène un certain nombre de scènes cocasses, en particulier à l'acte II, lors de la réception donnée par le Général. Dans *La Puce à l'oreille,* Chandebise est forcé de revêtir la livrée de Poche qui ne la retrouvant pas, endosse la jaquette de Chandebise, mais ni l'un ni l'autre ne se méprend sur sa propre identité. Dans *Occupe-toi d'Amélie,* Amélie, ignorant encore que la cérémonie de son mariage n'était pas truquée, retire sa robe de mariée et croit reprendre sa personnalité de cocotte dont elle ne s'était en fait jamais séparée.

Pour Orton, le jeu du déguisement va bien au-delà du simple troc de vêtements. L'ambiguité sexuelle des personnages atteint son paroxysme dans *What the Butler Saw,* pièce dans laquelle "sexual identities are not only physically but emotionally uncertain" (35). Mrs Prentice revêt la robe de Geraldine, celle-ci, la livrée de chasseur d'hôtel de Nick, celui-ci une robe que lui donne Prentice, puis l'uniforme du sergent Match qui se retrouve lui-même habillé d'une robe léopard appartenant à Mrs Prentice : ces déguisements successifs créent un imbroglio inextricable non seulement pour le Dr Rance dans son inspection de la clinique psychiatrique, mais pour les personnages eux-mêmes en particulier Geraldine et Nick. Les artifices inhérents au vaudeville sont dépassés, délibérément exagérés et la confusion des identités, prétexte chez Feydeau à des situations du plus haut comique, parfois facile, débouche ici sur l'anarchie et la folie. Pour Maurice Charney, *What the Butler Saw* entraîne le spectateur bien au-delà de l'atmosphère d'alcôve chère à Feydeau :

> "The question of identity that is so crucial is tragedy is now translated into its farcical equivalent: sexual identity. The characters try vainly to establish their maleness or femaleness, only to discover that it hardly matters. In the classic tradition of farce, transvestism is rampant, as if the costumes themselves were the only sure guide to the sexual identities of the characters" (36).

Au-delà des échanges vestimentaires, les apparences sexuelles sont trompeuses : Mrs Prentice n'a-t-elle pas le droit d'appartenir à un club de lesbiennes parce que, dit-elle à son mari, "You count as a woman" (37) ? D'ailleurs, la présence de la robe de Geraldine et de ses chaussures entre les mains de Prentice ne semble-t-elle pas confirmer le transvestisme du docteur ? Nick - dont l'ambiguité sexuelle évoque celle de Sloane ou de Dennis et Hal -

accepte de se dévêtir devant Prentice pour cinq shillings ! Si la confusion paraît consciente chez Mrs Prentice et Nick, les questions du Dr Rance plongent Geraldine, qui porte la livrée de Nick, dans le doute le plus profond :

> *Rance.* Do you think of yourself as a girl?
> *Geraldine.* No.
> *Rance.* Why not?
> *Geraldine.* I'm a boy.
> *Rance (kindly).* Do you have the evidence about you?
> *Geraldine (her eyes flashing an appeal to Dr Prentice).* I must be a boy. I like girls (38).

A la différence des pièces de Feydeau - changement que l'on peut attribuer à l'époque - la semi-nudité des personnages qui traversent la scène sans aucune logique apparente n'est chargée d'aucune connotation sexuelle, sinon dans l'esprit de Rance, représentant de la 'normalité' :

> "Two young people - one mad and one sexually insatiable - both naked are roaming this house. At all costs we must prevent a collision" (39).

La nudité est toujours accidentelle, due à un échange de vêtements, donc d'identité, et ne paraît pas influencer le désir sexuel.

C'est dans le domaine de la sexualité toutefois que les deux dernières grandes pièces d'Orton vont plus loin que le vaudeville : transformant le comique léger du théâtre de Feydeau en une comédie grinçante et vitriolante dont l'humour est souvent à la limite du supportable, le dramaturge fait exploser les conventions et les interdits de son temps. Guidé par le principe que Maurice Charney définit comme sa 'perversité polymorphe', Orton reprend les situations et le langage du boulevard et les déforme à l'extrême, provoquant le choc par le rire. Jouant de sa propre homosexualité avec impudence et insolence, il multiplie sous-entendus et allusions à double sens dans *Loot* et, brouillant les pistes dans *What the Butler Saw,* il provoque un télescopage des identités sexuelles de ses personnages qui les force à une prise de conscience à la fin de la pièce et paraît leur ouvrir la voie d'une nouvelle naissance. C'est dans ce dépassement des simples quiproquos du boulevard qu'Orton a pris ses distances avec le théâtre de Feydeau. Selon Maurice Charney, "*What the Butler Saw* is, very literally, a sexual farce, but with a much wider range of sexual options than Feydeau could have imagined" (40).

Sous la farce, la mort

La grande différence entre ces deux théâtres réside effectivement dans le traitement de la sexualité. Dans le théâtre de boulevard du début du siècle, celui de Feydeau en particulier, la sexualité est 'normale' ; les interdits et le conformisme de la société de l'époque ne permettent d'autre jeu sexuel que celui de l'hétérosexualité. Dans les années soixante, la société, britannique en l'occurence, a changé profondément : société en mouvance, dans laquelle tabous et interdits sont bousculés jusqu'à la libération ultime apportée par l'abolition de la censure théâtrale en 1968, trop tard pour Orton, mort en 1967, qui, poussé par ses penchants ludiques n'a cessé de provoquer le spectateur par le sous-entendu et l'allusion à son univers intime, univers interdit, univers d'initié auquel le frisson du danger procure une volupté encore plus intense.

Déjà dans les premières pièces, *The Ruffian on the Stair* et *Entertaining Mr Sloane* surtout, Orton avait tissé la trame de son microsome d'homosexuel autour des jeunes personnages masculins. L'inceste qui unissait Wilson et son frère dans *The Ruffian on the Stair,* l'ambiguïté de Sloane dans ses dialogues avec Ed dans *Entertaining Mr Sloane* sont autant de jalons sur une piste à peine déguisée. Le ménage à trois dans *Entertaining Mr Sloane,* Kath, Ed et Sloane, est la transposition du classique trio du vaudeville, le mari, la femme et l'amant de celle-ci, mais ici le rôle de la femme est tenu par Sloane. Dans *Loot,* Orton joue habilement sur l'ambiguïté des relations entre Hal et Dennis, ce que Maurice Charney appelle "an abundance of homosexual 'in' jokes" (41) : par exemple, Dennis souhaite se marier, car c'est la seule chose qu'il n'a pas encore essayée ! En tant que dramaturge homosexuel, Orton sait faire naître le rire en maniant les plaisanteries et le langage bien connus d'un public prompt à saisir les allusions sexuelles.

Sans nul doute, c'est dans *What the Butler Saw* que le dramaturge se complaît à malmener le conformisme bourgeois et à provoquer en s'attaquant aux traditions, voire à des figures respectées de l'Angleterre contemporaine, ce qui, à l'heure actuelle, peut paraître puéril et quelque peu daté. En transformant le cigare de Winston Churchill en phallus - brandi sur scène par le sergent Match dans la mise en scène de Lindsay Anderson au Royal Court en 1975 - Orton, le briseur d'idoles, se complaît dans sa ferveur iconoclaste.

S'il faut en croire un universitaire britannique, Anthony Easthope, "beyond reasonable doubt, a man" (42), tous les hommes seraient, au fond, des homosexuels ; partant de la psychanalyse, sa démonstration se fonde sur l'étude de la culture populaire contemporaine. Refusant d'admettre son caractère féminin et son homosexualité, la nature masculine est essentiellement agressive :

> "The masculine ego is so much more aggressive because it feels it must actively defend itself against its own divided sexuality" (43).

Appliquée à l'œuvre d'Orton, cette affirmation (que l'on peut refuser) paraît digne d'intérêt, car la sexualité n'y est jamais présentée sous une autre forme que celle de l'agression et de la subversion :

> "It is a challenge to all authority, including, through his emphasis on incest, the authority of the parent, and, beyond that, perhaps of God, who is mocked not only in *Loot* and Funeral Games, but through a truculent rejection of all values except a total freedom of imagination and action" (44).

Alors que dans le théâtre de Feydeau, la sexualité est légère comme une bulle, évoquant un passe-temps frivole, exercé dans les frou-frous et la dentelle, une distraction habituelle de la société bourgeoise, prétexte à quiproquos et méprises qui entraînent le fou rire du spectateur venu s'amuser, chez Orton, en particulier dans *What the Butler Saw,* la sexualité est une véritable charge de dynamite. Rencontres et situations apparemment innocentes - tel l'entretien de Prentice avec Geraldine qui peut être sa future secrétaire - sont de véritables poudrières qui ne manquent pas d'exploser tout au long de la pièce jusqu'à l'épuisement des munitions. Par là même, Orton met en pratique le principe qu'il confiait à son journal du 26 mars 1967 :

> "Complete sexual licence (is) the only way to smash the wretched civilisation; I said, making a mental note to hot-up *What the Butler Saw* when I came to re-write ... Sex is the only way to infuriate them" (45).

Certes, la transgression chère à Michel Foucault, est bien au centre de l'œuvre d'Orton qui, à sa manière, fait éclater un rire monstrueux à la face de la société en piétinant allègrement tous les interdits. Par là même, son théâtre - théâtre de parodie et de subversion par ses excès de langage et de situations - transcende le genre même du boulevard et peut conduire le spectateur à une prise de conscience de la réalité, en le plaçant au cœur de la décomposition de la société.

Selon l'interprétation de John Lahr à la fin des années soixante, la confusion des rôles dans le théâtre d'Orton pouvait exprimer la confusion de l'Amérique nixonienne :

> "As a genre, farce has a power and insidious appeal which is becoming more pertinent to our historical moment. Orton's plays especially *What the Butler Saw,* pave a new way for playwrights to create dangerously with laughter in dangerous times" (46).

Si dans les comédies de Feydeau, tout est bien qui finit bien, ou du moins du mieux possible dans un éclat de rire et un clin d'œil au spectateur, celles d'Orton nous laissent un goût d'amertume, ce que Maurice Charney appelle "an unpleasant sense of a world gone awry" (47).

Voilà ce qui distingue les deux auteurs dramatiques : les situations les plus compliquées ou les plus inquiétantes disparaissent comme des bulles de savon chez Feydeau, alors que le vaudeville tourne presque au drame chez Orton. Dans *Loot,* Mc Leavy, l'honnête citoyen respectueux de la loi ira moisir en prison ; Truscott et Fay pourront jouir impunément du butin frauduleusement acquis par Hal et Dennis. Dans *What the Butler Saw,* est-il possible d'imaginer le retour à la normalité des personnages qui retrouvent le monde, tirés hors de leur enfer et montant vers la lumière extérieure, dans un état inquiétant, "weary, bleeding, drugged and drunk" (48) ? Olympe ou apocalypse, on peut espérer que leur ascension sera salvatrice. Mais au-delà du rire, la farce ortonesque prend une dimension tragique : Orton a lui-même vécu la frénésie dont il dote ses personnages, et sa mort violente peut être considérée à la fois comme une apocalypse et une apothéose :

> "He was himself destroyed by the forces of anarchy that he chose to embrace... His ignominious ending was an absurd and anticlimatic ending to his life which was entirely consistent with his work" (49).

Monique PRUNET
Université de Paris IV

NOTES

Les éditions de référence citées ne sont pas nécessairement les premières éditions des pièces de Feydeau et Orton.

(1) Louis MARCORELLES, "Le Royal Court redécouvre un auteur noir", *Le Monde,* 8 août 1975.

(2) Ronald BRYDEN, *Loot,* by Joe Orton, *The Observer Weekend Review,* October 2, 1966.

(3) C.W.E. BIGSBY, *Joe Orton,* London, Methuen, 1982, p. 17.

(4) C.W.E. BIGSBY, *op. cit.,* p. 18.

(5) *What the Butler Saw,* London, Methuen, 1971, Act I, p. 12.

(6) *La Dame de chez Maxim,* Paris, Le Bélier, 1954, Acte I. sc. 7, p. 289.

(7) *Occupe-toi d'Amélie,* Paris, Editions Garnier, *Théâtre complet,* 1988, Tome III, Acte II, sc. 3, p. 767.

(8) *What the Butler Saw, op. cit.,* Act I, p. 12.

(9) *Un Fil à la Patte,* Paris, Le Bélier, 1952, Acte II, sc. 5, p. 157.

(10) *Loot,* London, Methuen, 1971, Act I, p. 20.

(11) John LAHR, "Artist of the outrageous", Introduction to *What the Butler Saw,* New York, Grove Press, 1970, p. XI.

(12) *Un Fil à la Patte, op. cit.,* Acte I, sc. 16, p. 135.

(13) *Un Fil à la Patte, op. cit.,* Acte III, sc. 4, pp. 183-5.

(14) *La Dame de chez Maxim, op. cit.,* Acte III, sc. 20, p. 507.

(15) *La Puce à l'oreille,* Paris, Editions Garnier, *Théâtre complet,* Tome III, 1988, Acte II, sc. 14 & 15, pp. 622-4.

(16) *Occupe-toi d'Amélie, op. cit.,* Acte II, sc. 4, pp. 781-2.

(17) John LAHR, *op. cit.,* p. XI.

(18) *What the Butler Saw, op. cit.,* Act II, pp. 80-1.

(19) *Un Fil à la Patte, op. cit.,* Acte I, sc. 13, p. 131, sc. 20, p. 145.

(20) *Un Fil à la Patte, op. cit.,* Acte III, sc. 5, p. 188.

(21) *Loot, op. cit.,* Act I, pp. 37-9.

(22) *Loot, op. cit.,* Act II, p. 72.

(23) *Loot, op. cit.,* Act II, p. 84.

(24) *Un Fil à la Patte,* Acte I, sc. 8, p. 123 ; Acte II, sc. 12, p. 166.

(25) *La Dame de chez Maxim, op. cit.,* Acte III, sc. 2, p. 446, sc. 14, p. 482.

(26) *Loot, op. cit.,* Act I, p. 13.

(27) *Un Fil à la Patte, op. cit.,* Acte II, sc. 12, p. 166.

(28) *What the Butler Saw, op. cit.,* Act I, p. 28.

(29) John LAHR, *op. cit.,* p. XI.

(30) *Occupe-toi d'Amélie, op. cit.,* Acte III, sc. 4, p. 867.

(31) *What the Butler Saw, op. cit.,* Act II, p. 86.

(32) *Loot, op. cit.,* Act II, p. 62.

(33) *Occupe-toi d'Amélie, op. cit.,* Acte III, sc. 5, p. 871.

(34) *Loot, op. cit.,* Act II, p. 62.

(35) John LAHR, *op. cit.,* p. XIV.

(36) Maurice CHARNEY, *Joe Orton,* London, MacMillan, 1984, p. 100.

(37) *What the Butler Saw, op. cit.,* Act I, p. 13.

(38) *What the Butler Saw, op. cit.,* Act II, p. 57.

(39) *What the Butler Saw, op. cit.,* Act II, pp. 67-8.

(40) Maurice CHARNEY, *op. cit.*, p. 24.

(41) Maurice CHARNEY, *op. cit.*, p. 84.

(42) Janet WATTS, "All men are homosexual", *The Observer,* November 2, 1986.

(43) Anthony EASTHOPE, in Janet Watts, *op. cit.*

(44) C.W.E. BIGSBY, *op. cit.*, p. 67.

(45) *The Orton Diaries,* edited by John Lahr, London, Methuen, 1986, p. 125.

(46) John LAHR, *op. cit.*, p. XX.

(47) Maurice CHARNEY, *op. cit.*, p. 125.

(48) *What the Butler Saw, op. cit.*, Act II, p. 92.

(49) C.W.E. BIGSBY, *op. cit.*, p. 70.

COMEDIE ET VERITE : LES AMOURS COUPABLES DANS QUATRE "COMEDIES OF MANNERS" DES ANNEES 80

Une réflexion sur la comédie anglaise en cette fin du vingtième siècle nous entraîne aux limites d'un genre qui se refuse à toute définition. Comédie - ou farce - tragique, tragédie comique, comédie de menace, comédie dramatique, théâtre de la dérision, l'art comique multiplie les pistes, brise les carcans et se plaît à subvertir ses propres règles. Des auteurs accomplis tels que Harold Pinter, Simon Gray, Peter Nichols et Tom Stoppard ont rendu plus sinueux encore le parcours de la comédie contemporaine avec des pièces qui participent à la fois du drame, du vaudeville et de la "comedy of manners". Dans la meilleure tradition de cette dernière, *Betrayal* (1978), *Passion Play* (1981), *The Real Thing* (1982) et *Melon* (1987) soulèvent le masque de l'hypocrisie, fustigent les mœurs du temps et traquent leurs contemporains au plus profond d'eux-mêmes : dans leurs comportements amoureux. Principal ressort du vaudeville traditionnel, l'adultère devient ici l'absolue trahison. Dangereuses sont les liaisons sur les scènes londoniennes où l'infidélité devient terrifiante, où des auteurs dramatiques, délaissant le problématique devenir collectif qui les avait inspirés pendant les années soixante, plongent au cœur de la dialectique de la vérité et du mensonge. Jeu social, jeu de l'amour et de l'infédilité se conjuguent dans un jeu d'apparences dont seul le théâtre reste le maître.

*
* *

L'univers clos, feutré, fermé sur lui-même, que nous dépeignent les quatre pièces, est celui de l'intelligentsia londonienne qui se distingue par la détention d'un savoir et la maîtrise d'un certain langage. Les personnages, car "personnages" il y a dans *Betrayal, Passion Play, The Real Thing* et *Melon,* sont aisément identifiables par leur milieu socio-professionnel. Robert et Jerry, les deux amis de *Betrayal* ainsi que Marcus Melon, personnage principal de *Melon,* évoluent dans le monde de l'édition, à la recherche de nouveaux talents, tandis que James, dans *Passion Play,* restaure des objets d'art. Stoppard, de son côté, opte pour un auteur dramatique et plusieurs comédiens dans *The Real Thing.* Tous sont les reflets fidèles d'un groupe social géographiquement circonscrit au nord de la Tamise, de préférence dans le N.W.3. L'intelligentsia des années quatre-vingt est confortablement installée, sûre d'elle-même, de ses valeurs et de sa réussite sociale. A l'inverse de ses aînés, qui marchaient pour la paix mondiale et cultivaient la colère, elle s'adonne à l'art pour l'art, se coupe des réalités sociales et s'autocontemple.

Au centre de leurs préoccupations quotidiennes, l'art est, pour les personnages des quatre pièces, une seconde nature. Leur perception du monde est forgée par leur sensibilité esthétique ; les références littéraires, musicales, picturales, qui émaillent leur discours, sont les éléments constitutifs

de leurs structures mentales. Seule valeur fixe du monde où ils évoluent, l'art assure un terrain neutre, un espace protégé où se perpétue et se transmet le code esthétique de la culture établie. L'intelligentsia londonienne, telle qu'elle apparaît dans *Betrayal, Passion Play, The Real Thing* et *Melon,* existe par un code social et culturel sur lequel elle fonde son identité.

Soumis aux règles du succès, l'art, dans les quatre pièces, remplit une fonction sociale ; il donne lieu à des échanges - culturels, économiques ou mondains - ou se vend. Dans tous les cas, il s'agit d'un art établi, reconnu, dont les protagonistes sont les gardiens. Nul n'est à l'origine d'une avant-garde, nul ne vient bousculer les schémas culturels existants, nul n'est véritablement créatif. Même Henry, dans *The Real Thing,* ne construit que des châteaux de cartes bien qu'il affiche des goûts assez anti-conventionnels en matière de musique. Dans les autres pièces, Bach, Beethoven, Yeats, les grands maîtres italiens, sont des valeurs incontestées. Dans *Betrayal, The Real Thing, Passion Play* et *Melon,* Pinter, Stoppard, Nichols et Gray montrent, par une mise en abyme, la mort des avant-gardes. Ils signent aussi, par ces quatre pièces, un théâtre plaisamment satirique, discrètement commercial, en tous points conforme à cette évolution. Soigneusement domestiqué, l'art a perdu sa dimension critique et se soumet au seul principe du plaisir.

L'art est pour chacun un moyen d'exalter ses fantasmes personnels et de persister dans ses égarements. Dans *Passion Play,* James nourrit ses fantasmes sexuels de la sensualité des peintres italiens. *La Passion selon Saint Mathieu,* qui domine la pièce, sert d'étrange contrepoint à sa propre passion pour son amie Kate. Les voyages d'Annie à Edimbourg, dans *The Real Thing,* permettent quelques escapades amoureuses entre les répétitions de *T'is Pity She's a Whore.* L'Italie de *Betrayal* se prête au jeu du mensonge et de la vérité dans les réminiscences de W.B. Yeats. Pour Melon, déprimé, la *Neuvième Symphonie* participe à la corruption du monde environnant. Chacun fait l'expérience d'un étrange divorce (qui vient doubler celui du couple) entre vérité esthétique et vérité humaine. L'aspiration vers le monde de l'esprit ne s'accompagne d'aucune transcendance. La recherche narcissique du plaisir ne serait-elle qu'une fausse piste dans la quête de la vérité ? Dans le monde de l'intelligentsia londonienne tel qu'il apparaît, jamais le Beau n'a été aussi étranger au Vrai.

Les éditeurs de talent, les restaurateurs de génie, les musiciennes inspirées et les lecteurs avides qui peuplent les quatre pièces, sont maîtres d'un savoir et d'un langage. D'une certaine manière, ils sont maîtres d'un jeu social. Dans tous les cas, chacun excelle dans la manipulation du langage, en digne héritier de la "comedy of manners" ; le dialogue se veut alerte, aphoristique, riche de paradoxes. Il se fait libertin, souvent, métaphysique, parfois, surtout avec Marcus Melon, homme cultivé et charmeur, friand de réparties spirituelles et de bons mots. Le monde médiatique apparaît à Melon comme un désert et ne lui inspire qu'un humour grinçant, une dérision dévastatrice. Le caractère artificiel du monde qui l'entoure lui suggère de non moins factices jeux de mots où le narcissisme l'emporte sur la véritable critique. Le jugement de Charlotte sur l'humour de Henry, dans *The Real Thing,* pourrait s'appliquer à celui de Melon :

> "Henry thinks he has a sense of humour, but what he has is a joke reflex. Eh, Henry? His mind is racing" (1).

Les jeux de langage auxquels se livrent avec brio les protagonistes des quatre pièces éclairent souvent une vérité profonde. Procédé cher à la "comedy of manners", la répartie à double sens revêt ici une importance structurelle. Dans *Betrayal,* l'amitié masculine tient une grande place au chapitre du code social, surtout celle qui lie Robert et Jerry. Consécration de cette solide complicité, une partie de squash entre hommes, prélude à quelques pintes de bière et à un bon repas, est un rite qui scelle l'amitié. Le code réprouve toute transgression de l'ordre masculin, et curieusement, dans *Betrayal,* la partie de squash toujours prévue, toujours annoncée, n'a jamais lieu. A la place, un duel métaphorique se joue entre l'amant et l'époux trompé, un duel plus lourd de conséquences réelles, où l'époux (Robert) "sait" depuis quatre ans, et à qui ce savoir donne un net avantage :

> *Jerry.* But we've seen each other... a great deal... over the last four years. We've had lunch.
> *Robert.* Never played squash though.
> *Jerry.* I was your best friend.
> *Robert.* Well, yes, sure.
> /.../
> *Jerry.* Why didn't you tell me?
> *Robert.* I thought you might know (2).

Le rituel mondain sauve la face comme il se doit ; jeux de langage et jeux d'attitudes se renforcent et se répondent. Le ludisme verbal est un masque parmi d'autres où domine le principe du plaisir. Ce dernier, mêlant les exigences de la chair à celles de l'esprit, règne en maître sur le jeu de l'amour. Code esthétique, code social et code amoureux se superposent dans le jeu des apparences.

*
* *

Le jeu de l'amour offre à ceux qui participent au jeu social une autre voie dans la quête de la vérité. Consommé ou non, imaginé ou réellement vécu, l'adultère, situation transgressive et principal ressort de l'action dans les quatre pièces, démontre traditionnellement la fragilité des apparences et des institutions.

Tolérants et modernes, les couples que dépeignent Pinter, Stoppard, Nichols et Gray assument, en apparence et pour un temps, leur infidélité et celle de l'autre ; mais cette situation répond aussi aux règles du vaudeville le plus traditionnel dont *Betrayal* est la parodie (sérieuse) la plus achevée. En effet, Emma a pour amant le meilleur ami de son mari, situation typique du vaudeville du dix-neuvième siècle qui embourgeoise l'adultère sur le modèle conjugal. Pinter livre tous les détails matériels de cette situation banalisée : les deux amants louent un appartement à Kilburn pour abriter plus confortablement leurs rencontres. Dans la scène six, située en 1973, Emma rentre avec le panier du déjeuner et une nappe rapportée d'Italie. Elle note qu'il ne serait pas superflu de passer l'aspirateur (3), mais en 1971 déjà - ce que nous apprendra la huitième scène dans la remontée du temps - Emma s'activait dans la cuisine, en parfaite ménagère, tandis que Jerry servait le vin, conformément à l'usage. La table était dressée et Emma, dégustant une vodka, échangeait avec Jerry les menus détails de la matinée. La liaison

clandestine de Jerry et Emma est parfaitement circonscrite dans l'espace et le temps. Elle dure cinq années, à Wessex Grove, de 1968 à 1973, date à laquelle Robert (l'époux) est informé par Emma à l'insu de Jerry ; la liaison dure encore deux ans, jusqu'en 1975. L'adultère ainsi embourgeoisé, réglé, domestiqué, ne résiste pas plus au temps que la conjugalité bien établie. Il est d'ailleurs difficile, parfois, avec *Betrayal,* de ne pas confondre les scènes illicites et les situations conjugales, aussi bien à la lecture qu'au théâtre. A cet égard, l'ironie de Pinter atteint ses limites quand, lors d'une longue absence de Jerry en voyage d'affaires aux Etats-Unis, Emma et Robert conçoivent un enfant qui sera aussi légitime que leur couple. L'abondance de précisions chronologiques fournies par Pinter dans sa quête de la vérité ne laisse aucun doute quant à la filiation de l'enfant. Jerry étant le meilleur ami de Robert, son *alter ego* en quelque sorte, les deux relations ne peuvent qu'être interchangeables et se ressembler en tous points.

L'adultère sobrement clandestin et géré par Pinter exclut la passion sexuelle que connaissent James et Kate, dans *Passion Play,* et dont Eleanor, l'épouse légitime et très moderne de James, ne peut tolérer l'emprise. En effet, une dangereuse liaison se tisse entre James et Kate, de vingt ans sa cadette, photographe de profession, amie du couple et ancienne compagne d'un ami récemment disparu. Séductrice redoutable, Kate éveille chez James, désorienté par la cinquantaine, une passion dévorante que sa garde-robe érotique sait entretenir. Meurtrie par l'infidélité de James, Eleanor sombre dans la dépression avant de quitter le domicile conjugal. Ce vaudeville tragique, qu'une mise en scène efficace a rendu très convaincant lors de sa création et de son transfert, met le spectateur infiniment mal à l'aise. La pièce s'achève sur la fuite d'Eleanor le soir de Noël, tandis que James reste seul avec ses fantasmes érotiques et Kate, seule "maîtresse" de la situation et du destin de tous. Au jeu des amours illicites certains perdent et le gain des autres est dérisoire.

Si le profit de James est un désir faustien de jeunesse et une gratification narcissique, la perte de Marcus Melon est celle de son intégrité. Dans cet exemple encore, l'adultère moderne mal maîtrisé bien que toléré en apparence, conduit le séduisant éditeur tout droit vers une crise dépressive qui l'anéantit. Lorsqu'il apprend, de manière indirecte, l'infidélité de Kate, son épouse, Melon choisit tout d'abord le rôle du voyeur. Ses suppositions, ses questions, ont pour but - pense-t-il - d'exalter l'érotisme conjugal. Pourtant, de jeux de langage en jeux érotiques, Marcus Melon est brisé par la jalousie. La pièce qui porte son nom est un long flash-back sur le modèle de *Betrayal,* d'ailleurs dédiée par Pinter à Simon Gray, tout comme ce dernier avait dédié *Otherwise Engaged* à Pinter en 1975. Cette affinité manifeste entre les deux auteurs apparaît aussi entre les pièces. Dans *Melon,* le personnage principal, à la recherche de son identité, est le spectateur de sa propre vie. Ce dédoublement, que l'on retrouve aussi dans *Passion Play* et *Betrayal* par le biais des *alter ego,* donne à Melon la distance nécessaire à une réflexion sur lui-même. La pièce s'achève sur la prière de celui qui cherche l'unité du moi dans la paix intérieure :

> *Melon.* /.../ but praying that where you stand is where you actually are, that what you see is all that's truly visible, that what you hear is the usual medley of human noises - one step at a time (4).

Passion Play et *Melon* montrent la tyrannie des passions mortifères et des images mentales. La jeunesse et l'Eros sont autant de pièges où s'égare celui ou celle qui, en mal d'expérience, confond apparence et réalité. Pourtant, dans le monde de *Passion Play,* l'infidélité fait partie d'un contrat entre adultes consentants :

> *Kate.* I know you agree with me, Eleanor, that sex is terrific fun as long as it doesn't lose your friends. It should be open. Cards on the table (5).

Les liaisons sont tout aussi tolérées dans l'univers de *Melon,* elles font partie des conventions :

> *Melon.* /.../ After all, it's perfectly usual - conventional even these days. Having what's called an open marriage, eh? (6).

Marcus Melon paye un lourd tribut au conformisme de la société permissive : la destruction de son intégrité. Au fantasme sexuel, Gray superpose la trahison absolue. De divorce (*Betrayal* et *The Real Thing*) en crise dépressive (*Passion Play* et *Melon*), triste est la chair au théâtre dans les années quatre-vingts, et sévère le châtiment de ceux-là même dont la génération est à l'origine de la société de tolérance. Quelle faute expient les victimes de leur propre loi ? et quel est le sens de ce vide où nous plongent ces dramaturges qui, deux décennies plus tôt, fustigeaient la morale établie ?

Pour Henry, dans *The Real Thing,* respect des mots et recherche de la vérité vont de pair. Par le truchement de son art, il s'interroge sur l'univers moral et sur la responsabilité de l'individu devant les mots :

> *Henry.* /.../ I don't think writers are sacred, but words are. They deserve respect. If you get the right ones in the right order, you can nudge the world a little or make a poem which children will speak for you when you're dead (7).

L'idéalisme de Henry répond à la morale moins austère de Charlotte et Debbie. Pour ces dernières, le code de la tolérance est simple, l'infidélité n'est pas ce que l'on croit, elle n'a rien à voir avec ce que décrit Henry dans sa pièce *House of Cards* où la trahison est source de souffrance :

> *Debbie.* What, *House of Cards?* /.../ Infidelity among the architect class. Again.
> *Henry.* It was about self-knowledge through pain.
> *Debbie.* No, it was about did she have it off or didn't she. As if having it off is infidelity.
> *Henry.* Most people think it is (9).

Ainsi mise en abyme, à travers les formules lapidaires de Charlotte et Debbie, la morale permissive semble étrangement vaine et réductrice. Pourtant, selon Charlotte, la philosophie de Henry sur l'engagement et la fidélité est tout aussi abstraite. Un point de rencontre est-il possible entre l'ex-épouse libre et libérée et le puritain nouvelle manière ? L'amour selon Henry, qui a pour lui le semblant d'une morale saine, n'est-il aussi qu'un château de cartes prêt à s'effondrer comme celui de la première scène ? Stoppard déconstruit habilement les traditionnelles oppositions binaires du mensonge et de la vérité, de la fidélité et de la trahison. La recherche du Vrai est ailleurs, au-delà même des apparences et de toutes les certitudes.

*
* *

L'artificialité du jeu social et du jeu de l'amour est renforcée par le jeu théâtral. Si les dangereuses liaisons créent pour un temps une illusion de jeunesse et de bonheur, le théâtre explore et consacre la vérité dans et par l'illusion. Vérité de et dans l'illusion, la théâtralité, suprême paradoxe, plonge, depuis "La souricière" de *Hamlet,* au cœur de l'univers moral.

Par une déconstruction minutieuse des structures fondamentales de la pièce de théâtre (espace, temps, personnage monolithique, intrigue), les quatre auteurs manipulent la théâtralité et rompent, de manière continue avec les conventions réalistes. Les procédures de mise à distance utilisées dans les quatre pièces servent la réflexion morale par le jeu des apparences. Loin d'être un artifice, la chronologie inversée de *Betrayal* sert le dessein moral de la pièce. En effet, en remontant neuf années de la vie d'un triangle adultère, Pinter fouille l'expérience passée et théâtralise ainsi la mémoire. A l'inverse de ses pièces précédentes où les évocations du passé accroissaient le mystère par leur caractère obsessionnel et insondable, dans *Betrayal* chaque question liée au passé reçoit une réponse qui est aussi une preuve, voire une contre-preuve. L'explicite remplace le mystère, là où chaque moment de vérité révèle un mensonge passé et impose sa réalité objective. Pinter dépayse son spectateur en levant l'ambiguïté là où elle a toujours régné dans son théâtre, c'est-à-dire dans la mémoire. Avec la réalité du mensonge, l'auteur dévoile le monde inquiétant de la vérité objective.

La théâtralisation du temps se double, dans les dialogues, d'une interrogation anxieuse sur la durée. Les trois personnages sont mus par l'irrépressible besoin de dater tous les événements du passé ; leurs échanges sont essentiellement faits de questions portant sur le temps écoulé depuis une situation ou une autre. La réponse fournie permet toujours au spectateur de reconstituer tout un calendrier. Les saisons, indiquées dans les didascalies, ainsi que les lieux (Venise), rythment les grands événements de leur vie. Qu'ont-ils fait hier ? Que feront-ils demain ? sont autant de questions auxquelles Pinter répond sans la moindre ambiguïté. Jamais structure chronologique au théâtre n'a été reconstituée avec une telle rigueur. Cette frénésie de précision dans le balisage d'une portion de vie engendre un implacable sentiment d'absurde.

Contrainte absolue dans *Betrayal,* le temps est tchékhovien : il s'érige en destin. L'inversion chronologique impose au spectateur un inconfortable travail cérébral de confrontation des données. Le temps fictif de la pièce (de 1977 à 1968) s'oppose au temps réel que le spectateur est amené à rétablir. La structure temporelle maintient ainsi un quadrillage qui retient l'imagination prisonnière. De révélation en mensonge, Pinter jalonne le parcours de ses protagonistes jusqu'à la chute initiale : en 1968, Jerry a trahi son ami de toujours.

Le procédé de distanciation de l'inversion du temps court-circuite l'émotion du spectateur ; celui-ci ressent cependant l'intense satisfaction de "savoir" - croit-il - avant Robert, et de savoir avant Jerry que Robert "sait". Dans le monde fictif de *Betrayal,* les protagonistes doublent pourtant le spectateur de vitesse, car depuis 1977, le début de la pièce et de la remontée du temps, Jerry "sait", et ce savoir définitif a consacré la rupture des amants et le divorce des époux. Tel est l'aboutissement du savoir dans *Betrayal :* le

divorce absolu entre temps fictif et temps réel. Le gain du spectateur est nul quand le rideau tombe ; l'asymétrie du savoir des personnages et du public, inégalement distribué par Pinter dans sa manipulation du temps, le caractère dérisoire de la nature de ce savoir, s'opposent singulièrement au foisonnement de repères fixes donnés tout au long de la pièce. L'excès de précision débouche sur le vide.

Le traitement du temps ne revêt pas la même importance dans les trois autres pièces qui servent leur dessein moral par la déconstruction du "personnage". Représentation scénique de la conscience (bonne ou mauvaise), de la gémellité, de l'*alter ego,* le double est un procédé dramatique bien connu que Peter Nichols utilise avec méthode dans *Passion Play.* Jim et Nell, les *alter ego* de James et Eleanor, évoluent sur la scène en chair et en os, visibles au spectateur mais invisibles aux deux protagonistes. Jim dicte à James son premier mensonge, ses fantasmes inavouables, lui souffle des intentions cachées. Lorsque James est avec Eleanor, son esprit, son autre moi-même, Jim, est avec Kate. Un univers fictif au second degré se superpose au monde dramatique que le spectateur associe (pour plus de commodité) au "réel". Dialogues fictifs et dialogues réels s'emboîtent parfaitement, sans jamais se confondre, et créent, dans l'univers de *Passion Play,* deux mondes bien distincts : le "réel" et l'"imaginaire". Nell, l'*alter ego* d'Eleanor, apparaît pour la première fois quand cette dernière apprend, grâce au concours d'une amie qui a subtilisé une lettre, la liaison de James avec Kate. Peter Nichols montre simultanément sur la scène deux actions distantes de plusieurs jours. Ce procédé scénique efficace, largement utilisé dans le théâtre d'Ayckbourn, apporte toutes les informations en raccourci et fait du spectateur celui qui "sait". Dans *Passion Play,* tandis que Jim écrit à Kate, Agnès lit à Eleanor le contenu de cette même lettre dérobée quelques jours plus tard. L'effet de simultanéité abolit le temps et donne une épaisseur matérielle définitive à la désunion du couple qui se trouve démultipliée par la présence des deux *alter ego* sur la scène. Ce procédé dramaturgique permet aussi d'endiguer la tragédie personnelle d'Eleanor. En effet, c'est Nell qui absorbe des barbituriques, et non Eleanor, et c'est Jim, et non James qui la sauve. Le scénario doublement imaginaire du suicide raté de Nell n'encombre pas la pièce d'un élément mélodramatique inutile. Habile jeu de construction, la théâtralisation de la conscience par l'*alter ego* tient la souffrance en respect.

La simultanéité scénique de séquences distinctes dans l'espace et le temps rend visible l'implicite, et matérialise aussi l'enchaînement des effets et des causes. Le monde de *Betrayal* et de *Passion Play,* dépourvu de tout mystère, apparaît comme étrangement limpide et rationnel. Dans la pièce de Nichols, la mise en abyme, loin de rendre le réel plus opaque, joue un rôle explicatif. Elle montre James sous l'emprise de fantasmes dont Eleanor est exclue. De tels procédés de distanciation consacrent le triomphe de l'illusion, mais aussi sa reconnaissance par le public. Le théâtre dans le théâtre entraîne une prise de conscience tout comme le psychodrame aide à retrouver l'intégrité perdue. Observateur de lui-même, Melon traverse les aires scéniques ; il passe du présent au passé, et reconstruit la chaîne logique des événements qui peuvent être à l'origine de la sévère dépression dont il émerge lentement. Le salon et la chambre à coucher, le cabinet du psychiatre, découpent trois espaces différents sur la scène. Là encore, le dédoublement

de Melon, la démultiplication de l'espace et la remontée du temps servent à éclairer l'enchevêtrement des effets et des causes. L'expérience douloureuse de Melon s'explique (en apparence) par l'infidélité (jamais réllement prouvée) de Kate. Dans *Melon* la théâtralité est mise au service d'une quête individuelle qui, d'une certaine manière, aboutit. Le caractère explicite de *Melon* contraste avec *Inadmissible Evidence* que la pièce de Gray rappelle à bien des égards. L'avocat qui s'accusait avec courage en 1964 dans la fin de partie métaphysique de la pièce de John Osborne, est devenu, en 1987, avec le personnage de Marcus Melon, un simple mari jaloux. La dialectique entre devenir collectif et destin individuel s'estompe et cède la place au confort quotidien. Gray nous offre la satire d'une fin de siècle où s'appauvrit la réflexion.

La mise en abyme, procédé familier à Stoppard, joue un rôle moins simplificateur dans *The Real Thing,* où recherche artistique, vérité de l'amour et vérité tout court se conjuguent. La première scène de la pièce donne le ton : elle est en réalité la théâtralisation de la première scène d'une pièce écrite par Henry, "House of Cards". Le spectateur ne le percevra qu'au début de la scène suivante. Dans cette première scène, typique d'une comédie légère, Charlotte est censée revenir d'un voyage d'affaires en Suisse. En réalité, Max, son époux, a trouvé le passeport qu'elle a oublié, preuve irréfutable du mensonge, comme la lettre de *Betrayal* et celle de *Passion Play.* Curieusement, Max et Melon, confrontés à la même situation, posent la même question : "Is it anyone I know?" (10)

Fiction dans la fiction, la première scène de *The Real Thing* pourrait être vécue par Henry lui-même et sa première épouse, Charlotte, ou bien sa seconde, Annie, ou encore par Charlotte et Max, son deuxième mari. Ici la pièce dans la pièce et la pièce ne font qu'un. Loin de fournir une explication et de rendre le réel rationnel, le théâtre dans le théâtre chez Stoppard cherche, sous les formes sensibles, les visages cachés d'une vérité humaine toujours inaccessible à l'artiste. Stoppard emboîte les scènes du jeu de l'amour et de la jalousie de *The Real Thing* dans celles qui traitent du même thème dans "The House of Cards". La deuxième pièce, intrigue secondaire de la première, l'intrigue principale, l'épaule et la renforce. Le même procédé est réutilisé au deuxième acte (scène huit), quand Annie et Billie répètent *T'is Pity She's a Whore;* mais au lieu d'être une version grimaçante de la situation principale, la scène jacobéenne souligne, par sa beauté, le caractère dérisoire de la relation qui se tisse entre les deux comédiens. Entre temps, Henry réfléchit sur les pièges de l'infidélité.

Contrairement à l'amour, l'art, dans *The Real Thing,* échappe au conformisme du jeu social. Si, comme Henry l'explique, le réel est indissociable de notre perception de celui-ci, l'art nous aide à infléchir nos perceptions donc à changer le réel. Le monde des apparences, façonné par l'artiste, ouvre la voie au Beau et au Vrai. Créativité et fidélité sont les deux pôles fixe qui, au-delà des apparences sensibles, donnent un sens à la vie. Le théâtre dans le théâtre, le jeu du jeu, est désormais "the real thing".

*

* *

Comédies sans célébration, drames sans transcendance, les pièces étudiées, parfois sombres et souvent sérieuses, sont celles d'un entre-deux. Ni très brutales, ni véritablement cyniques, leur domaine est celui de la satire en demi-teinte. Coupable de son propre vide, l'intelligentsia des années quatre-vingt se divertit dans la contemplation dérisoire de ses infidélités. Cette vision amère de la fin du siècle montre l'absolue fidélité de quatre auteurs à un théâtre qui ne cesse de s'interroger sur son propre devenir.

Nicole BOIREAU
(Université de Metz)

NOTES

(1) *The Real Thing,* Faber and Faber, 1984, p. 29.

(2) *Betrayal,* Methuen, 1978, pp. 39-40.

(3) *Ibid.*, p. 94.

(4) *Melon,* Methuen, 1987, p. 83.

(5) *Passion Play,* Methuen, 1985, p. 64.

(6) *Melon,* p. 21.

(7) *The Real Thing,* p. 54.

(8) *Ibid.*, p. 67.

(9) *Ibid.*, p. 62.

(10) *Ibid.*, p. 15.

POURQUOI *COMEDIE* ?

> No aspect of life is too sacred to escape the mockery of Irish laughter.
>
> Vivian Mercier (1)

Beckett a d'abord songé à appeler sa traduction française de *Play* du titre plus restrictif de *Que comédie,* écho (2) des propos tenus dans la pièce par le personnage masculin lorsqu'il contemple son existence passée et tente de porter un jugement en parallèle sur son indéfinissable situation présente qu'il aimerait reléguer, elle-aussi, au rang d'épisode sans importance méritant l'oubli. Qu'un ciseleur de mots si sensible à la résonance du verbe ait en définitive élargi le champ sémantique de son titre en privilégiant les connotations positives et en faisant directement allusion à un genre littéraire spécifique, amène lecteurs et spectateurs à interroger le vocable retenu, à se demander si, au-delà de la simple étiquette, sans doute provocatrice, il n'est pas le révélateur d'intentions restées jusque-là implicites dont il est possible de trouver confirmation dans l'ensemble de l'œuvre comme dans chacun de ses éléments.

Même si le titre *Comédie* est un clin d'œil à Dante, on peut penser que Beckett n'a pas, comme le maître italien, choisi ce titre parce que son œuvre se terminait bien ; en un sens elle ne se termine pas, à moins qu'on ne considère comme une fin, le couperet que représente le tomber de rideau. Quelle que soit la mise en scène adoptée - et donc la structure suggérée, cercle ou spirale - le spectateur garde de ces êtres tourmentés une image qui bafoue les critères traditionnellement retenus pour la définition de la comédie (3), à savoir déclencher le rire chez le spectateur, présenter des personnages de condition modeste et avoir un dénouement heureux.

Certes le dénouement heureux d'une comédie est souvent le fruit d'un artifice, rebondissement ou pirouette ultime, plus ou moins fondé, et dont personne n'est dupe. Mais au moins le relâchement de tension de la scène finale, si factice soit-il, reflète-t-il la finalité globale de l'œuvre qui est d'amuser plus que d'émouvoir. On a pu dire que Molière recherchait cette artificialité finale, l'accentuait même de manière à montrer que le spectacle n'était que création ludique, qui réclamait de tous les partenaires de la représentation, c'est-à-dire aussi des spectateurs, qu'ils jouent le jeu, qu'ils acceptent, selon les termes de Coleridge, une *willing suspension of disbelief* comme règle du jeu. Beckett, qui, en général, ne se montre pas moins exigeant envers son public et qui lui fait accepter ici l'inclusion d'éléments boulevardiers dans une pièce qui n'en finit pas d'égrener son angoisse de vivre ou de mourir, semble avoir adopté dans l'ensemble de ses œuvres un parti-pris de naturel en matière de dénouement qui va à l'encontre de la volonté de détente manifeste à la fin des comédies. Non seulement il rejette les conclusions brutales artificiellement plaquées sur le reste de l'action ou

qui dénaturent, *in extremis* et arbitrairement, une situation jusque-là dramatique, mais il refuse le principe même du dénouement, qu'il soit comique ou tragique, qu'il soit apaisement ou choc cathartique. Le spectateur reste au-delà de la représentation sous l'emprise de l'émotion, du malaise.

Connaissant le goût de Beckett pour la déconstruction des genres, la sape des formes reconnues ainsi que pour une certaine forme de canular, on ne peut manquer de songer à l'effet de surprise qu'il ménage au spectateur francophone dont la connaissance préalable de la pièce se limite au seul titre, *Comédie.* C'est un double choc, visuel et phonique, qu'il se voit asséné en étant confronté, d'entrée de jeu, à ces êtres réifiés dont l'humanité se réduit au regard et à la parole, en étant soumis au barrage verbal, pour le moins cacophonique, que constitue la triple série de répliques simultanées de ce début de pièce. L'auteur déjoue l'expectative du spectateur qu'il boute hors de sa bonne humeur et en lui demandant d'attendre l'écoulement des trois quarts du spectacle pour découvrir un sens plus immédiat au mot "comédie", il l'invite à ne laisser échapper aucun aspect du comique, à tout mesurer à l'étalon de la comédie et à reconnaître enfin que rien n'échappe à la comédie, que celle-ci, loin d'être spontanée, est, pour reprendre les termes de Raymond Picard dans son article sur le comique chez Racine, "une certaine perspective sur l'objet, un certain traitement", qu'elle est "dans la représentation ou le regard, et non dans la chose regardée" (4).

Ecrire une comédie correspond chez un auteur à une manifestation de sa liberté de créateur, à un pied-de-nez qu'il fait au destin. Il n'y a pas *a priori* de situation ou d'événement comique. Dans son ouvrage sur *L'écriture comique,* Sareil note (5),

> Le comique n'a pas de domaine qui lui soit propre. Toute intrigue suppose au départ un conflit, c'est-à-dire une situation dramatique en soi. Or cet affrontement des personnages dans un cadre donné est le même qu'il s'agisse d'émouvoir ou d'amuser. C'est le traitement qui fait la différence.

La dimension comique est absente de l'intrigue de la plupart des grandes comédies. Certes, jusqu'au XVII^{ème}, le rire n'était pas un ingrédient nécessaire de la comédie (6). Mais, même si nous limitons l'acception du mot à une certaine relaxation de l'émotion, à une détente de l'atmosphère, il est certain que les intrigues sont rarement en elles-mêmes génératrices de bonne humeur. Le comique ne s'impose pas à l'auteur, c'est celui-ci qui porte sur les événements et les choses un regard comique. Dans *Play,* les péripéties de ce ménage à trois n'ont rien de drôle en elles-mêmes et pourtant les récits que nous en font les trois personnages engendrent indéniablement la bonne humeur et l'on sait, grâce aux différents manuscrits (7) qui ont jalonné l'élaboration de l'œuvre, que Beckett a sans cesse cherché à renforcer la dimension comique du texte (8). Mais on sait aussi qu'il n'a jamais intensifié les aspects humoristiques sans, parallèlement, accentuer le potentiel d'angoisse du texte et de la régie, ce qui suggère que la comédie n'était pas la visée essentielle de l'œuvre, mais qu'elle fonctionnait en contrepoint. La structure de la pièce en témoigne.

Il est difficile de parler de structure de la comédie. Autant la tragédie forme un tout organique mu par une nécessité interne, autant la comédie dont le but est essentiellement de divertir se prête aux digressions, aux

arrêts, aux reprises (9) ; il n'empêche que tous ces incidents ont une même finalité, amuser le spectateur et l'unité se trouve, sinon dans l'action, du moins dans l'état d'esprit suscité chez le spectateur. *Play* de ce point de vue se caractérise par une dichotomie à plusieurs niveaux.

Après un petit prologue ou chœur, où les trois personnages-jarres s'adressent ensemble au projecteur (ce qui permet au spectateur, à défaut de comprendre la teneur de leurs propos, d'appréhender dans toute sa rigueur la situation de cette humanité mutilée), la pièce comprend une première partie faite des bribes de récit que chacun des personnages tour à tour, au gré de la fantaisie du projecteur, fait de leur aventure passée et une seconde partie, de longueur sensiblement égale sur la page, qui met l'accent sur leur situation présente et sur l'angoisse et le questionnement que celle-ci suscite en eux. La première partie est dans son énoncé, sinon dans sa situation d'énonciation, source d'humour, d'un humour peut-être exagéré précisément par cette situation d'énonciation. Les personnages comme les spectateurs ont besoin en effet de cet exutoire pour fuir l'angoisse et ils plongent sur chaque élément potentiellement drôle, le gauchissent même, avec avidité. La seconde section est uniformément sombre (10). Elle interpelle douloureusement le spectateur en lui rappelant sa propre aliénation et le mystère de son existence ; elle le laisse impuissant et sans réponse. Comme de surcroît la pièce est reprise dans son ensemble par le procédé du *da capo,* cette coloration s'étend peu à peu à toute la représentation.

La comédie n'intéresse donc diachroniquement qu'une partie bien délimitée de l'ensemble et il faut noter de surcroît qu'au sein de cette section l'humour se cantonne aux seules paroles rapportées des personnages. Car Beckett gère son comique avec une précision mathématique sans se laisser déborder et en utilisant des procédés qui *a priori* vont à l'encontre de l'effet recherché. La section la plus drôle de la pièce est souvent appelée par la critique 'narration', par opposition à la suivante appelée 'méditation', deux termes en eux-mêmes peu évocateurs de théâtre.

Et en effet, les personnages placés côte à côte ne dialoguent pas, mais racontent au projecteur qui les met en voix des épisodes passés. La médiation par la narration et la distance dans le temps devraient ôter sa dimension dramatique au langage. Or, en faisant évoquer par ses personnages des scènes d'échanges de propos vifs, dont chacun nous livre l'élément qu'il juge percutant, le passage clef, l'auteur nous offre un condensé de mini-sommets dramatiques. En outre, la succession rapide de ces pseudo-répliques qui souvent semblent se faire écho, la nature illocutoire du langage due aux nombreux impératifs et aux questions volontiers passionnées (11), créent une forte impression de dialogisme et d'oralité qui, jointe à la verdeur des images, à l'insolence et à la crudité du propos, suggèrent la vie, une vie prise à bras le corps, une vie qui est hommage au plaisir.

Bien que stylisés jusqu'à en être méconnaissables, ces êtres venus tout droit de la comédie de boulevard, semblent avoir concentré toute leur gouaille dans cette aventure passée dont ils nous livrent un raccourci grotesque. Ces personnages auxquels on nie à présent corps, nom, prénom, le 'tu' de la relation interpersonnelle (12), le libre usage de la parole, arrivent toutefois à recréer ce sentiment de vie dont Suzanne Langer dit qu'il est 'the

underlying feeling of comedy' (13). La gourmande impudeur de leur propos, son côté outrageusement 'nature' et sans fard, nous les rend proches et distants à la fois.

Plus que l'humilité de leur origine sociale, cette franchise débridée dans l'expression des sentiments traduit la soif d'une vie prise à bras le corps qui en fait de véritables personnages de comédie. Son outrance et son refus des tabous, pour sympathiques qu'ils soient, nous gardent d'un investissement émotionnel trop intense et permettent un amusement sans partage. La forte proportion de métaphores animales - et en particulier la métaphore récurrente du chien, animal exemplaire pour son exhibitionnisme - renforce leur présence au monde et gauchit leur humanité en les tirant par le bas, en accentuant une des fonctions de la comédie dont le propre est, selon Sareil (14), de tirer l'homme de sa superbe en lui rappelant ses fonctions excrémentielles et son besoin de copulation. Le spectateur jouit ainsi de cette anesthésie affective dont parle Charles Mauron dans sa *Psychocritique du genre comique* (15) et qui lui donne de savourer sans arrière-pensée les traits que les trois pseudo-récitants se décochent désormais en toute impunité.

Affranchi de la présence des deux autres, chacun des personnages, offre en effet sa transposition de la réalité passée et pour ces médiocres le meilleur moyen d'estomper les amertumes et d'effacer les échecs consiste à se donner le beau rôle. Chacune des femmes le fait en chargeant sa rivale dont elle offre une caricature particulièrement caustique. Quant à l'homme, il suscite le rire moins en exposant les autres qu'en laissant voir très ingénuement son impuissance à dominer les situations ridicules où ses exploits amoureux n'ont cessé de le mener.

Le comique vient donc de l'éclairage donné aux événements et aux personnages, c'est-à-dire de la médiation par le récit. La distance - temporelle et émotive - qui sépare l'énoncé de la réalité dont il se fait l'écho d'une part, et qui sépare l'énoncé de sa situation d'énonciation d'autre part, désincarne ce verbe pourtant éminemment concret et en fait paradoxalement un objet de comique pur, de plaisir esthétique plus qu'un outil dramatique. La distribution arbitraire des répliques, l'accélération progressive du rythme et la manipulation visible de la chronologie des récits dont l'invention du projecteur est le prétexte, renforcent cette impression de jeu verbal et de désinvolture. Elles soulignent par les nombreux rapprochements saugrenus qu'elles provoquent la finalité comique de cette section de la pièce.

Loin d'être le reflet de l'ensemble de l'œuvre, ces éclairs de drôlerie s'inscrivent en contrepoint de l'angoisse environnante à la manière d'une "pièce dans la pièce", à cette différence près toutefois que l'adoption de personnages-narrateurs, occupant la double position intra et extradiégétique, permet un raccourci inhabituel au théâtre en supprimant la distance entre représentation première et représentation seconde. La différence de registres et le contraste entre le passé et le présent ainsi livrés en simultané s'en trouvent accentués.

L'écart entre les deux réalités évoquées devient à son tour source de ridicule et l'humour des souvenirs que les circonstances présentes rendent plus grinçant n'est pas sans rejaillir sur les-dites circonstances bien au-delà

de la séquence consacrée au passé ; de là à trouver cocasse la situation de ces créatures enfoncées jusqu'au cou dans les urnes et répondant en automates aux sollicitations du projecteur, il n'y a qu'un pas, nullement infranchissable. Certes pour rire d'eux comme "nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose" (16), il faut oublier qu'ils ne sont pas directement responsables de ce qui leur arrive, qu'ils souffrent de leur impuissance, que leur questionnement et leur angoisse sont aussi les nôtres.

Etrangement, alors que leur situation d'énonciation les dépersonnalise au point de les rendre presque irréels, ils doivent leur semblant d'humanité aux éléments caricaturaux qu'ils nous ont livrés d'eux-mêmes et dans lesquels nous nous sommes partiellement reconnus. Le plus souvent, pour permettre le rire, la comédie creuse une distance entre le spectateur et ses personnages en déshumanisant ces derniers, en les typifiant. Les créatures ébauchées dans les récits de *Play* n'ont pas échappé à ce traitement et pourtant en dépit de cette schématisation, la connivence qu'elles ont instaurée avec le public se prolonge au-delà de l'évocation des souvenirs, leur donne un supplément d'âme en quelque sorte et nous rend sensibles à leur destin.

La séquence comique de *Play* contribue encore à assombrir l'image globale fournie par la représentation en donnant une image plus complète, sinon plus harmonieuse, de l'être humain. Sans elle en effet, les personnages seraient réduits au seul questionnement métaphysique et évoqueraient une humanité moins vivante, moins variée, plus homogène aussi. L'inquiétude serait alors le fruit de toute une vie de préoccupations existentielles et non, comme le passé très charnel des personnages semble ici le suggérer, l'aboutissement de toute existence humaine, aussi peu douée soit-elle pour l'introspection. Avec son scalpel d'entomologiste, Beckett part de l'intensité du rapport amoureux pour mettre à nu la solitude de l'existence, solitude d'autant plus cruelle que l'image scénique suggère une proximité sourde et aveugle. Il part de la joie du corps pour aboutir à un anéantissement du corps, il part du rire pour nous plonger dans un univers en demi-teinte, difficile à cerner, un univers d'autant plus angoissant qu'il échappe à l'entendement de l'homme.

Il refuse le tragique qui valorise l'homme et met en scène des faibles, dont le rire est l'unique grandeur. Comme Winnie dans *Happy Days* en fournissait déjà l'exemple deux ans avant *Play,* ils rient des plaisanteries de Dieu, mais aussi, irrévérence suprême, ils rient de Dieu et du destin en général. Cette 'révolution contre l'inéluctable' (17) qu'est le rire permet au personnage d'accepter son malheur et de reconnaître son impuissance sans se laisser écraser. Jouant des mécanismes de défense de l'homme contre ses angoisses profondes, la comédie n'est pas illusion et aveuglement, mais moments de vision lucide, refus de fermer les yeux, volonté, dit Duvignaud, de "bouleverser l'ordre du monde par une seconde, si brève soit-elle, d'hilarité" (18). Sans doute est-ce ce petit soubresaut que reflète la structure en inclusion de *Play,* ces rares instants privilégiés que la répétition par le *da capo* comme l'accélération de la mise en scène risquent toutefois d'anéantir.

En inscrivant ainsi la précarité de la dimension comique dans les didascalies, Beckett montre une fois de plus son refus d'une conception manichéenne de l'existence et son sens profondément théâtral de l'interaction entre la scène et le texte. Il laisse au metteur en scène et aux acteurs la possibilité de réduire la part déjà restreinte de la comédie si bien que l'indéniable drôlerie des brives narratives, toujours compromise lors de la répétition *da capo* de l'ensemble, se trouve parfois dès leur première occurrence escamotée par une diction trop rapide, expérience dont a souffert Bernard Dukore (19).

> The spectator because of the incredible speed with which the play is performed, because of the utter reduction of pauses, does not glean much from the barely intelligible words.

Les titres de Beckett, y compris les titres-citations comme *Happy Days* ou *Comment c'est*, embrassent la totalité de l'œuvre et pour ce qui est des pièces, ils reflètent l'image globale du spectacle. Comme celui-ci décrit le plus souvent un parcours sans enregistrer de métamorphose, cette image est celle de la situation initiale enrichie pour le spectateur du vécu de la représentation. "Play" est un terme suffisamment général et abstrait pour transcender le sens qui lui est donné lors de son utilisation ponctuelle dans la pièce et englober toute l'œuvre. De plus sa nature ambivalente de substantif ou de verbe lui confère des connotations de dynamisme dont on ne sait si elles sont injonction aux personnages, aux acteurs ou au public, il en résulte pour le spectateur qui ne s'arrête pas au simple constat que comporte le mot employé comme substantif, une ouverture à la fin du spectacle qui n'est pas sans faire écho au procédé du *da capo* dont elle élargit toutefois le cercle. Elle n'est pas finie la comédie, nous dit peut-être le dramaturge démiurge, à vous de jouer à présent. Le titre français, sauf dans l'acception précise que lui donne le personnage masculin et qui n'est pas l'acception qui vient le plus spontanément à l'esprit d'un public de théâtre, semble, lui, en contradiction avec une vision d'ensemble à moins que l'auteur n'ait de la comédie une conception autre que celle qui est communément adoptée dans notre civilisation occidentale.

Vivien Mercier rappelle dans la monographie qu'il consacre à Beckett (20) que celui-ci invitait en 1931 ses étudiants à considérer la *Bérénice* de Racine comme une comédie parce que son dénouement manifestait un retour à l'équilibre. Dans cette optique, la tragédie serait donc l'équilibre impossible, la comédie un équilibre, la solution la moins mauvaise dans ce nœud de souffrances que sont les amours contrariées de Titus, de Bérénice et d'Antiochus, une répartition égale des émotions comme *'comic resolution'*, un rétablissement de la situation de départ. Pour un francophone nourri de culture classique (21), il est difficile d'accepter que le seul retour à l'équilibre justifie l'étiquette "comédie", si l'œuvre dans son ensemble n'a pas orienté le spectateur dans la perspective d'un dénouement heureux. Or toute l'action de *Bérénice* prépare le public à vivre la séparation finale comme un déchirement, déchirement d'autant plus douloureux que les personnages se l'imposent, manifestant par là une grandeur d'âme et une noblesse de sentiments propres à susciter l'admiration du spectateur même si celui-ci ne partage pas le respect de Titus pour les lois de Rome. L'atmosphère n'est pas à la comédie

et l'on a envie de traiter le jugement de Beckett comme une provocation pédagogique.

Certes dans son ouvrage désormais classique sur la philosophie de l'art, Suzanne Langer donne de la comédie une définition qu'on pourrait croire inspirée de Beckett, l'enseignant, car on y retrouve son concept d'équilibre :

> Comic action is the upset and recovery of the protagonist's equilibrium, his contest with the world and his triumph by wit, luck, personal power, or even humorous, or ironical, or philosophic acceptance of mischance (22).

Cette vision de la comédie, qui prend racine dans la biologie, repose toutefois sur des présupposés tout à fait différents de ceux qui sont à l'œuvre dans *Comédie*. Suzanne Langer oppose les êtres unicellulaires qui ne rencontrent qu'accidentellement la mort aux organismes plus complexes dont la mort signe inéluctablement l'existence et en particulier à l'homme qui, seul, en est conscient. Dans cette optique, la comédie exprime la survie de l'espèce, elle est célébration de la vie, de cet élan vital qui fait que la société se perpétue au-delà des mésaventures des individus qui temporairement la représentent. La tragédie, qui adopte une perspective plus individualiste de l'existence, envisage l'accomplissement d'un destin, ne met en scène la vie que pour souligner l'inéluctable de la mort et l'impossibilité de revenir au point de départ. Vues sous cet angle, toutes nos grandes tragédies classiques sont des comédies (23) et il est certain qu'au-delà de la tristesse qu'elle nous inspire, *Bérénice* est un chant d'amour et de vie et témoigne d'un optimisme fondamental en la capacité de l'homme à faire face à son sort.

Play, par comparaison, est moins équilibre recouvré que *stasis* ou stagnation. Tout y est dérision, dérision de l'amour que cette misérable aventure dont on évoque le souvenir quelques instants, dérision de la mort que cet état indéfinissable privé de son masque tragique. Dérision de la vie que ce titre qui, étymologiquement, évoque les rites de la fertilité dans une pièce qui met en scène des zombies, dans un théâtre où les êtres sont de moins en moins humains, de moins en moins présents, de moins en moins vivants. Dérision que ce titre qui, sous prétexte de divertissement, donne à voir au spectateur que, quels que soient ses actes, quelle que soit sa vie, un jour viendra où "sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything", la seule ambition à laquelle il pourra prétendre sera d'être l'instrument d'une musique qui le dépasse. A quoi bon avoir du sens ? A quoi bon chercher le sens ? *E finita la comedie.*

Françoise VRECK
Université de Lille III

NOTES

(1) Vivian MERCIER, *The Irish Comic Tradition,* Oxford, The Clarendon Press, 1962, p. 248.

(2) *Play,* Faber and Faber, paperback edition, 1969, p. 17. *Comédie et actes divers,* Editions de Minuit, 1966, p. 23.

(3) Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Messidor Editions Sociales, 1987, p. 77.

(4) Raymond PICARD, "Les tragédies de Racine : comique ou tragique ?", *Revue d'histoire littéraire de la France,* mai-août 1969, 3-4, pp. 464.

(5) SAREIL, *L'écriture comique,* PUF, 1984, p. 10.

(6) Pierre VOLTZ, *La comédie,* Armand Colin, 1964, p. 7.

(7) Richard L. ADMUSSEN, "The Manuscripts of Beckett's *Play*", *Modern Drama,* XVI, 1, March 1973, pp. 22-28.
Maurice BLACKMAN, "The Shaping of a Beckett Text: *Play*", *Journal of Beckett Studies,* X, août 1985, pp. 87-107.

(8) Cf. l'introduction tardive du hoquet, Blackman, *op. cit.,* p. 95

(9) SAREIL, *op. cit.,* p. 50. "Cette composition digressive est aussi nécessaire au comique que la rigueur au tragique".

(10) Hormis le hoquet de l'homme et ce "pardon" ambigu qu'il se sent obligé de demander à chaque fois.

(11) Voir l'article de Karen LAUGHLIN, "Beckett's Three Dimensions: Narration, Dialogue and the Role of the Reader in *Play*" *Modern Drama,* XXVIII, 3, September 1985, p. 329-340.

(12) Le seul "tu" utilisé par les personnages s'adresse au projecteur.

(13) Suzanne LANGER, *Feeling and Form,* New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 327.

(14) SAREIL, *op. cit.,* p. 23.

(15) Charles MAURON, *Psychocritique du genre comique,* Paris, Corti, 1964, 188 p.

(16) BERGSON, *Le rire,* , Paris, PUF, 1941, p. 44.

(17) Jean DUVIGNAUD, *Le propre de l'homme,* Histoires du comique et de la dérision, Hachette Littérature, 1985, p. 11.

(18) *Idem*, p. 13.

(19) Bernard DUKORE cité par R.R. Hubert, "Beckett's *Play* between poetry and performance", *Modern Drama,* IX, 4, December 1966, p. 343.

(20) Vivian MERCIER, *Beckett/Beckett,* O.U.P. 1977, paperback edition 1979, p. 81.

(21) L'Irlandais Vivian Mercier ne partage pas non plus cette opinion, cf. *op. cit.,* p. 81 : 'Berenice actually does leave Rome, but that decisive step does not make her own life any less unbearable. This fact alone would be sufficient to justify Racine's calling his bloodless drama a tragedy'.

(22) LANGER, *op. cit.,* p. 331.

(23) LANGER, *op. cit.,* p. 336.

REVE ET REALITE DANS *AH, WILDERNESS!* D'EUGENE O'NEILL, OU "L'INTERMEDE" COMIQUE

> "What we need most is to get back to simple normal things and begin a new life". Lavinia was speaking for the poet himself. She was right-and she was also prophetic".
> Richard Dana Skinner dans Eugene O'Neill, *A Poet's Quest*
> "(... the faint moonlight shines full in through the screen door ...)
> There he is - like a statue of Love's Young Dream".
> Eugene O'Neill, *Ah, Wilderness!*

Les hautes tensions auxquelles son génie tragique soumettait O'Neill demandaient subitement à être relâchées, ne serait-ce que pour un court intervalle de temps ; et c'est ainsi que naquit *Ah, Wilderness!* dont le poète lui-même disait, en comparant cette pièce ainsi que la remise en question qui la précédait, soit *Days Without End,* au cycle projeté de "A Tale of Possessors Self-Dispossessed" - "They were an interlude. The cycle goes back to my old vein of ironic tragedy - with I hope, added psychological depth and insight" (1). Ces paroles de l'auteur prouvent assez que la comédie n'était pas dans sa veine coutumière, et que, s'il s'y était soudain essayé, il ne pouvait s'agir là que d'une vision passagère, d'un rêve en somme, au propre comme au figuré, car c'est bien d'un rêve de l'auteur en septembre 1932 que surgit la pièce, toute prête à être transcrite, comme Athéna surgit tout armée et casquée de la tempe de Jupiter, en poussant un immense cri de guerre. *Ah, Wilderness!* marque une détente subite, comme celle d'un ressort, après le huis clos tendu de *Mourning Becomes Electra,* et l'absence de liberté de *Days Without End.* C'est une bouffée d'air frais qui s'est imposée à O'Neill. Il avait interrompu la pénible rédaction de *Days Without End,* et, d'un jet, en une journée de travail, avait écrit le scénario de la pièce, puis, dans l'espace de six semaines celle-ci était terminée ; il constate lui-même : "I wrote it more easily than I have written any other of my works ..." (2).

Ah, Wilderness! met en scène une famille bourgeoise américaine. L'univers familial entoure la sphère individuelle du héros central Richard Miller, et l'on reconnaît bien vite les éléments autobiographiques qui font dire à l'auteur de cette pièce située en 1906, que c'est "a comedy of recollection", et Gilbert W. Gabriel d'insister : "and recollection certainly is in it, all around it, permeating it as happily as the smell of drench lilacs in the garden of any grown man's half-forgotten youth" (3).

Sous des apparences de tendre et innocente comédie de l'adolescence, comme le souligne Skinner, *Ah, Wilderness!* est bien plus importante qu'il ne semble "in the poet's unconscious scheme of things" (4). Elle révèle un changement psychologique chez le dramaturge qui se libère du lien avec l'enfance et ses démons intérieurs, ses peurs, ses jalousies, sa vision restrictive et déformante des parents. En somme cette pièce marque l'avènement de sa maturité d'homme chez le poète : "What the sudden tender understanding in

Ah, Wilderness! amounts to is nothing less than the development of the full grown man in the poet's own make up" (5). En même temps que l'amélioration des relations entre père et fils, se produit un retour au réel, aux solutions optimistes, harmonieuses, sous l'égide de ce grand allié du comique : le rire.

Le ton : "Nostalgia" ou le rêve du passé

"Nostalgia" était initialement le titre qu'O'Neill voulait donner à sa pièce, ce qui la rattachait directement au genre, traditionnel dans le théâtre américain, de la "nostalgic family comedy", obéissant à certaines règles comme la recréation d'un passé révolu, peu ou pas d'intrigue, des personnages plutôt "flat" que "round", une absence de mal, et un regard favorable sur certains aspects de la vie américaine généralement critiqués au théâtre. Dans ce type de comédie on rencontre des personnages d'enfants, parmi lesquels se trouve en général l'auteur lui-même. Si genre secondaire il y a, celui-ci peut néanmoins donner lieu à des œuvres de valeur, à condition que la comédie et les personnages reflètent "genuine insight", et que "the world created provides that suspension of disbelief, which romantic comedy of any kind particularly requires". Voilà des conditions qui convenaient parfaitement à un dramaturge comme O'Neill dont le rêve romantique, et l'univers imaginaire étaient la marque distinctive. Est-ce à dire que la création artistique ne soit qu'un rêve, tendre ou hanté ? Que la "réalité" en soit absente ? La réalité, précise l'*Oxford Concise Dictionary,* c'est "what underlines appearances", c'est, définit le *Petit Robert,* "Le caractère de ce qui existe en fait (et qui n'est pas seulement une invention, une illusion ou une apparence)", c'est "ce qui existe (*opposé* à l'imagination ou la représentation de ce qui existe)". Autrement dit, la réalité renvoie non à l'image dans le miroir, non à la représentation, mais à la chose (cf. res") elle-même. Essayer de déterminer la nature de cette chose, est du ressort de la philosophie ; nous nous bornerons donc à dire : c'est ce qui résiste et s'impose à nous, dans notre expérience de vie, à la fois extérieurement et intérieurement. D'après ceci, le théâtre, lieu de la représentation, est essentiellement le lieu du rêve, de l'illusion, de l'invention, du monde créé, ou recréé selon les lignes de force d'une personnalité. Or, on sait qu'en ce qui concerne O'Neill, le rêve devait le conduire à sa propre réalité, à sa propre vérité. et, en dernier lieu, à la victoire : ainsi le rêve le portait-il au cœur du réel : "in this faith I live: That if I have the "guts"....to follow the *dream* and live for that alone, then my *real* significant bit of truth, and the ability to express it, will be conquered in time....after the struggle has been long enough and hard enough to merit victory" (7) (c'est nous qui soulignons). Rêve et réalité recouvrent la double nature de l'homme, et jouent sur une ambivalence fondamentale.

Dans cette comédie "soaked in...nostalgia", selon l'expression de Raleigh, on sent partout à l'œuvre une "gentle nostalgic melancholy" (8). Le temps évoqué dans ce genre de pièce n'est pas tellement le passé, que le souvenir du passé : "The flavor of a certain past, not as it was but as it is remembered, will be (or should be) recaptured" (9). Il s'agit donc bien d'une sorte de "recherche du temps perdu", d'une réflexion, ou d'un rêve du, ou sur, le passé ; O'Neill lui-même parle de "comedy of recollection", de "dream walking", et il précise ainsi son propos : "My purpose was to write a play

true to the spirit of the American large small-town at the turn of the century. Its quality depended upon atmosphere, sentiment, an exact evocation of the mood of a dead past" (10). Passé révolu que le poète ressuscite en évoquant l'année 1906 dans une petite ville importante qui rappelle New London où sa famille possédait une maison, et en mettant en scène les Miller qui font penser en partie à la famille O'Neill au début du siècle. On peut ainsi inclure *Ah, Wilderness!* dans les "conscious and unconscious autobiographical dramas of Eugene O'Neill" (11). Autobiographie idéalisée que ce rêve du passé, que cette quête de sa jeunesse perdue, d'une jeunesse qu'il n'eut en fait jamais ("a nostalgia for a youth I never had"), et qu'il transforma, ou inventa rétrospectivement, par une sorte de thérapie compensatrice (wish-fulfillment) : "That's the way I would have liked my boyhood to have been ... It was a sort of wishing out loud" (12). Ceci explique pourquoi la pièce est nimbée de tendresse, d'indulgence et de compassion, comme le remarquait Brooks Atkinson le lendemain de sa création, le 3 octobre 1933 : "O'Neill has a capacity for tenderness that most of us never suspected ... Mr O'Neill's point of view is full of compassionate understanding" (13).

Ah, Wilderness! est le résultat d'un dur labeur de transformation intérieure, effectué dans *Days Without End*; la pièce bénéficie de la sorte d'un équilibre, d'un répit momentanés au milieu des tragédies qui l'entourent. D'autre part cette comédie constitue la préfiguration et le versant lumineux du tragique *Long Day's Journey Into Night,* et à ce titre seul elle mériterait déjà l'attention qu'on peut lui porter. Face au pessimisme de la tragédie, elle oppose espoir et optimisme. L'aventure du bar n'ayant laissé à Richard que de mauvais souvenirs, sa mère dit à son époux Nat Miller : "And I don't think we'll ever have to worry about his being safe - from himself - again".

L'optimisme de la pièce reflète celui de l'époque. En 1906 les guerres et l'Europe étaient loin, l'euphorie régnait dans ce coin de Nouvelle-Angleterre qui résumait l'Amérique : "Historically if one belonged to the right class and lived in the right place, this era in American history was in many respects a national idyl" (14). L'idylle était d'autant plus joyeuse que l'auteur a situé sa pièce le 4 juillet 1906. Or, en cette année-là les festivités commémorant l'Indépendance étaient beaucoup plus exubérantes et généralisées qu'aujourd'hui, et duraient plus longtemps. Le pays en liesse était animé, comme les personnages dans *Ah, Wilderness!,* de l'esprit du "quatre". Les "Bacchus devotees" comme Sid s'en donnaient à cœur joie. Le 4 juillet étant un jour exceptionnel, on pardonnait plus volontiers aux adolescents comme Richard Miller, de rentrer ivre après minuit, sous le toit familial. Les enfants faisaient éclater des pétards, - comme Tommy -, depuis la veille même, le 3 juillet. Il y avait des grands dîners de famille comme chez les Miller. Cependant, dans ce concert de réjouissances il pouvait y avoir des notes discordantes, comme celles que fait retentir Richard qui en appelle aux mânes de la guillotine eux-mêmes pour qu'ils viennent supprimer quelques notables capitalistes tels que Pierpont Morgan. Le vent de la révolte est toujours vivant le 4 juillet ; voici ce qu'en dit John Henry Raleigh : "Richard's speech is a reminder that this same period saw a great deal of social ferment, for this was the era of the Progressivists, one of the great reform movements in American history" (15). Mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une comédie, et tout l'effet que produit cette

fulmination sur Nat Miller se réduit à cette remarque humoristique : "I've always found I've had to listen to at least one stump speech every Fourth". Le ferment intellectuel et culturel de l'époque qui devait bientôt amener la renaissance poétique de 1912 avec l'imagisme, et le développement artistique de l'Armory Show en 1913, trouve un écho dans le florilège littéraire de *Ah, Wilderness!* dû à l'admiration passionnée de Richard pour la littérature, angliase tout particulièrement. On entend tour à tour des vers de Swinburne, des passages tirés de George Bernard Shaw, d'Oscar Wilde. Ceci rappelle l'impact de la littérature européenne de la fin du XIX^{ème} siècle, sur l'Amérique. La nostalgie du passé s'exprime encore dans la manière quelque peu désuète du traitement comique. Le premier Nat Miller, l'acteur George M. Cohan n'était pas enthousiasmé par les "plaisanteries vaudevillesques" de la pièce. Mais on peut répondre à cela en invoquant le genre de la comédie nostalgique et domestique qui reprend les vieilles plaisanteries du bon vieux temps (the good old days). A l'heure actuelle certains sujets - tels que les difficultés de l'adolescence, font l'objet d'études psychologiques ou psychanalytiques dont il ne serait pas de bon ton de trop se gausser ; mais en 1906 régnait de ce côté plus de liberté, ou s'imposait moins de science : "... it is true that *Ah, Wilderness* runs on time-honored rails. The sustaining joke is, of course, Richard's growing pains. Adolescence, while painful to the young person undergoing it, is, or used to be in "the good old days", inexpressibly funny to the observing adult" (16). Dans la même veine sont des procédés comme la prononciation comiquement fautive de certains mots ('Gaol' par exemple, dans "Reading Gaol"), ou la distribution qui met en scène des types familiers (17), bien que ceux-ci aient été inspirés à O'Neill par la famille Mc Ginley de New London, en bonne part. D'autres moyens classiques permettant de dater une pièce, sont ici utilisés dans le but de recréer un climat vieillot, tout à la fois attendrissant et comique, tel celui que pouvaient créer chez les spectateurs américains de 1933, les chansons à la mode d'alors, et qui donnent plus que nul autre procédé d'ailleurs, la nostalgie du temps englouti. O'Neill, nous dit Raleigh, choisit avec grand soin toutes les chansons. La majorité d'entre elles date de 1906, mais d'autres sont plus anciennes, ce qui permettait à Belle, la prostituée, à l'acte III, de se moquer du trou dans lequel vivait Richard : "Say, George, is 'Bedelia' the latest to hit this hick burg? Well, it's only a couple of years old! You'll catch up in time!" Bedelia est aussi la seule chanson comportant "conscious or visible "Irishism" in what is otherwise a completely Yankee play" (18).

Enfin, ce qui est davantage dans le caractère de la 'Nostalgic Family Comedy' que dans celui d'O'Neill, c'est l'aspect de "décence" morale, la pureté de mœurs (qualifiée par d'aucuns de "sexual anesthesia") de Richard, ainsi que l'honnêteté, le respect, et l'affection qui existent entre père et fils, assez différents des sentiments d'inimitié ou de rancœur qu'on trouve dans *Long Day's Journey Into Night.* La famille idéale américaine, de classe moyenne, donne certes au lecteur sans a priori, la "nostalgia of the good family life" (19).

On ne s'étonnera donc plus qu'on ait pu parler de la pièce en des termes chaleureux - "warm and wonderful" - que les personnages soient apparus comme vitalisés par la mémoire - "energized by memory" - et que,

somme toute, cette comédie ait été un succès en 1933 avec soixante représentations ; car "in spite of its dreadful title, *Ah, Wilderness!* is a true and congenial comedy" (20).

L'attitude : "real America" et la comédie domestique

Le comique est une attitude face à la vie, aux êtres et aux événements ; c'est aussi un regard qui discerne les absurdités et l'écart qu'il y a entre le rêve et la réalité, entre l'idéal et les pièges du réel, de la vie quotidienne, des faiblesses humaines. A propos du jeune héros de *Ah, Wilderness!* Frederick Carpenter rapporte : "When drunk, "he laughs with a double-dyed sardonicism". He sees the absurdity of the conventional values, but his author also sees the absurdity of his wholesale revolt" (21). En somme si le rêveur condamne la banale réalité au nom d'un idéal supérieur, la réalité se venge en démasquant le superbe isolement du rêveur. Le comique, comme Bergson et à sa suite bien d'autres l'ont remarqué, n'est possible qu'au sein d'un groupe. Le rire est un geste social. Ici donc, le groupe - c'est-à-dire la famille américaine de classe moyenne - ramène l'individu à sa juste place : celle d'un rêveur qui tombe dans la trappe de l'ivrognerie. Le réel châtie l'orgueilleux idéal.

Dans son commentaire sur *Ah, Wilderness!* O'Neill, à propos de son attitude vis-à-vis du sujet, notait : "To me, the America which was (and is) the real America found its unique expression in such middle class families as the Millers, among whom so many of my own generation passed from adolescence to manhood" (22).

L'humour, attitude bienveillante du rire, ne quitte guère l'œil d'O'Neill, comme le relève Gilbert W. Gabriel : "For here is the cavernous eye of O'Neill doing nothing except twinkle". Dans cette pièce unique du dramaturge, l'attitude est délibérée, le choix de l'intelligence plutôt qu'une domination par la sensibilité, est net : "And here are at least six or seven of the former O'Neill's pet tragic situations - of misunderstood boyhood, for instance, and of gentleman and prostitute, and of drunkard and spinster - all treated to the very opposite of their old-time terror and tears, all given the benefit of a quiet but unmistakable and contagious chuckle" (23). Ce gloussement "in petto" se communique en effet à ses personnages qui sont même souvent pris de fou rire, mais il faut bien admettre que l'on rit davantage sur la scène que dans la salle. Les indications scéniques concernant le rire sont innombrables : "(scandalized, but laughing).....the others laugh.....(They all laugh now, taking this as a cue). (pp. 198, 195). "They all laugh. Even Lily cannot suppress a smile" (p. 191). Lily, la mélancolique tante célibataire, se laisse, elle aussi, entraîner au fou rire : "They are again all laughing - Lily, hysterically. (p. 132). Même le romantique Richard cède au rire : "(The children, even Richard, explode into laughter) (p. 226) - "(Every one goes off into uncontrollable laughter)" (p. 227). En se mettant en scène, le poète n'hésite pas à rire lui-même de son propre personnage, tel qu'il était dans ses jeunes années, avec ce mélange de "radicalism and romanticism" qui était sien, et qu'il "recapitulated in the self-caricaturing portrait of Richard Miller in *Ah, Wilderness!*" (24). Le rire fait reculer l'amertume avec laquelle O'Neill aurait pu voir, en d'autres circonstances, le personnage du père, Nat Miller.

Son attitude ici, envers ce personnage, est exceptionnellement clémente : "Even the father, - indeed, *especially* the father - is treated with uncommon affection. If Richard is the hero, he divides the role with Nat Miller.....he is "a fine man" and the antithesis of all the other fathers in O'Neill's plays" (25).

Si les faiblesses des personnages sont mises en relief, elles ne sont pourtant pas durement exposées. Le point de vue reste empreint de bonhomie. Celle-ci se traduira, au niveau des personnages, par une semblable bonhomie, par un optimisme répercutés : ainsi la conduite de Richard ne donne pas lieu à un accès de sévérité chez le père, ou du moins est-il vite réprimé : "experiments of Richard Miller are regarded with mingled mirth and mild concern by the loving father of the family". Nat Miller garde "une attitude amusée" face à la rébellion de Richard (26). Et puis, dit-il, "he's so darned innocent inside" (p. 268). Mrs. Miller est la mère américaine angoissée, craintive pour ses enfants, mais toujours indulgente pour leurs frasques répétées. Quant à Lily, si souvent "stiff and silent", son point de vue demeure grave et moral : rire de Sid en état d'ivresse ne fait qu'augmenter sa faiblesse : "you shouldn't..... - and we're all responsible - making it easy for him - we're all to blame and all we do is laugh!" (p. 233). Lily, c'est la voix de la Nouvelle-Angleterre puritaine, de la femme américaine du "W.C.T.U." dont Sid fait une bonne plaisanterie (p. 190) (Women's Christian Temperance Union) ; car Lily demeure isolée dans son point de vue, et Nat Miller, dans sa réplique à sa sœur "(worriedly) Now, Lily, now, you mustn't take on so. It isn't as serious as all that" (p. 233), reflète l'attitude de cette classe moyenne américaine de 1906 qui ne voyait pas de mal dans une faiblesse passagère du 4 juillet, conformément à la règle de la "nostalgic family comedy" : "For *Ah, Wilderness!* is indeed a blissful dream.....This Sid Davis is a drunk, but.....In his drunken state, far from stupefied, he radiates happiness" (27). Arthur, le plus âgé des quatre enfants Miller mis en scène, est comique dans la raideur de sa dignité offensée (p. 264). Quant à Richard, "In manner", disent les indications scéniques, "he is alternately plain simple boy and a posey actor playing a role" (p. 193), mais le mal lui demeure étranger car "living in the real America of 1906, a member of the middle class Miller family", il demeure "untouched by evil impulses, free of corruptive influences". En bref l'optimisme est de règle (même Lily le prêche à Richard quand besoin est), et pour Nat Miller, avec Essie à ses côtés, le "désert" devient paradis : "Wilderness is Paradise enow" (28).

On peut mesurer la distance de l'illusion théâtrale dans *Ah, Wilderness!* si l'on se souvient que la réalité vécue par O'Neill en 1906 était quelque peu différente de celle de son héros mi-réel, mi-imaginaire : le bon temps existait pour Eugène en cette année-là, car, en l'absence de ses parents partis en voyage en Europe, lui et son frère Jamie fréquentaient les salles de bars et les bordels (29) avec impunité. La réalité de Richard c'était donc celle d'un rêve de lui-même, assez différent de sa réalité pratique, mais fidèle à sa réalité idéale et idéaliste. Et puis *Ah, Wilderness!* est plein d'échos autobiographiques : Nat Miller, dit-on "is based on Fred Latimer, for whom O'Neill worked on the New London Telegraph". On trouve aussi le rappel de "his love affair with Maibelle Scott through Richard's romance with Muriel Mc Comber", ainsi que bien d'autres portraits de premier ou de second plan, des habitants de New London (30). O'Neill a évoqué véritablement la structure socio-

économique de la "large small-town in Connecticut". Il n'est pas jusqu'aux anecdotes qui ne soient conformes au réel : ainsi l'allergie de Nat au "bluefish", et son histoire cent fois répétée du sauvetage héroïque à la nage, qui fait rire sous cape les esprits frondeurs, faisaient partie du répertoire de James O'Neill (31). On le voit, la réalité est bel et bien là, comme il l'affirmait déjà au début de sa carrière, jouant le rôle de toile de fond dans son œuvre, et prouvant, disait-il, "that I have not written out of the top of my head" (32).

Conforme à la réalité américaine est encore le souci majeur du couple Miller, c'est-à-dire l'éducation de leurs enfants, souci qui est toujours vivace chez les familles américaines aujourd'hui d'ailleurs (33). Même les livres sur les rayons de la bibliothèque, que "the family really have read", correspondent à ceux qu'O'Neill pouvait lire en 1906, et qui étaient moins sombres que ceux de la même bibliothèque en 1912, dans *Long Day's Journey Into Night.*

Mais le réalisme de *Ah, Wilderness!* n'est pas totalement d'ordre sentimental. Derrière celui-ci perce l'ironie, la critique à moitié formulée : telle apparaît la description du salon des Miller dont le mauvais goût bon marché est mis en relief par l'œil critique de l'auteur : "The room is fairly large.....furnished with scrupulous medium-priced tastelessness of the period..... A medium-priced inoffensive rug covers most of the floor. The walls are papered white with a cheerful ugly blue design" (p. 185).

Le point de vue critique est celui de toute écriture comique : aussi, en accord avec le mauvais goût du salon, sera décrit le geste d'un Nat Miller, pris de vin à la suite de son après-midi du "Fourth" en compagnie de Sid ; tout ébaudi, Nat tape sa femme "jovially on her fat buttocks". Dans *Ah, Wilderness!* le comique va de la farce au drame, en passant par l'aimable plaisanterie, ou le jeu de mots plus ou moins raffiné à la Sid (".....he's mighty like a Rose - velt" (p. 189) - ("Waterwagon - Waterbury - Waterloo!", p. 188). La comédie dépeignant l'homme dans ses activités les plus prosaïques, la table inspire manifestement les esprits gourmands des petits et des grands. Richard, le pur et romantique Richard est pris en flagrant délit de gourmandise, et châtié par là, instantanément, pour son mépris des nourritures terrestres (p. 217). Tommy, lui, ne fait pas tant d'embarras : "Gee, I love lobsters" (p. 220) s'écrie sa jeune bouche affamée. Le bon vin et la bonne chère font rougir la trogne de Sid qui est déjà "short and fat, bald-headed, with the Puckish face of a Puck's Bad Boy who has never grown up" (p. 188). Sa silhouette contraste cocassement avec celle du grand et maigre Nat Miller, un peu à la manière du couple Don Quichotte-Sancho Panza.

L'effet de contraste est un ressort bien connu du comique ; *Ah, Wilderness!* en offre quelques exemples savoureux : - on se réjouit de se sentir si bien chez soi ; rien de tel que la maison ; mais on a oublié les pétards du "Fourth" de cet insupportable marmot, Tommy, qui s'en donne à cœur joie : "Sid....."there's no place like home (As if to punctuate this remark, there begins a series of bangs from just beyond the porch outside" (p. 189). Un moment après : "Well" s'exclame soulagée Mrs Miller, "I've made him go out back at last. Now we'll have a little peace (As if to contradict this, the bang of firecrackers and torpedoes begins from the rear of the house..." (p. 189) - Ou bien, plus loin, Richard plein de la pensée de Muriel, est admiré par sa sœur

Mildred car il est amoureux, et le rêve d'amour les transporte, tandis que, près d'eux, l'oncle amoureux de la dive bouteille, somnole, et commence à ronfler (p. 274).

Toute attitude faisant fi du réel, ou révélant une inadaptation à celui-ci, donne lieu à des moqueries, pour ramener le rêveur, l'idéaliste ou les grandes personnes comme dans les exemples ci-dessus, aux réalités immédiates, et dans le sein de la communauté, châtiant par là les intentions d'isolement, le désir de solitude ou de singularité : ainsi les deux personnages qui prêtent le flanc, en général plus que les autres, à ce type de critique, et suscitent la moquerie, sont Lily, par sa raideur mélancolique, son refus, et Richard, par ses envolées lyriques hors de propos, sa superbe, et son aveuglement sur ses faiblesses. La confrontation avec la prostituée met celle-ci en lumière, et l'on voit le rêveur qui trébuche sur les pierres de la dure et souvent laide réalité. Elle le fait finalement chuter, au propre plus qu'au figuré, bien sûr (acte III, scène 1) - Comique aussi est l'inadaptation de l'adulte à son rôle d'éducateur en matière de sexualité : "So, darn it, you've got to know how to - I mean, there are ways and means - (Suddenly he can go no farther and winds up helplessly). But, hell, I suppose you boys talk all this over among yourselves and you know more about it than I do. I'll admit I'm no authority" (p. 295).

Enfin, en ce qui concerne la structure de la comédie elle-même, rappelons qu'elle fait jouer le ressort classique du comique, et même parfois du drame, ou de la tragédie : le malentendu, par l'intermédiaire du personnage de Mc Comber, le puritain trouble-fête, qui finira, au dernier acte, par renoncer à son attitude d'opposition, pour la plus grande joie de tous. Cependant sa présence dans la pièce agit comme révélateur d'autres éléments, qui, bien qu'éloignés du genre tragique, tendent cependant à introduire une note songeuse, une note d'amertume, dans cette comédie d'apparence légère, sans conséquence.

La vision et le chant au désert - ou "high comedy", et l'éclatement du genre

On ne saurait nier que la lecture de la pièce qui fut conçue comme un "intermède" comique, ne laisse parfois une impression de mélancolie, sinon de tristesse, ou presque de tragique, malgré le contexte et l'intention comique : "At the heart of high comedy, there is always a strain of melancholy, as round the edges there is all gaiety and ebullience and glitter"; remarque Louis Kronenberger dans *The Thread of Laughter* (34). Or, c'est bien de "high comedy", ou de grande comédie qu'il s'agirait si l'on considère avec Jacob H. Adler qu'O'Neill, par son traitement des personnages, a fait éclater le genre strict de la "nostalgic family comedy", pour créer une comédie d'un style supérieur ; en présentant le portrait d'un certain type d'adolescent éternel, en présentant l'histoire et l'échec de Sid et de Lily, en reconnaissant l'existence d'un certain malaise (d'aucuns diront "mal"), "in creating round human beings, and in dealing seriously with the affection and passion of love, *Ah, Wilderness!* strains the genre..." ; "Therefore it moves, atypically, toward the more serious" (35). Les personnages, Richard en particulier, possèdent des qualités de "round characters : aussi sont-ils

capables de croissance, et peuvent-ils aussi nous émouvoir, nous surprendre. Mais, restant des types de comédie, ils mêlent l'universel à l'individuel. De plus, par l'introduction du personnage de l'adolescent romantique, l'aura de poésie qui entoure le sujet tragique, fait son apparition. La comédie se défie de la poésie, sauf si celle-ci reste proche du folklore, comme celle que proposait le Misanthrope à l'auteur du méchant sonnet, ou comme celle, déformée, des autres personnages de *Ah, Wilderness!* qui ne comprennent pas toujours les allusions littéraires, et pour qui tout cela se réduit à "those darned books" (p. 271, dit Mrs Miller). Richard, même lorsque son idylle s'est heureusement résolue, demeure le représentant d'une jeunesse encline au rêve, donc potentiellement tragique, car le rêve poétique et romantique est voué à se heurter aux prosaïques réalités, donc aux déceptions, aux désillusions. O'Neill n'a-t-il pas peint dans *Diff'rent* "the eternal, romantic idealist who is in all of us - the eternally defeated one?" (36) D'où le pessimisme sous-jacent qui perce au travers de l'air de gaieté des jours de fête. C'est justement les jours de fête que le poète peut se sentir le plus seul, le plus désarmé. D'autre part, l'emploi de certains mots n'est pas sans importance, et la répétition fréquente du mot "tragique" - dans les indications scéniques la plupart du temps - des mots "sadness", "melancholy", "gloom", a le même pouvoir envoûtant sur le lecteur que peut avoir la chanson sentimentale et triste d'Arthur, sur son auditoire (Act III, scene 2, p. 257). Le mot possède un pouvoir mimétique qui reproduit fidèlement l'état qu'il évoque. Bien évidemment, une pirouette cocasse permet au dramaturge de faire tourner court ce qui pourrait changer trop profondément le ton du texte : ainsi, le souhait de Richard à l'acte I est spécialement comique au XX^{ème} siècle : "Darn Tommy and his darned firecrackers!.....Darn the Fourth of July, anyway! I wish we still belonged to England!" Dès lors son indignation devient risible : "(He strides off in an indignant fury of misery through the front parlour") (p. 209). Il y a une sorte d'oscillation entre le gai et le triste comme entre le chaud et le froid, une incertitude sur le genre comique, dramatique, ou tragique. L'atmosphère et l'humeur, même une fois le plus gros de l'orage passé, reste fréquemment pesante : "The atmosphere is as stiltedly grave as if they were attending a funeral service" (p. 263) - "(with despairing pessimism)....(with a sinister smile).....Richard sits in tragic gloom", p. 271). L'ironie, souvent évidente de la pièce, contrairement à l'humour, ne prédispose pas au rire amusé, bon enfant, mais plutôt à la satire acerbe, telle que Richard la manie bien souvent. Enfin les tableaux sentimentaux où entrent des éléments naturels : la mer, la clarté lunaire, contiennent des harmoniques parfois bien proches du tragique : ainsi lorsque, à la fin de la pièce, la silhouette de Richard, immobile dans une pose hiératique, au clair de lune, attendrit son père, celui-ci se prend à méditer sur l'amour dans sa jeunesse, et, en espérant que sa présence l'accompagne jusqu'à la fin de sa vie, il s'exclame : "Well, Spring isn't everything, is it, Essie? There's a lot to be said for Autumn. That's got beauty, too. And Winter - if you are together" (p. 298). Si l'on se souvient de la fin tragique de *Long Day's Journey Into Night* et du drame vécu par O'Neill dans sa jeunesse, on ne peut pas ne pas sentir tout ce que les dernières paroles de Nat Miller contiennent de déchirement potentiel : "If you're together".

Pour plusieurs critiques, il existe un courant de désespérance dans la pièce, tandis que d'autres ont rejeté celle-ci comme étant sans importance.

Thomas Van Laan, lui, l'a étudiée avec soin car il considère qu'elle est "far more complex than has yet been realized" (37).

L'interprétation qu'il donne de *Ah, Wilderness!* est sombre, mais nuancée, et paraît souvent juste. Selon ce critique, le titre même orienterait vers une interprétation de la pièce mettant l'accent sur le "désert" de l'existence, avec le "ah" (changé du "oh" de la traduction du *Rubaiyat of Omar Khayyam* de FitzGerald) signifiant plutôt regret et mépris. Ce qu'il faut retenir, c'est d'une part l'écart entre vision et expression : "although the vision of the Millers' world which O'Neill presents is a dark one, *in form* he never entirely breaks with the genre of nostalgic family comedy and this ending is appropriate to the genre". D'autre part Van Laan suggère que les personnages dans la scène finale baignée de lune, succombent, comme à l'acte III, scène 2, à un attrait larmoyant : "instantly surrender to the maudlin lure" (38). Si cette interprétation est séduisante, elle ne rend cependant pas compte des multiples aspects que recouvre le mythe lunaire, et l'on sait qu'O'Neill jusque dans les titres de ses pièces a utilisé la richesse imaginative qui s'attache à la lune. On pourrait voir dans la scène deux de l'acte trois "l'action puissante et incontrôlable" de l'inconscient symbolisé par la lune, et sur lequel agit la musique ; et dans le dernier tableau, "la Déesse de l'Immortalité", de la fécondité, qui donne longue vie à l'amour (39). En dernier lieu, Van Laan souligne à juste titre l'ambivalence de la vision d'O'Neill dans *Ah, Wilderness! :* "Despite his critical attitude, O'Neill never wholly succeeds in detaching himself - or us - from the values in which the Millers try to believe" (40). O'Neill n'a qu'un pied dans la comédie, l'autre reste dans la tragédie. Et c'est aussi cela qui fait la richesse de la pièce. Travis Bogard, dans son excellente étude sur cette comédie nous offre une explication de ce phénomène en montrant comment O'Neill a pu préserver l'aspect comique de *Ah, Wilderness!* en dédoublant les personnages de James et d'Ella O'Neill : Sid-Nat d'un côté, et Essie-Lily de l'autre ; l'homme et son double, le héros et son alter ego, constituaient un procédé que le dramaturge avait déjà utilisé avant d'écrire *Ah, Wilderness!* : "The division of his mother and father into two roles in *Ah, Wilderness!* alone makes possible their presentation in a comic context". Et ce contexte est encore préservé grâce à l'idéalisation de la réalité autobiographique, et de son propre personnage en particulier : "The dark currents moving in the play are not to be suspected from the placid surface. The comedy denies them by perfecting imperfections and making pain impossible" (41).

Dans le *New York Tribune* du 13 février 1921, O'Neill, à propos de *Diff'rent,* écrivait :"...we are tragic figures, and also fit subjects for the highest comedy, were one sufficiently detached to write it". Paroles annonciatrices du détachement réalisé dans et par l'écriture de *Ah, Wilderness!* Détachement, délassement, recréation bénéfiques pour l'auteur tragique, comme le furent sans doute, dans une tout autre veine, *Les Plaideurs* pour Racine. Paroles révélatrices aussi de la vision unitive du dramaturge qui ne séparait pas tragédie et grande comédie, et pour qui un apparent pessimisme était l'expression d'un "higher optimism, not skin deep, which is usually confounded with pessimism" (42). Poète tragique, ainsi qu'il se voulait lui-même, O'Neill a, en écrivant son "intermède" comique, haussé le genre de la "nostalgic family comedy" au rang de grande comédie, et enrichi par là

le répertoire théâtral américain, ainsi que quelques critiques ont pu le remarquer en soulignant l'importance d'une pièce par ailleurs assez peu étudiée. Dans la comédie qui est un présage du chef-d'œuvre à venir - *Long Day's Journey Into Night* - le rêve a transfiguré la réalité à laquelle revint l'auteur en fin de vie, et c'est peut-être grâce au présent que la nuit lui fit, de *Ah, Wilderness!*, qu'il fut capable enfin, de "confronter [ses] morts". En effet, comme l'on sait, le rêve nous est donné pour soulager le subconscient d'un poids intolérable d'une part, ou/et d'autre part, pour nous indiquer une voie à suivre, ou pour nous avertir d'un danger. En d'autres termes, le rêve éclaire ce que l'on nomme "réalité". Or, *Ah, Wilderness!* en présentant "both the light and dark side of the dramatist vision of family life" (43) a fait en même temps de l'"inconscient" (nous préférerions dire "subconscient") du poète "le réceptacle de l'inconscient collectif américain", comme le fait voir fort judicieusement Raleigh : "For what can one say but that out of one dream came the sin, the greed, the crime, the brutality, the pain, the labor, the agony, the blood, and the guilt of American history *(Desire)* and that out of the other *(Ah, Wilderness!)* came its gentleness, decency, simplicity, and laughter?" (44).

L'intermède comique d'une époque heureuse, 1906, contenait pourtant le ferment d'un temps troublé, 1912 *(Long Day's Journey)*, et faisait pressentir des jours moins favorables - en un siècle de divorces multiples - à des unions paisibles comme celle de Nat et Essie Miller, ainsi que les dernières pièces d'O'Neill tendraient à le prouver : "*Ah, Wilderness!* is the idyllic prelude to the more troubled but equally firm marriages that occupy the scene in the late plays" (45).

La réalité tragique était toujours la plus forte pour O'Neill. Elle était pour lui synonyme de beauté, de vérité, d'espoir : "To me, the tragic alone has that significant beauty which is truth. It is the meaning of life - and the hope. The noblest is eternally the most tragic" (46).

Même en écrivant son "intermède", O'Neill est resté fidèle à lui-même.

Colette GERBAUD
Université de Reims

NOTES

(1) Leonard CHABROWE, *Ritual and Pathos, the Theater of O'Neill,* Lewisburg, Bucknell Univ. Press, London, Associated University Presses, 1976, p. 192.

(2) Travis BOGARD, *Contour in Time, The Plays of Eugene O'Neill,* New York, Oxford Univ. Press, 1972, p. 355 ; voir note 8 ; "... the paying of an old debt on my part - a gesture toward more comprehensive, unembittered understanding and inner freedom -...".

(3) Oscar CARGILL, editor, *O'Neill and His Plays, Four Decades of Criticism,* New York University Press, 1961, p. 194.

(4) Richard Dana SKINNER, *Eugene O'Neill, A Poet's Quest,* New York, Toronto, Longmans, Green and Co., 1935, p. 227.

(5) *Ibidem,* p. 232.

(6) Travis BOGARD, *op. cit.,* p. 282.

(7) *O'Neill and His Plays, op. cit.*, p. 102.

(8) Eugene O'NEILL, *The Plays of Eugene O'NEILL*, New York, Random House, 1948, p. 298. A partir de maintenant les références seront indiquées entre parenthèses.

(9) Travis BOGARD, *op. cit.*, p. 282.

(10) Edwin A. ENGEL, *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, cité p. 271.

(11) Travis BOGARD, *op. cit.*, p. 200.

(12) Edwin A. ENGEL, *op. cit.*, p. 272.

(13) Horst FRENZ, *Eugene O'Neill*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1971, p. 73.

(14) John Henry RALEIGH, *The Plays of Eugene O'Neill* with a Preface by Harry T. Moore, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois Univ. Press, 1965, p. 81.

(15) *Ibidem.*

(16) *Ibidem*, p. 82.

(17) *Ibid.*, p. 83 : "Sid, the drunken clown, Norah, the good-natured but stupid serving girl, Arthur the stuffed-shirt, Essie, the bustling good-natured mother, these are all familiar types..."

(18) *Ibidem*, p. 78. Raleigh fait une étude détaillée des illustrations musicales de la pièce, à laquelle pourront se reporter les lecteurs ou spectateurs intéressés.

(19) Tom SCANLAN, *Family, Drama and American Dreams*, Westport, Conn. London, England, Greenwood Press, 1937, p. 110.

(20) *Ibidem*, p. 106. Horst FRENZ, *op. cit.*, p. 73.

(21) Frederic CARPENTER, *Eugene O'Neill*, New York, Twayne Publishers, 1964, p. 147.

(22) Doris V. FALK, *Eugene O'Neill and the Tragic Tension*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers Univ. Press, 1958, p. 145.

(23) *O'Neill and His Plays, op. cit.*, p. 194.

(24) Travis BOGARD, *op. cit.*, p. 28.

(25) Edwin A. ENGEL, *op. cit.*, p. 273. Cf. la description de Nat Miller dans la pièce, p. 188 : "...he has fine, shrewd, humorous gray eyes".

(26) Edwin A. ENGEL, *op. cit.*, pp. 272, 276.

(27) *Ibidem*, p. 274.

(28) *Ibidem*, pp. 274, 275.

(29) Travis BOGARD, *op. cit.*, p. 359.

(30) *Ibidem*, pp. 357-358.

(31) *Ibidem*, p. 358.

(32) *O'Neill and His Plays, op. cit.*, p. 195.

(33) John Henry RALEIGH, *op. cit.*, p. 138.

(34) Louis KRONENBERGER, *The Thread of Laughter*, New York, Alfred A. Knopf, 1952, p. 5.

(35) Jacob H. ADLER, "The Worth of Ah, Wilderness!", dans *Modern Drama*, Vol. 3, Décembre 1960, n° 3, pp. 288, 287.

(36) *O'Neill and His Plays, op. cit.*, p. 104.

(37) Thomas F. VAN LAAN, "Singing in the Wilderness: the Dark Vision of Eugene O'Neill's Only Mature Comedy", dans *Modern Drama*, Vol. XXII, March 1979, n° 1, p. 10.

(38) *Ibidem*, p. 16.

(39) Esther HARDING, *Les Mystères de la Femme*, Paris, Payot, 1976, p. 177.

(40) Thomas VAN LAAN, *op. cit.*, p. 17.

(41) Travis BOGARD, *op. cit.*, p. 361.

(42) *O'Neill and His Plays*, *op. cit.*, p. 104.

(43) Virginia FLOYD, editor, *Eugene O'Neill, A World View*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1979, p. 283.

(44) John Henry RALEIGH, *op. cit.*, p. 296.

(45) *Ibidem*, p. 139.

(46) *O'Neill and His Plays*, *op. cit.*, p. 104.

LES JOYEUSES COMMERES DE NEW YORK

"20 % More Sex! Calorie Free!" ... Comment résister à ces offres qui placent d'entrée de jeu les gaillardes new yorkaises et leurs stratégies à l'opposé des frondeuses de *Lysistrata* ? En dehors du clin d'œil, Cynthia Heimel annonce ainsi en couverture le script de sa comédie donnée off Broadway de Novembre 1986 à Mai 1987, puis reprise à l'American Place Theatre de la 48ème Rue, et l'argument publicitaire donne le ton : *A Girl's Guide to Chaos* appartient à ces brûlots lancés dans des théâtres marginaux, les cafés-théâtres et autres lieux rassemblant un public ironique et chaleureux. Il y a à la fois un côté Lenny Bruce et la verve des revues d'étudiants dans ce texte écrit par une journaliste du *Village Voice* et de *Playboy* sur la femme des années 80, femme postmoderne, féministe, habitante de la mégapole, équilibriste prise de vertige au bord du chaos tellurien de sa vie, chaos sans cesse remodelé au hasard des plissements et des secousses, des dérives imposées par l'homme entre deux périodes glaciaires de solitude.

Le succès même de la pièce amène à réfléchir aussi bien sur l'évolution de la comédie que sur les attentes du public. D'une part il s'agit d'un texte mince et court, découpé en une cascade de scènes brèves où s'accumulent les potins des trois commères par juxtapositions successives dans un mouvement apparemment libre et presque aléatoire. Or, malgré cette surface de bande dessinée - mais Barthes ne considérait-il pas Claire Brétécher comme l'une des meilleures sociologues de notre temps ? - malgré cette impression de sketches, on constate également que la construction est ferme, travaillée à partir des livres et des articles de Cynthia Heimel : d'où le refus des didascalies, le retour au texte, l'abondance des monologues.

Au milieu de la vague des adaptations, cette comédie est née d'une commande de metteur en scène et d'une inspiration plus civique que politique qui renvoie une image critique et parle au-delà des interdits. En cela, elle est très révélatrice d'une société plus consensuelle, et comme le dit Cynthia :

> "We've reached a new plateau in the women's movement. We need to *understand* each other, be *generous* with each other" (1).

Ce théâtre, qui brise l'enfermement et son autosatisfaction, qui rêve d'un monde ouvert, procède d'une volonté de se réinscrire dans la société par l'écoute d'un art moins déclaratif, moins engagé, et ne pratiquant l'angoisse et le doute que de manière positive et utile.

Les critiques de presse ont d'autre part présenté Cynthia Heimel comme "notre meilleure amie, notre mère juive et notre analyste" : trilogie particulièrement édifiante sur les fonctions de l'auteur comique du temps présent, et sur son rôle dans la société américaine, à tout le moins new yorkaise - un New York qu'il faudrait même réduire à Manhattan. Au-delà des propos nécessairement laudatifs adressés à une consœur, le jugement frappe par une absence totale de référence au contenu de la pièce. De plus, les

personnages sont complètement escamotés au profit de l'auteur, tant il est vrai qu'ils ne sont en fait que prétexte à dialogues dans ce théâtre de l'oralité.

Pièce de femme donc, et sur les femmes, où il est obsessivement question de l'homme. D'où la distribution : quatre comédiennes et un comédien qui est l'homme à tout faire, l'homme de toutes les rencontres et de tous les fantasmes. Quatre commères qui reprennent le schéma shakespearien : deux gaillardes épouses - bien entendu ex-épouses - liées à une jeune célibataire et une servante devenue serveuse. Pièce porte-parole où le dialogue intérieur de Heimel, scindé en quatre voix, se joue comme dans Shakespeare également dans la maison, dans la rue, où dans l'équivalent de l'Auberge de la Jarretière, à point nommée puisque séduction et sexe sont au cœur du débat. Pièce comique à succès dans le théâtre américain où jusque là les femmes, de Lillian Hellman à Ntozake Shange ou Adrienne Kennedy ne choisissaient pas ce mode pour exprimer leur militantisme. Mais l'air du temps a changé, et Cynthia Heimel prend sa juste place dans une saison off Broadway marquée par deux tendances : l'écriture en sketches représentée aussi bien par l'étonnant *Vampire Lesbians of Sodom* de Charles Busch, comédie qui dépassa les mille représentations dans Mac Dougal St, que par *Museum Piece* produite par Joe Papp au Lafayette, et le thème de la communication amoureuse qui assura le succès de *Frankie and Johnny in the Clair de Lune* de Terence Mc Nally.

Découpage en plan, enchaînement par les lumières, suprématie du verbe ; pas d'indications scéniques ou presque, pas de décor : le plateau se divise en trois aires de jeu, le mobilier de scène se réduit à une table, une chaise, un tabouret et un téléphone utilisés d'abord comme qualificatifs d'un personnage, et qui ensuite par combinaison ou accumulation suggèreront d'autres lieux plus ouverts : un restaurant, une terrasse ou une boutique. A ce mobilier "générique" et ces indications "rudimentaires" s'ajoutent des costumes également neutres : un survêtement, un "burberry" ou une vieille robe de chambre. Pas de vêtement, mais l'éloge du vêtement :

> *Cleo.* ... Let's talk about dresses. I love talking about dresses. Write this down. The study of clothes should be up there with the study of nuclear physics, or possibly higher. The placement of a hemline, the tuck in a bodice, the thickness and nap of a fabric - all these things are riddled with meaning so deep and far-reaching that the findings would rock humankind if only someone would pay attention.
> *Rita.* That's what men think about the Superbowl. Only we don't get it. But we can look at a woman in a turquoise dress and figure out where she bought it, why she bought it, what her house looks like, what books she reads, how often she has sex (2).

Le parti pris de Cynthia Heimel est donc net : lié à son métier ordinaire, son langage délaisse le visuel, le réduit à quelques signes et le subordonne étroitement aux mots. Ainsi le spectacle proprement dit est-il précédé d'une scène de rue où l'une des comédiennes - la servante-serveuse habillée en clown - distribue un prospectus aux entrants, dans la tradition de Times Square non loin de là. Ce texte d'appel promet non seulement aérobique et reconstruction de la personnalité, massages, boule de cristal et tarot, mais pour faire bonne mesure à l'intérieur du lieu-théâtre devenu "Topless Health Club", un "bottomless coffee". Mélange de genres, ces

allusions aux manipulations sexuelles de l'underground des années soixante et aux pêle-mêles du Grand Magic Circus, ces facéties et jeux de mots primaires installent la bonne humeur dès l'entrée : le spectateur est mis en condition, et la scène d'exposition d'une clarté de bande dessinée établit le thème majeur :

> *(Cynthia walks center-stage, adresses audience)*
> *Cynthia.* These are the times that try a girl's soul. We don't know where to turn, what to think. We lie in bed in the morning, desperately searching for a reason to get up.
>
> *(Cleo enters, stage right).*
> *Cleo.* Should we take vitamins? Wear miniskirts? Shave our legs? Demonstrate against nuclear power?
>
> *(Rita enters, stage left)*
> *Rita.* Dance until down? Eat natural foods? Search for rich husbands? (3)

A l'évidence les années 80 n'offrent plus aucune définition de la place des femmes dans la société, aucun sens de leur identité : il n'y a plus de modèle, ni de code de conduite, et la comédie va donc se construire sur une série de décalages entre les attentes et le vécu, variante de la définition classique du mécanique plaqué sur du vivant. "L'humour moderne est sociologique", a écrit Escarpit (4) : comme Françoise Sagan, Cynthia Heimel parle exclusivement de ces femmes qu'elle côtoie, le plus souvent à Greenwich Village. Qui sont ces trois commères inséparables ? Cynthia se terre dans sa chambre, Cleo travaille dans son laboratoire, Rita sculpte dans son atelier ; l'une apporte l'ambivalence et *"Un cœur gros comme le Ritz"* (5), l'autre la naïveté, la troisième une énergie farouche et l'expérience acquise auprès de trois maris. Trois diseuses et une servante, tour à tour clown, serveuse et vendeuse, qui ne regimbe pas comme Mistress Quickly, mais qui apporte le contrepoint du bon sens et de l'honnêteté toute crue :

> "Everywhere I go I hear the same story from girls, the gist of which is, 'Who do you have to know to get laid around here?' It's chronic, it's epidemic, it's almost passé" (6).

Et la comédie se construit sur la figure du triangle et sur la base d'une obsession : les hommes.

Les hommes font l'objet de rappels historiques et d'évaluations qui vont remplacer l'exposé des motifs de la crise et l'affrontement dans une pièce traditionnelle. En ouverture, une première mise en perspective de l'évolution de la situation des femmes donne lieu, comme en miroir, à cet état des hommes :

> *Rita.* Men are not so stupid, or at least not too stupid to realize that if they didn't get sensitive *real fast,* they were not going to get laid anymore. After all, we had put it rather neatly: "No equal pay, no pussy".
> *Cynthia.* Men really got kind of cute. "Mea culpa", they said to us as they mopped the kitchen floor and basted the pork chops. "We know we did wrong, but we didn't mean it. We know better now. We'll give you your space. We know where you're coming from".
> *Cleo.* But things, as they will, went sour. Men. used to quite a few years of power, found out that they weren't all that crazy about being sensitive. Oh, it was a lark for a while ..." (7).

Cette évocation d'un temps révolu se complète par un aperçu du présent :

> *Rita.* After all, we've all been smacked in the face by the eighties, everybody's concerned with status and money and being on the top of the heap. There is mass performance anxiety running amok in the brains of men. They think they have to be the best. They think they have to write *War and Peace* with their dicks (8).

L'homme est très attendu sur la scène dans ce jeu de cache-cache, d'absence et de retardement. Il arrive d'abord avec son sac à dos, seul sur le plateau pour une tirade à la Diogène : il cherche une femme. Il sera tour à tour le Beat et l'homme en burberry, pour sortir finalement de l'anonymat et devenir Jake. Mais prudemment Cynthia Heimel fait très peu parler l'homme : il reste un faire-valoir, un abordeur - *"Hi there, cutie!"* - dans une séquence flash de trois rencontres en cinq répliques avec chacune des trois amies, un charmeur, bref un personnage secondaire, ce qui n'est pas le moindre humour de la comédie.

Minoritaire quant au temps de parole et de présence scénique, l'homme n'est cependant pas un personnage comique. Sensible, généreux, il apparaît plutôt victime de situations qu'il ne parvient pas à maîtriser, en butte aux rebuffades, et toujours pris à contrepied :

> "Now I don't know. So I just say what comes into my mind. That doesn't work either.
> I mean, what's the big deal? Why is searching for a mate suddenly on the scale of the Crusades? ... Hah! Wake me when we get things figured out" (9).

Sans emploi et sans mode d'emploi, il admet sa gaucherie et sa vulnérabilité. La pièce reflète fidèlement en cela l'évolution des mouvements féministes depuis la guerre, la mise en sommeil du mâle, y compris dans les tirades où les trois amies décrivent avec délices et détails leurs préférences et leurs bancs d'essai en matière de technique amoureuse. Ici encore Heimel reprend des mécanismes éprouvés depuis le théâtre grec, usant du sexe comme d'un thème comique majeur qui amène le foisonnement, l'irrationnel et l'anarchie.

Mais justement, comment faire progresser rationnellement une comédie de la conquête et de la séduction ? Rebondissements et conflits se font jour au gré des confessions et des rencontres, des insomnies et des coups de téléphone. De manière très construite alternent les discours de tension et les phases d'apaisement. On peut prendre à titre d'exemple la figure obligée du rendez-vous galant et de ses préparatifs. C'est d'abord la panique en solitaire, un très long monologue dans la tradition des stances :

> *Cynthia.* The ordeal I am about to face is one of the most chilling, grisly, and macabre experiences known to woman.
> Dating. I will have to start dating again.
> Please, God, don't make me do it! I'll be good from now on, I promise! I'll stop feeding the dog hashish! I'll be kind, thoughtful, sober, industrious, anything. But please, God, not the ultimate torture of dating! (10)

Bien entendu c'est la plus stable des trois amies - celle qui vit avec le Kiwi, cet australien superbe toujours décrit mais jamais entrevu - qui bascule dans l'insécurité et la fébrilité après un désopilant récit de rupture. Mais l'optimisme aidant, et la sexualité étant l'énergie vitale de cette comédie, se posent alors pour les commères les questions de fond :

> *Cleo.* That's all very well, but what about the really deep and far-reaching issues? Like, here's what I want to know - should you ever sleep with a man on the first date?
> *Cynthia.* No, you should not. No matter that he crushes you at your door in an embrace so flattening that you inadvertently buzz every doorbell in your apartment building. No matter that he falls to his knees and grasps the hem of your skirt, sobbing and pleading and promising rubies. No matter that you've worshipped him afar since he was twelve. No matter that you haven't had an ounce of sex since the spring before last and you're afraid you'll dry up. No matter that he's just won the Nobel Peace Prize. Even if he promises to halt all nuclear weapons activities, don't do it. This is a hard and fast rule. There are no exceptions.
> Except if you really want to (11).

Volubile, imaginative, Cynthia qui, l'on s'en souvient, est journaliste, est toujours à la recherche d'anecdotes ou de réponses pour ses papiers. Son sens de la répétition rhétorique et de la chute, son prénom, l'apparentent bien évidemment à l'auteur, qui donne ici la mesure de son humour avec ce pastiche d'elle-même et de sa profession.

Autre clin d'œil aux lois apprises : le dénouement. Heimel sacrifie au genre en donnant une fin heureuse, chacune des protagonistes annonçant qu'elle a trouvé un homme, qui son ancien mari, qui un nouveau venu, qui l'ex-amant de son amie. La boucle se referme dans un univers déjà clos, puisque chacune reprend une histoire ancienne et rejoue l'éternel retour, autre façon bienveillante de retrouver l'ordre et la sérénité, dans une construction qui respecte la structure dialectique de la comédie : après une phase négative génératrice de tensions, c'est l'achèvement par une phase constructive de détente. Walter Kerr voyait dans ces fins heureuses une substitution, un compromis ou une résignation :

> "The happy endings of comedy are no more than mere pretenses. Or rather they *are* more : they are frauds" (12).

Et Cynthia le sait bien qui conclut :

> "And anyway, if this thing with George does not work out, I can always kill myself. (They come after her)
> I'm kiddind! I'm kidding! It's only a joke!" (13).

Tous les éléments du comique, cette incongruité qui le fonde, se retrouvent ici en raccourci : les limites humaines, la mort, la plaisanterie, mais le mélange de légèreté et d'inquiétude est d'une autre nature que celui de Shakespeare à la fin des *Commères :*

> Let it be so. Sir John
> To Master Brook you yet shall hold your word
> For he tonight shall lie with Mistress Ford (14).

A Windsor le jeu l'emporte, et la bonne humeur. A New York, c'est le risque, comme le répète Cynthia Heimel dans un court texte d'accompagnement :

> "Darling, this is NOT a game. This is courtship. Courtship is the hardest job in your life. It's serious, take it seriously" (15).

Résurgence des thèmes de l'attente et de la communication tant exploités dans les années soixante, ou refuge ultime de la lucidité ?

Aussi passionnées de médias, d'équations différentielles ou de sculpture qu'elles puissent être, ces femmes qui ont passé la trentaine sont également des midinettes qui réclament bien haut *"une assurance sur l'amour"* (16). Ce décalage est savoureux, qui explique le mélange de naïveté fleur bleue et de technicité de sexologue, l'entrain loufoque aussi bien que le bovarysme. Cynthia Heimel connaît bien son histoire du théâtre et l'évolution du mouvement féministe, et là encore elle inverse et mélange pour donner une pièce populaire où les rôles sont tenus par des femmes, abandonnant la tradition réaliste au service des victimes. Elle se pose en humoriste et vise le divertissement, mais comme le fait remarquer Martin Esslin, il en reste toujours trace :

> "Even the shallowest play ... portrays and implicitly establishes patterns of cultural value ... and thus drama establishes subconsciously held assumptions that shape the social mores and the behaviour patterns, implicit standards and role models of society. In fact, the less consciously these messages are perceived the more powerful - because totally unquestionned - is the impact of the value system they represent" (17).

Solidaires, chaleureuses, sans agressivité ni rancœur envers les hommes *"Jeez. Men are such sensitive flowers"* - (18), Rita, Cleo et Cynthia, ces trois femmes de force égale selon les règles de base de l'échange comique, proposent un parcours balisé. Comédie de mœurs où ne manquent ni l'air de la jalousie ni la verve et la vivacité d'esprit, où l'intrigue déficiente ne cherche pas à s'en cacher, *A Girl's Guide to Chaos* tient les promesses de son titre.

Liliane KERJAN
Rennes II

NOTES

(1) Cynthia HEIMEL, *A Girl's Guide to Chaos,* A Fireside Book, Simon & Schuster, New York, 1988, p. 54.

(2) *Ibid.*, p. 55.

(3) *Ibid.*, p. 31.

(4) Robert ESCARPIT, *L'Humour,* Que sais-je ?, P.U.F., p. 71.

(5) HEIMEL, *op. cit.*, p. 48.

(6) *Ibid.*, p. 37.

(7) *Ibid.*, p. 34.

(8) *Ibid.*, p. 37.

(9) *Ibid.*, p. 66.

(10) *Ibid.*, p. 95.

(11) *Ibid.*, p. 75.

(12) Walter KERR, *Tragedy and Comedy,* Simon & Schuster, New York, 1967, p. 58.

(13) HEIMEL, *op. cit.*, p. 103.

(14) *The Merry Wives of Windsor,* V, 5, 219 et seq.

(15) HEIMEL, *Courtship,* in *A Girl's Guide to Chaos, op. cit.,* p. 125.

(16) *Ibid.,* p. 86.

(17) Martin ESSLIN, *The Field of Drama,* Methuen, New York, 1987, p. 158.

(18) HEIMEL, *op. cit.,* p. 86.

CAVALCADE
ou
Notes pour l'Histoire de la Comédie Musicale Américaine

S'il est paradoxal d'écrire sur le théâtre, il doit l'être bien davantage de traiter de la comédie musicale, genre hybride, hétéroclite, qui se joue toujours aux confins de l'opéra, du mélo, du burlesque, de la farce, du ballet, du mime, voire de l'œuvre d'art, qui plus que tout autre donc vise à la perfection de l'instant et y trouve son achèvement - au double sens de plénitude et de disparition. Que peut-il donc rester de ces minutes magiques où vibre toute une salle de 2000 places jusqu'à l'adoration, la folle admiration, parfois l'hystérie ? Une partition, un livret, quelques notes que l'on siffle au coin d'un souvenir, un disque même n'en peuvent donner une idée véritable. Jamais sans doute le théâtre n'a-t-il été plus redevable à la représentation, et nulle part ailleurs ne se justifie mieux le glissement, que les Américains appellent de leurs vœux, du mot "theatre" à l'expression "performing arts" (arts du spectacle). Il ne faudrait pourtant pas croire que les développements les plus récents d'une technique prestigieuse sont capables de rendre compte de tout. En fait l'attrait particulier qui s'attache à la comédie musicale remonte aux origines mêmes du théâtre, qui mêlait chants, danses et pantomimes bien avant que n'apparaissent parole et diction.

L'Amérique en a fait une institution et nul ne peut sérieusement lui contester une imposante suprématie dans le genre. Certains feignent de croire que le théâtre américain n'a pas produit de tragédie, d'autres (oubliant l'apport des années 30) nient la qualité de ses drames, d'autres encore jugent sa comédie écartelée entre le mécanisme vaudevillesque et le bavardage de salon ; mais tous s'accordent pour reconnaître l'indissoluble lien unissant ce pays et ce genre - lien qui est d'ailleurs autant idéologique et philosophique que dramatique.

Ce qui passe le moins bien, dans les transplantations de ces spectacles en Europe, ne tient pas aux difficultés (multiples) de l'adaptation textuelle non plus qu'aux différences techniques (considérables) entre la scène du Nouveau Monde et les scènes du vieux continent. La raison de nombreux échecs, il faut la chercher dans le caractère parfaitement étranger des sensibilités et des états d'esprit. Ce genre est américain parce qu'il exprime d'abord la confiance en un au-delà de tous les malheurs possibles, parce qu'il véhicule l'optimisme d'un peuple et chante, parle, danse au nom de la lumière. A travers la comédie musicale, l'Amérique se déclare - comme l'Electre de Giraudoux se déclarait au moment où elle allait lâcher la tragédie sur Argos comme autant de chiens. Voilà la forme artistique la mieux accordée à un peuple qui fait de la quête du bonheur un des droits reconnus à ses citoyens. Tout a été dit par Leo Mc Carey, l'un des spécialistes de la comédie musicale filmée : "Je veux que le public, en sortant de la salle, se sente plus heureux qu'il ne l'était avant". Les traducteurs ne s'y sont pas

pas trompés, qui ont rendu *The Sound of Music* par *La Mélodie du Bonheur.* C'est la leçon que la jeune Maria enseigne aux enfants de l'austère Capitaine Von Trapp dans *The Sound of Music:* "I simply remember my favourite things ..."

"Quand le chien mord,
Quand l'abeille pique,
Quand je me sens triste,
Je me rappelle seulement ce que j'aime
Et alors tout va beaucoup mieux".

On reconnaît la méthode de Mary Poppins, enseignée à tous les Américains : "Une cuillérée de sucre pour faire passer le médicament". L'Histoire est témoin que le sucre a beaucoup servi - le champagne aussi, si l'on en juge par le rêve que la jeune ingénue Gigi fait partager au fringant et volage jeune premier Gaston Lachaille : "The night they invented champagne ..."

"Le soir qui vit naître le champagne,
l'évidence apparut,
C'est à nous qu'on pensait,
Le soir qui vit naître le champagne,
On savait c'est certain
Que l'on ne pense à rien
Qu'à sauter au ciel sur du champagne ..."

Chaque personnage doit donc tenter d'être lui-même dans l'instant - ce qui implique qu'il renonce au flou, à l'ombre et à l'incertain, mais ne veut nullement dire qu'il se réduit à son apparence : au contraire (et cela encore est un trait national) il doit coïncider avec ce qu'il y a de plus haut en lui : son rêve - et l'hymne à la joie se transforme en hymne à l'amour, comme dans le très beau morceau musical où la Mère Supérieure trace le chemin spirituel de Maria (*The Sound of Music*) : "Climb every mountain ..."

"Monte toute montagne,
Dépasse toute grève,
Poursuis tout arc-en-ciel
Pour découvrir ton rêve,
Un rêve qui voudra
Tout l'amour de ton être,
Tous les jours de ta vie,
Tant que cela puisse être ..."

De sorte que l'archétype de la comédie musicale est une pièce où un être parvient à se projeter aux dimensions de son rêve, ce qui explique peut-être le triomphe de *My Fair Lady,* sommet du théâtre-maïeutique, grâce auquel une pauvre vendeuse de fleurs du quartier des Halles finit par être prise au bal de l'Ambassade pour une "princesse de sang royal". De sorte aussi que le personnage qui incarnera le mieux cet univers est celui qui se confondra le plus intimement avec son rêve, le parfait chevalier d'idéal en quelque sorte, eût-il une pâle figure. La chanson de Don Quichotte dans *Man of La Mancha* (*L'Homme de la Manche*) est exemplaire à plus d'un titre : "To dream the impossible dream ..."

"Rêver un impossible rêve,
Combattre un rival invincible,
Souffrir l'insupportable ennui
Seul accepter d'être la cible,

Venger l'irréparable outrage,
Aimer sans espérance vaine,
Tenter avec des bras trop lourds
D'atteindre l'étoile lointaine,
Telle est ma quête ...
Et le monde sortira grandi
Qu'un homme couvert de mépris
Avec un courage invincible
Poursuive un astre inaccessible".

Si la comédie musicale semble si bien exprimer l'Amérique, et si l'on imagine difficilement l'une sans l'autre aujourd'hui, il ne faudrait pas croire pour autant à une naissance spontanée d'un genre immédiatement reconnu. Les balbutiements, les errements, les méandres furent innombrables. Dans les austères colonies du Nouveau Monde, le divertissement n'avait pas la meilleure réputation. Très lentement pourtant, la mère patrie pervertissait ses enfants exilés en leur suggérant les attraits du théâtre. Et le 8 février 1735, à Charleston, en Caroline du Sud, l'Amérique découvrit avec ravissement le théâtre musical sous la forme d'un opéra-comique anglais appelé *Flora,* d'un genre particulier (le ballad opera) qui mêlait pièce à texte et folklore en parsemant le déroulement parlé de l'intrigue d'airs populaires aux paroles arrangées pour la circonstance. Le succès fut considérable.

Un certain William Dunlap, à qui les historiens ont fait le cadeau exorbitant de la paternité du théâtre américain, relança l'aventure en imitant les conventions européennes dans une pièce musicale à mi-chemin entre opéra et opérette, ingénieusement appelée *The Archers, or Mountaineers of Switzerland* (Les Archers, ou les Montagnards Suisses), œuvre pompeuse qui ouvrit le 18 avril 1796 en contant sur un ton romantique outrancier les exploits de Guillaume Tell, précurseur des héros de la liberté. Dès lors et pendant un siècle le théâtre musical ne cessa de progresser en empruntant autour de lui des éléments qui restent constitutifs du "musical" encore aujourd'hui. Il commença par prendre au *burlesque* (spectacle typiquement américain, créé dès le début du XIX^{ème} siècle et où la parodie allait jusqu'à la caricature) son aspect satirique (évident dans le 3ème acte, moquerie des deux premiers, des *Minstrel Shows* ou spectacles de troubadours). Puis il garda de la très populaire *Extravaganza* (héritière des pantomimes et qui, ajoutant la danse à la musique et à la comédie, recherchait les effets spectaculaires notamment chorégraphiques) l'aspect du grand spectacle dansé. Le triomphe du genre est d'ailleurs le produit d'un pur hasard. En 1866 un incendie réduisit en cendres l'Académie de Musique de New York où une troupe française de ballets remportait un énorme succès. Dans le même temps un drame prétentieux d'un certain Charles M. Barrs, intitulé *The Black Crook* (L'Escroc Noir) et vaguement réminiscent de Faust, était sur le point de sombrer. Le producteur avisé sauta sur l'occasion et proposa aux danseurs français de paraître entre chacune des scènes de son drame, tout en ajoutant quelques chansons pour faire bonne mesure. Le résultat devait être bizarre mais mériter le déplacement car le succès fut énorme et national et justifia des reprises jusqu'en 1920.

La comédie musicale ne pouvait naître que de l'union des deux genres ainsi définis. D'où l'importance en 1879 de *The Brook* (Le Ruisseau), "burlesque-

extravaganza" où Nate Salsbury intégrait, à propos d'un pique-nique, texte, comédie, chansons et danses en un tout que l'on appela pour la première fois "musical comedy". Il restait cependant dans toutes les œuvres de ce type une faiblesse consternante sur le plan de la partition. Or à l'époque triomphaient en Europe l'opérette viennoise, avec la dynastie Strauss, l'opéra-bouffe parisien, avec Offenbach, et la fantaisie britannique, avec Gilbert et Sullivan. De ces derniers justement débarqua le 15 novembre 1878 le *"H.M.S. Pinafore"* qui souleva l'enthousiasme des Américains. Quatre-vingt-dix compagnies le jouèrent dans tout le pays (cinq en même temps à New York) devant un public élargi, car pour la première fois la famille moyenne type, femme et enfants compris, put découvrir le monde par ailleurs peu recommandable de la scène. L'"entertainment" était né et devait fleurir jusqu'à la fin des années 20.

Il est remarquable que de cette période, où sont pour la première fois réunis tous les ingrédients nécessaires à l'éclosion d'un nouveau théâtre américain, rien n'a survécu. Cela n'atteste nullement la médiocrité des œuvres concernées. Mais les livrets élevaient l'improbabilité, l'incrédibilité, la fantaisie délirante au rang d'institutions constitutives de Broadway. Le théâtre d'évasion devenait un cul-de-sac en dépit du talent des interprètes et des compositeurs. Car c'était l'heure des mélodistes, musiciens de valeur, nés dans l'Europe centrale des Strauss et de Lehar (dont *La Veuve Joyeuse,* importée en 1907, eut 416 représentations), attentifs à leurs partitions plus qu'aux chansons individuelles, mais capables d'en créer de mémorables. Victor HERBERT, qui débuta dans l'orchestre de la cour de Stuttgart, ne cessa d'écrire de la musique de concert, dirigea le Pittsburgh Symphony Orchestra et créa *Babes in Toyland* (1903), *Naughty Marietta* (1910) ou *Sweethearts* (1913). Rudolf FRIML, né en Tchécoslovaquie et élève de Dvorak, adorait les passions romantiques et écrivit *The Vagabond King* (1925) et le très célèbre *Rose Marie* (1924) avec son illustre "Indian Love Call". Enfin Sigmund ROMBERG, hongrois venu visiter New York à 22 ans et qui ne le quitta plus, atteignit d'un coup la gloire en 1917 avec *Maytime* et continuait sur sa lancée en 1924 avec *The Student Prince.* La présentation de toutes ces opérettes, luxueuse et stéréotypée, correspondait à l'éthique d'un genre qui fuyait le réel comme la peste et ignorait donc l'Amérique, belle au bois qui n'aspirait à rien d'autre que dormir en musique pour une éternité en trompe-l'œil.

Le 27 décembre 1927 Jérôme KERN, prince charmant d'un type inédit, allait la réveiller en fanfare. New Yorkais à cent pour cent, Kern avait visité l'Europe, dont il avait ramené l'idée qu'il fallait non pas suivre une tradition qui ne correspondait à rien dans la réalité américaine, mais s'en séparer pour rendre la comédie musicale à l'Amérique, ou plutôt la lui donner. Compositeur de chansons qu'on intercalait dans des spectacles d'autres auteurs, il se mit à créer pour le petit Princess Theatre (299 places) de courtes pièces musicales (du type *Oh, Lady ! Lady !* 1918), brillantes de nouveauté, où les livrets parlaient de la réalité quotidienne, où les chansons correspondaient à la psychologie individuelle des personnages et faisaient progresser l'action dans le style sec et tranché qui resta toujours la marque de Kern. Le temps était venu, et en 1927, avec la complicité d'Oscar Hammerstein, Kern donna *Show Boat* dont Broadway sortit transfiguré. Le chœur immaculé des jeunes

êtres apatrides de l'opérette habituelle était remplacé dès l'introduction par un groupe de travailleurs noirs poussant de lourdes balles de coton et chantant : "Niggers all work on de Mississippi ..."

> Les nègres travaillent tous sur le Mississippi,
> Les nègres travaillent tous tandis que les blancs s'amusent
> Remplissent les bateaux de leurs balles de coton
> Sans espoir de repos jusqu'au Jugement dernier ..."

Sur scène les Américains abasourdis découvraient l'Amérique, le Sud et ses noirs, sans passer par les prismes déformants de l'Europe ou par le jugement douteux des Sudistes blancs. Les mariages entre races, l'échec d'une civilisation purement américaine, faisaient l'objet d'une évocation forte à travers une superbe mélodie dont "Ol'Man River" est resté le sommet. Rien ne pouvait plus désormais être comme avant. Les conditions matérielles mêmes changèrent. Les chorus girls des spectacles de la première décennie du siècle étaient de jolies potiches, payées 20 dollars la semaine (mais non indemnisées pendant les répétitions, qui pouvaient s'étendre sur 2 mois) et fournissant leurs bas et leurs chaussures de scène. Une grève en 1919 fit monter la paie à 30 dollars et abaissa à 4 semaines le temps des répétitions gratuites. En 1930 ces filles s'intégraient au spectacle et, avec un peu de talent, devenaient vite actrices. Elles gagnaient de 50 à 75 dollars par semaine, et dans les Ziegfeld Revues entre 100 et 200 dollars.

Certes ce que Brooks Atkinson, dans son histoire de Broadway, appelle le "standard musical show" ne disparut pas d'un coup parce que le public moutonnier aux chères habitudes de digestion théâtrale représente à toute époque une masse avec laquelle il faut compter. Le livret de *No No Nanette* (1923) ne valait rien et la musique était vulgaire, mais Vincent Youmans y avait inclus "Tea for Two" qui fit le tour du monde. Pourtant le "modern musical drama" avait le temps pour lui, qui allait lui permettre de se développer en quatre mouvements successifs et différents.

Kern avait lancé le style qui triompha de 1925 aux années 40. George GERSHWIN, pianiste prodige, auteur de musique de concert et de chansons, fut un novateur hors pair : il créa un scandale en 1927 avec le virulent *Strike up the Band* (livret de George Kaufman) où l'Amérique part en guerre pour étendre ses marchés commerciaux en chantant : "Whoops, what a charming war ..." Après la très vive satire des milieux politiques *Of Thee I Sing* (livret encore de Kaufman), il donna en 1935 le superbe *Porgy and Bess,* opéra dont l'Amérique était de nouveau le centre unique.

Fils d'un pauvre immigrant qui s'était enfui des pogroms de Russie, vagabond sur le Bowery chantant pour un nickel, puis serveur de restaurant apportant les plats en chansons, Irving BERLIN, sans aucune éducation musicale, devint le créateur national des chansons les plus populaires, multiplia les revues et tira un feu d'artifice final avec *Annie Get Your Gun* (Annie du Far-West, 1946) qui fut donnée 1147 fois et dont le dernier air - "There's no business like show business" - devint aussitôt l'hymne de toutes les professions du spectacle aux Etats-Unis.

Venant d'un milieu on ne peut plus différent, Cole PORTER, riche étudiant à Yale puis à Harvard, élève de Vincent d'Indy à Paris, précurseur de

la jeunesse dorée des deux côtés de l'Atlantique, écrivait des chansons pour divertir ses hôtes et devint lui aussi une gloire nationale, qui culmina en 1948 avec l'adaptation musicale de *La Mégère Apprivoisée* en *Kiss Me, Kate*, qui fut donnée 1077 fois.

Tout était désormais en place pour que le deuxième acte dans l'histoire du modern musical drama commence. Gene Kelly avait déjà montré en 1940, dans *Pal Joey*, que le ballet devait s'intégrer à l'action de façon plus étroite. La partition de l'œuvre, signée de Richard RODGERS, prouvait aussi autre chose. Rodgers, qui avait vécu depuis l'enfance dans l'adoration de la musique (et de Jerome Kern en particulier), avait déjà fait preuve de beaucoup d'indépendance par rapport à la formule du musical classique dans sa longue collaboration (24 ans) avec Larry Hart dont sortirent des œuvres originales et hautement satiriques (dont *Rose Marie* et sa suite faisaient les frais). A la mort de Hart en 1943, Rodgers fonda avec Hammerstein un nouveau tandem où l'auteur des textes (qui précédaient la musique - contrairement à toutes les habitudes acquises) apporta pendant 20 ans un lyrisme humaniste tout à fait remarquable. Ils inaugurèrent leur collaboration par une folie : l'adaptation de la pièce de Lynn Rigg *Green Grow the Lilacs* (Les Lilas Poussent Verts, 1931), qu'ils faisaient commencer en plein milieu d'une chanson du héros, qui faisait attendre 40 minutes l'apparition des girls, jusque là tenue pour une ouverture obligatoire. De plus un ballet allégorique occupait tout le centre du deuxième acte, les costumes étaient des tenues campagnardes sans grâce, et les producteurs n'avaient pas eu les moyens d'engager autre chose que des inconnus. Le tout, intitulé *Away We Go!* s'effondra à Boston et à New Haven. D'où la divine surprise lorsque la pièce, rebaptisée *Oklahoma!* et pour laquelle on attendait le pire, fut créée le 31 mars 1943 à Broadway. La critique fut unanime : l'âge d'or de la comédie musicale n'appartenait pas au passé, il s'ouvrait ce soir-là. La pièce se joua 2212 fois. le bénéfice sur 10 ans fut de 5 millions de dollars.

Les deux auteurs poursuivirent leurs choix surprenants et leurs triomphes. Ils allèrent jusqu'à adapter le très périlleux *Liliom* de Molnar en un *Carrousel* (1945) tout occupé de mort et d'au-delà. Dans *South Pacific* (1949, 1925 représentations) ils adaptèrent un livre de Michener et construisirent une double intrigue, dont l'une était centrée autour de l'amour d'un planteur français d'âge mûr et non plus d'un jeune héros, et l'autre autour de la romance entre une jeune Tonkinoise et un lieutenant de la marine américaine. Les mêmes qualités d'émotion et de lyrisme devaient se retrouver dans l'adaptation de l'aventure de l'institutrice anglaise à la cour de Siam, *The King and I* (Le Roi et Moi, 1951) - qui tint l'affiche trois saisons ininterrompues à Broadway, et que Yul Brynner, qui y fut étonnant, choisit de rejouer juste avant de mourir ; tout comme dans l'histoire de la famille Von Trapp face à la montée du nazisme en Autriche en 1938 dans *The Sound of Music* (La Mélodie du Bonheur, 1959) qui eut 1442 représentations.

La modernisation de la comédie musicale ne pouvait plus s'arrêter désormais. Un autre tandem prit le relais, celui de Alan Jay LERNER et Frederick LOEWE (ce dernier d'origine viennoise) qui, inconnus lorsqu'ils donnèrent *Brigadoon* (1947), atteignirent le plus haut sommet le 15 mars 1956 quand s'ouvrit *My Fair Lady*, qui battit tous les records avec 2717 représentations. Cette adaptation du *Pygmalion* de Shaw, qui est sans aucun

doute meilleure que l'original, joignait à la nouveauté de la présentation (Rex Harrison, qui n'était pas chanteur, monologuait sur fond musical) un sens aigu des réalités sociales (le Victorianisme qui fait de Doolittle un marginal qui le sait et d'une vendeuse de fleurs une bougresse qui en souffre) et psychologiques (la misogynie de Higgins n'a pas d'équivalent dans le genre). En 1960, *Camelot* redonna à un célèbre acteur shakespearien l'occasion d'établir un rapport particulier avec la musique (cette fois Richard Burton dans le rôle du roi Arthur).

Entretemps était apparue ce qui restera sans doute comme le terme de référence de la pièce musicale moderne. Leonard BERNSTEIN demanda à Stephen Sondheim de lui écrire une adaptation de *Roméo et Juliette* sur un livret du dramaturge Arthur Laurents. Sa partition était deux fois plus longue que pour toute autre pièce et opposait les danses sud-américaines aux rythmes typiques du jazz, en les entremêlant de romances populaires et sentimentales. La musique unissait le décor du quartier pauvre de New York qui donnait son titre à l'œuvre, au ballet extraordinaire monté par Jerome Robbins et dont la fonction dramatique primait le spectacle chorégraphique. Une sorte de perfection était atteinte et *West Side Story* en 1957 força l'admiration unanime.

La comédie musicale adulte et mélancolique, riche d'une partition très maîtrisée et d'un mouvement chorégraphique rendu nécessaire à la progression de l'action, allait produire quelques œuvres d'un très haut niveau, comme *Fiddler on the Roof* (Le Violon sur le Toit, 1964) de Jerry BOCK, évoquant à travers les histoires de Sholem Aleichem et la vision picturale de Chagall les malheurs des Juifs traqués dans la Russie des tsars ; ou comme *Man of La Mancha* (L'Homme de la Manche, 1965) de Mitch LEIGH présentant Don Quichotte comme le rêve de Cervantès victime de l'Inquisition.

En dépit des succès répétés et notoires, Broadway s'enfonçait d'année en année dans la crise économique. En 1956 il fallait 401 000 dollars pour monter *My Fair Lady*. Il en fallait 900 000 en 1969 pour produire *Coco* (sur la vie de Chanel). On était condamné au triomphe instantané ou à la banqueroute, roulette russe que tous les producteurs ne pouvaient se permettre. Voilà pourquoi Off-Broadway saisit l'occasion et prit la relève, exigeant des investissements moins déraisonnables et retrouvant une spontanéité que les lourds plateaux de la 42ème Rue avaient perdue, et pour cause. Peu d'œuvres émergèrent de ce changement de cap, mais elles furent montées avec amour, de dimensions humaines et souvent mémorables. Il en reste deux espèces de miracles. Le 19 novembre 1959, avec la seule aide de deux pianos, Rick BESOYAN, obscur et jeune professeur de chant, monta une extraordinaire parodie, caustique et bouffonne, des opérettes américaines héritées de Victor Herbert et de *Rose Marie: Little Mary Sunshine,* avec son chœur d'oies blanches des temps héroïques et ses hommes de la police montée plus fades que nature, sa soubrette se rêvant Mata Hari et sa gouvernante se souvenant de la Vienne impériale, s'avéra hilarant. Non loin de là, le 3 mai 1960, Harvey SCHMIDT et deux complices reprirent *Les Romanesques* de Rostand et en firent un spectacle nostalgique, ironique mais féérique, *The Fantasticks,* qui ne devait plus quitter l'affiche, les distributions se succédant avec le passage du temps.

Mais, la guerre du Viet-nam aidant, la direction dans laquelle soufflait l'esprit Off-Broadway changea beaucoup et en 1968 le premier "American tribal-love rock musical" (intraduisible) explosa au nez du public qui en redemanda et justifia le passage de *Hair* à Broadway. L'œuvre de Galt MAC DERMOT exaltait la vie des hippies que le metteur en scène Tom O'Horgan fit passer sur scène dans son choix d'acteurs sans expérience théâtrale mais fervents de l'improvisation. Les années 70 devaient emboîter le pas - mais on peut se demander ce qui reste de *Godspell, Jesus-Christ Superstar* ou *Grease* quelques années après leur création.

Afin de maintenir la distance nécessaire à toute approche critique, il nous a semblé souhaitable d'interrompre ici cette évocation cavalière d'un genre dans lequel l'Amérique se reconnaît. Et puis cette distance nous permet d'introduire une nuance de nostalgie sans laquelle il n'est pas de comédie musicale possible. De ce cadeau merveilleux venu d'outre-Atlantique, la génération qui nous succédera dira ce que nous avons fait.

POST-SCRIPTUM

Il est trop évident qu'il n'existe en français aucune étude digne de ce nom de la comédie musicale américaine. De façon plus étonnante, on attend encore la grande monographie du genre en langue anglaise. Qu'il nous soit permis de rappeler les pages délicieuses que Brooks Atkinson lui consacre dans son excellent *Broadway* (New York, 1970) publié par Macmillan.

LA COMEDIE ANGLOPHONE D'AFRIQUE DE L'OUEST : UN DOUBLE HERITAGE

A l'image des villes en cette deuxième moitié du XX^{ème} siècle la comédie anglophone en Afrique de l'Ouest peut se réclamer d'un héritage double, africain et européen, qui en est souvent encore au stade de la juxtaposition (parfois anarchique) plutôt qu'à celui de l'harmonieuse fusion.

A Ibadan, à Lagos, à Accra, (tout comme à Abidjan ou Lomé) se dressent d'arrogants gratte-ciel au pied desquels l'on continue imperturbablement à vendre des arachides par petits tas ou des noix de kola à la pièce (mais aussi des postes de télévision japonais). Il en va un peu de même pour la comédie - et en fait pour tout le théâtre anglophone ouest-africain, c'est-à-dire celui provenant du Nigeria, du Ghana, de Sierra Leone, de Gambie et du Cameroun : il se situe à la croisée de nombreuses influences.

Le théâtre que nous allons envisager, même lorsqu'il s'inspire de prédécesseurs en langues vernaculaires, est presque exclusivement de langue anglaise, ce qui pose parfois un curieux problème. Du fait qu'il est écrit en anglais, ce théâtre s'adresse *ipso facto* à une frange éduquée de la population, une "élite" ayant bénéficié d'un enseignement un peu poussé ; bien que langue officielle au Nigeria et au Ghana, l'anglais n'est pas, tant s'en faut, parlé par l'ensemble de la population. Mais d'un autre côté les comédies rédigées en anglais se réduisent parfois à de simples farces, plutôt rudimentaires, dont on se demande si elles ont une chance d'intéresser "l'élite", mentionnée plus haut et fière de l'être. A qui donc sont destinées ces farces qui auraient ravi les "groundlings" du temps de Shakespeare ou le "petit peuple" venant chez Molière ? Heureusement, il reste les étudiants, future élite sans doute, mais point trop chiches de leurs rires.

Revenons à cet apport double sur lequel s'appuie la comédie et commençons, en bonne logique, par *l'apport africain,* lequel peut lui-même se subdiviser en *"traditionnel"* et *"moderne"*.

Il existe encore à l'heure actuelle dans les villages d'Afrique de l'Ouest, ignorant les frontières laissées par la colonisation, une tradition bien vivante de critique sociale dévolue au théâtre, dont fait état l'ouvrage de Bakary Traore (voir notes). Ce théâtre plus ou moins improvisé, joué par les villageois eux-mêmes et en langue vernaculaire, remplit manifestement une fonction cathartique : la mise en scène de la femme adultère, du marchand ambulant peu scrupuleux, du paysan borné, etc, a pour but d'ouvrir les yeux de la communauté, de remettre les choses à leur juste place et ce faisant d'éliminer du corps social ce qui risquerait de le parasiter.

Nous ne sommes guère éloignés d'un tel objectif avec *Magic in the Blood* de James Ene Henshaw. Le scandale qui agite le village est le vol et le découpage d'une chèvre. Chief Mboli est chargé de juger le délit, assisté de quelques citoyens, à savoir un vieil ivrogne, un homme superstitieux, deux

jeunes gens irrévérencieux et une féministe acharnée. Les débats vont si bon train que l'accusé lui-même est obligé de séparer ses juges qui en venaient aux mains. Chief Mboli, ayant vu défiler le vol, la corruption, le mensonge, la bêtise, le fanatisme et l'intempérance, congédie le tribunal dans son entier et préfère décider seul du verdict. Le village traditionnel ne peut certes prétendre être le refuge de toutes les vertus ; heureusement une constatation aussi désabusée n'entame en rien la vivacité de l'ensemble, ce qui est peut-être le garant de son efficacité sur les esprits.

Le matériau fourni par le monde traditionnel, c'est-à-dire rural, outre les gens simples, les paysans, la hiérarchie sociale, peut inclure les légendes populaires ainsi que le panthéon yoruba.

Parmi les légendes, l'une des plus populaires est celle, ou plus exactement celles, qui ont pour sujet Ananse l'araignée. Ce personnage originaire du pays akan (maintenant à cheval sur le Ghana et la Côte d'Ivoire) joue dans le folklore ouest-africain, en zone de forêt, le rôle que tient Renart le goupil dans le folklore européen. C'est un trompeur de profession, d'une supériorité intellectuelle et d'une astuce incontestables, qui parvient invariablement à berner son entourage. Signalons au passage que cet escroc a réussi une belle carrière outre-atlantique, puisqu'on retrouve sa trace dans les contes des Caraïbes (Trinidad, Jamaïque, Grenade), et jusqu'en Guyane, dans le Sud des Etats-Unis et Curaçao. Martin Owusu, auteur ghanéen, fait d'Ananse son héros dans *The Pot of Okro Soup* et *A Bird called "go-back-for-the-answer" ;* dans la première pièce, Ananse arrive à échanger une pierre prétendue miraculeuse contre un sac de victuailles, dans la seconde il parvient à manipuler tout un respectable conseil de village chef compris : c'est à chaque fois un plaisir de voir Ananse, fourbe mais intelligent, piéger dans sa toile les moucherons écervelés que sont ses concitoyens.

A un niveau plus exalté, les occupants du panthéon yoruba (Les Yoruba sont l'une des ethnies dominantes au Nigeria) fournissent des personnages que l'on hésite à traiter de comiques lorsqu'on sait qu'il s'agit d'Olodumare, le Dieu suprême, d'Ogun dieu du fer et de la guerre, de Sango, dieu du tonnerre, d'Obatala, dieu de la création, etc. Mais leurs discussions et leurs agissements manquent souvent de la dignité qui sied aux divinités et dans les Yoruba folk operas où ils apparaissent le plus fréquemment ils étalent les mêmes faiblesses que les humains : gloutonnerie, abus de vin, versatilité, etc. Ces immortels se disputent avec la même futilité frénétique qu'un conseil municipal ... ou qu'une assemblée d'Olympiens. Cela se vérifie dans *Eshu Elegbara* de Wale Ogunyemi (écrit en yoruba puis traduit en anglais).

Le "Yoruba folk opera" offre d'ailleurs l'exemple d'une forme-charnière, "métissée", puisqu'elle a déjà réalisé la synthèse entre apports africain et européen. Cette forme naquit vers la fin du XIX^{ème} siècle, au Nigeria, et peut se réclamer d'une part de l'opéra yoruba traditionnel ("masque theatre"), à la fois célébration rituelle et divertissement de cour, que l'on peut dater du XVI^{ème} siècle environ, et d'autre part des cantates exécutées dans les églises de missions ("church-cantatas") ; les spectacles de variété du vaudeville victorien, en vogue à Lagos dès la fin du XIX^{ème} y ont également laissé des traces substantielles. Jusque vers les années 1930-40, le Yoruba folk opera,

que certains préfèrent appeler "Yoruba operatic theatre", s'appuyait surtout sur des thèmes bibliques ; puis les sujets contemporains, dont politiques, fournirent à leur tour de la matière, ouvrant la porte à la satire et à la comédie. Il est intéressant de voir là l'exemple d'une forme désormais considérée comme extrêmement africaine (les opéras se jouent en yoruba), dans la mesure où elle a assuré la continuité avec le genre traditionnel et ingéré des éléments extérieurs au point de les faire siens.

L'opéra yoruba s'appuie souvent sur la satire, de longue date prisée en pays yoruba, surtout lorsqu'elle est politique. Wole Soyinka en a donné de multiples exemples dans ses pièces, et en particulier dans *Before the Black-Out,* qui n'est pas un opéra yoruba mais une série de sketches basés sur l'actualité nigériane houleuse de l'année 1965. On y voit apparaître tour à tour un dictateur qui échappe de peu à la vivisection, un Pape qui vend des indulgences pour le compte de l'Etat, un ministre qui étale complaisamment ses diplômes, un professeur qui se laisse envahir de crainte de perdre son titre de Sir, des hommes du peuple bourrés d'euphorisants, des politiciens qui aspirent à "dissoudre le peuple", etc. La satire est corrosive, et le comique très réel, mais le tableau reste sombre d'un pays livré à la corruption et à l'abrutissement.

Comme on le voit, l'Afrique moderne n'est pas en reste pour fournir des situations nouvelles : nombreux sont les problèmes contemporains auxquels l'Afrique n'échappe pas. Il peut s'agir de l'affrontement entre ville et village ; dans *Scholarship Woman* de Derlene Clems, on brosse un tableau des pièges tendus par Accra, la grande ville, pour le bénéfice du jeune homme fraîchement arrivé de sa brousse. Le statut des femmes : dans *The Chief's Bride* de Desmond Dudwa Phiri, la jeune épousée revendique énergiquement de son mari l'égalité des droits au foyer et finit par obtenir gain de cause, à la suite d'une fugue. Le choc de cultures : l'opposition entre respect rigide des traditions et soif de modernisation, tel est l'enjeu de *This is our Chance* de James Ene Henshaw, une sorte de *Roméo et Juliette,* puisque les deux amoureux proviennent de villages ennemis, qui se terminerait bien. L'occidentalisation forcenée : dès 1915, Kobina Sekyi peignait dans *The Blinkards* la bonne société de Cape Coast, Gold Coast, acharnée à singer la vie à l'européenne, pianos, faces-à-main, garden-parties, jaquettes, whisky et marmelade compris. La culture anglaise, mal assimilée, tournée en ridicule lors des débats pseudo-érudits du Cosmopolitan Club ou des toasts lyriques portés à l'occasion d'un mariage "romantique", est source garantie de comique.

L'apport africain est donc riche de situations, anciennes ou nouvelles, de personnages, souvent pittoresques, mais rarement de types, de décors et de couleurs, de préoccupations fréquemment d'ordre social.

L'apport européen n'est pas moins important.

Mentionnons en premier lieu des pièces européennes purement et simplement adaptées. *La farce de Maître Pathelin* est devenue *The Wizard of Law,* de Zulu Sofola, mettant en scène un avocat impécunieux mais astucieux, un marchand de tissus roublard, et un humble gardien de chèvres qui se révèle plus malin que les deux autres larrons. Femi Osofisan a emprunté à Gogol le schéma de *La visite de l'inspecteur* pour en faire *Who's afraid of*

Solarin? Et le personnage de Scapin semble avoir fait des émules en terre africaine ; *That Scoundrel Suberu,* l'un des premiers succès de la troupe théâtrale créée à l'université d'Ibadan, dans les années 60, n'était autre qu'une adaptation des *Fourberies ;* on retrouve Scapin sous les traits d'Idikoko (*The Game,* de Femi Euba), mendiant intelligent qui fait chanter son entourage, ou peut-être même sous ceux de Brother Jero (*The Trials of Brother Jero,* de Wole Soyinka), qui dupe ses adversaires par la puissance et le charme de sa parole.

(Signalons pour mémoire que les emprunts au théâtre européen ne se limitent pas à la comédie, et que les Tragiques grecs ont fourni matière à plusieurs pièces ; Œdipe, Antigone, Alceste, Dionysos réapparaissent, plus ou moins transposés, dans des pièces d'auteurs nigérians et ghanéens).

Le schéma du trompeur trompé se retrouve à maintes reprises. Un exemple parmi d'autres est celui tiré de *Mr No-Balance* de Victor Eleame Musinga : ce commis échafaude des plans compliqués pour soutirer des "cadeaux" aux employés qu'il embauche, mais finit par être démasqué.

Certaines intrigues rappellent fortement certaines comédies anglaises ou françaises. Dans *Sons and Daughters,* de J.C. de Graft, James Ofosu surprend son vieil ami Lawyer Bonu en train de faire des avances à sa fille, ce qu'il se refusait à croire : le procédé rappelle *Tartuffe* ou *The School for Scandal.* Dans *The Corpse's Comedy,* de Kweku Wartemberg, les amoureux contrariés doivent, pour arriver à leurs fins, user d'un stratagème que ne renierait pas Molière : il s'agit, ni plus ni moins, que d'annoncer par télégramme la mort du chef de famille, dans l'espoir de brusquer des mariages auxquels s'opposent les parents.

Allant plus loin dans l'emprunt, il est un théâtre africain que, si les noms des personnages et quelques détails ne signalaient leur appartenance, l'on aurait du mal à distinguer de son modèle européen. James Ene Henshaw a, semble-t-il, parfaitement intégré les règles du théâtre de boulevard. *Dinner for Promotion* pourrait porter comme sous-titre "comment réussir dans la vie lorsqu'on est un jeune employé impécunieux". La solution la plus efficace semble d'épouser la fille de son patron ... mais encore faut-il y arriver. Dans la meilleure tradition du boulevard, les catastrophes s'enchaînent et s'arrangent : belles-sœurs brouillées qui se réconcilient, plombs qui sautent, parents de brousse qui font irruption, repas qui brûle ; tout se termine bien évidemment par des mariages. Peut-être faut-il voir dans cette pièce si européanisée l'influence de l'époque (les années 60), des écoles et surtout de leur programmes encore sous l'emprise de la métropole, de l'urbanisation et de l'entrée du Nigeria dans un système d'économie moderne et occidentale.

La surface brillante, les répliques alertes, le mécanisme d'horlogerie qui caractérisent la comédie de boulevard ne devraient cependant pas dissimuler l'aspect sociologique d'une telle pièce. J.E. Henshaw ne peint plus le village traditionnel mais ce qui est maintenant une réalité quotidienne dans ces énormes villes du Nigeria : il faut lutter pour survivre, l'argent est devenu la préoccupation première, la société s'est profondément transformée. Dans le genre "jungle sociale", Lagos ou Ibadan n'ont sans doute rien à envier à New York ou Londres.

Dans le même ordre d'idées, *The Ant-hill* de Obi Egbuna pourrait facilement passer pour une comédie européenne : elle a une excuse, elle se passe à Londres et deux personnages seulement sont africains. Autre élément qui renforce cette impression : un écho lointain d'Oscar Wilde, la résurgence au bout de plusieurs années d'une faute ancienne, grave, soigneusement dissimulée jusqu'à ce jour.

Wilde a également légué à nombre d'auteurs le goût de l'esprit et de l'humour. Certains personnages de *The Ant-hill* sont les dignes descendants des blasés de Wilde.
"*Bobo* (étudiant tongolais) : Je me vante d'être ardent supporter de la personnalité africaine et j'ai mes titres politiques et universitaires anglo-saxons pour le prouver".

L'humour s'infiltre parfois dans des pièces qui ne sont pas explicitement des comédies mais comportent des scènes de comédie ; ainsi dans *The Bacchae of Euripides* de Wole Soyinka, Kadmos montre fièrement à Tirésias son thyrse pliant, gadget unique en son genre ; Dionysos, la bouche pleine d'épingles comme une couturière à un essayage, arrange la robe de bacchante sur Penthée, etc.
Et l'ironie ne manque point dans *The Dilemma of a Ghost* de Ama Ata Aidoo, concentrée dans le dilemme d'Eulalie, jeune Noire américaine, mariée à un Ghanéen, et rejetée par la famille de son mari comme descendante d'esclaves. Black is not always beautiful.

Autre acquisition venue d'Europe : l'absurde, que l'on retrouve dans les pièces de Kole Omotoso. *Regardless of how Heavy or Light my Purse may Be* (Dum Spiro Spero vend ses enfants nouveaux-nés pour s'assurer quelques ressources), *The Beggar* (un mendiant qui dispose soudain d'une grosse somme achète des ballons pour le plaisir de les crever et plante un champ de fleurs en plastique et de fruits sans graines), *The Coffin-maker* (un fabricant de cercueils a poussé le zèle jusqu'à enterrer son client, afin de vérifier la résistance humaine à l'ensevelissement). On se place ici dans la lignée de Becket et Ionesco, dont Wole Soyinka reprend les procédés dans *Madmen and Specialists :* jeux de mots et calembours ont pour mission de démolir les mots et l'usage abusif qu'en font les leaders des pays totalitaires ; lorsque les mots basculent, ils renvoient à un monde déséquilibré qui nie l'homme : "The end shall justify the meanness".

Il conviendrait enfin de mentionner l'influence du cinéma et en fait de tous les moyens audio-visuels. Le personnage du dictateur Kongi, dans *Kongi's Harvest* de Wole Soyinka, doit beaucoup au Dictateur de Chaplin, c'est-à-dire la synthèse de tous les dictateurs du monde.

Le cinéma et la télévision ont aussi fourni des techniques nouvelles, en particulier celle du flash-back, dont Soyinka fait un usage efficace dans *The Lion and the Jewel* pour expliquer les situations précédentes.

Et le cinéma a fourni un langage : Say Tokyo Kid, le chauffeur de camion (dans *The Road* de W. Soyinka) parle un anglais fortement américanisé, ce qui est peut-être pour lui le dernier cri du snobisme.

Il semblerait donc que le théâtre occidental ait fourni plutôt des formes nouvelles dans lesquelles viennent s'intégrer à la fois des situations anciennes et des préoccupations plus caractéristiques de l'Afrique contemporaine. Faut-il en déduire que les sujets modernes appellent des formes modernes ?

Avant de tenter une classification de la comédie africaine qui ferait ressortir une synthèse des apports, il conviendrait de remarquer que vouloir lui appliquer à toutes forces des normes européennes, comme par exemple séparer les "comédies" des "tragédies" serait futile à une époque où le théâtre occidental s'emploie précisément à se débarrasser de ces carcans. Nombre de pièces, non seulement ambitionnent d'être du "théâtre total", intégrant chants, danses, musique, texte et mime, mais alternent passages comiques et passages tragiques, ce qui empêche toute classification. Néanmoins, pour la commodité de la présentation, nous résoudrons-nous à reprendre les termes en vigueur.

D'autre part, il faut bien admettre que les apports respectifs de l'Afrique et de l'Occident ne sont pas toujours détectables à coup sûr ; ils peuvent coïncider, se recouvrir, et il est parfois sans objet de vouloir les démêler.

S'il fallait dresser un panorama, nous trouverions en premier lieu des *farces,* pièces à structure simple, à intention didactique claire, à rebondissements en série peu soucieux de vraisemblance, à défilé de personnages et à dénouement heureux ; dans ce cas, il semblerait que le souci d'éduquer et surtout de divertir provienne aussi bien du support africain que de sa contrepartie européenne.

Partant du même principe, mais un peu plus élaborées dans leur forme, sont les comédies de boulevard/comédies d'action, basées sur le comique de situation, de répétition et de caractère. Ainsi Mohammadu Casterbridgia, témoignant lors d'un procès (*The Trial of Busumbala,* de Gabriel J. Roberts) refuse un interprète : "I can incomprehend the English language like anyone in Georgetown", affirme-t-il. Ainsi *Medicine for Love,* de J.E. Henshaw, se termine-t-il par une cascade de cinq mariages ; le comique de répétition joue à plein lorsque les couples défilent et n'en finissent pas d'échanger des félicitations.

Ces comédies, bien que dites "légères", abordent souvent des thèmes très sérieux : ainsi dans celle immédiatement citée, la polygamie traditionnelle et les traquenards de la politique.

D'autres pièces s'attellent plus explicitement à la peinture (souvent la satire) de la société contemporaine : comédies de mœurs donc. Politique et conflit des générations forment l'essentiel de *Dear Parent and Ogre* de R. Sarif Easmon. La corruption des notabilités sous-tend *Who's Afraid of Solarin?* puisque sont impliqués le Conseiller pour l'Education, le Conseiller pour l'Agriculture, le juge, le Directeur de l'hôpital, le Contrôleur des Prix, le premier édile local, et quelques ministres du culte, tous terrorisés par l'arrivée prochaine du Commissaire aux Réclamations du Public. La visite de ce haut personnage est en fait récupérée par un petit escroc de Lagos, qui se fait passer pour Solarin, et empoche les pots-de-vin destinés au Commissaire.

La religion n'échappe pas à la corruption et à l'hypocrisie comme on peut le voir dans *The Trials of Brother Jero.* Prophète de sa propre initiative, Jero a installé son quartier général sur une plage de Lagos et se délecte à manipuler les insatisfaits qui constituent sa clientèle de fidèles. Le personnage et les situations sont des produits typiques du Nigeria contemporain, la corruption à tous les niveaux un thème souvent exploité par les auteurs ; mais la construction de la pièce évoquerait plutôt une comédie occidentale, encore que l'esprit de satire yoruba n'en soit pas absent.

Du même auteur, *The Lion and the Jewel* est une comédie intéressante à plus d'un titre. Elle repose sur un suspense à première vue peu original : Sidi, la belle du village d'Ilujinle, épousera-t-elle Baroka, le Bale (chef) traditionnel, polygame et fin politicien, ou Lakunle, le jeune instituteur "progressiste" ? Tradition et modernisme s'affrontent de plein fouet. La question sera résolue grâce à un stratagème apparemment emprunté à *The Country Wife* de Wycherley. Autres aspects "occidentaux" de la pièce : la construction, très élaborée, très équilibrée, en trois parties, "Morning", "Noon", "Night", qui reflètent l'évolution des événements et de l'importance respective des personnages au long de l'intrigue ; les flashbacks, utilisés par deux fois, sous formes de mimes, afin d'expliquer comment un photographe est un jour arrivé au village et comment le Bale a réussi à détourner le tracé du chemin de fer. Mais cela ne doit pas dissimuler le fait que les éléments africains sont tout aussi présents : les mimes sont aussi prétexte à danse et musique qui apparentent la pièce à un opera yoruba. Et qui plus est cette histoire superficiellement sans prétentions pose tout le problème d'une société en mutation : ce que vivent Sidi, Baroka, Lakunle et tout le village peut s'étendre à l'échelle de l'Afrique, condamnée au changement, et un changement qui exige la fusion de l'ancien et du nouveau. Le thème du changement, cher à Soyinka, peut prendre une forme extrême, évoquée dans le poème "Agemo" placé en tête d'une autre pièce, *The Road.* L'agemo est un culte de la dissolution de la chair, "transition de l'essence humaine à l'essence divine" : Soyinka joue fréquemment sur ce qui est passage, transformation, qu'il s'agisse de religion, de culture quotidienne enrichie d'apports étrangers, d'individus ou de société, et par ce biais *The Lion and the Jewel* rejoint le rituel yoruba.

Il faudrait encore citer la rénovation du panthéon yoruba opérée par Soyinka dans *A Dance of the Forests.* En conservant aux divers esprits et divinités leurs caractéristiques, et en leur accordant souvent le sens de l'humour, il les a remodelés et enrichis à sa manière, en faisant des personnages accessibles aux humains.

Encore plus intéressant est le travail effectué par Efua Sutherland sur les légendes d'Ananse dans *The Marriage of Anansewa.* Le personnage d'Ananse est bien celui des contes populaires, astucieux, beau parleur et trompeur. Dans la forme traditionnelle, ses exploits sont contés par un narrateur spécialisé, et de temps à autre interrompus par le "Mboguo", intermède fait de musique, de danse et de mime. Voilà pour la partie divertissement. L'aspect éducatif n'est pas négligeable ; Ananse reflète les travers de l'individu et de la société et en fait prendre conscience les auditeurs.

De ce schéma traditionnel, beaucoup de narration et un peu de mime, Efua Sutherland a tiré beaucoup de théâtre et peu de narration. De plus, l'on est passé de l'idiome akan à l'anglais, langue susceptible de toucher un plus grand nombre de spectateurs et de ce fait d'élargir la portée des problèmes abordés.

L'intrigue respecte la ligne des contes : Ananse, à court d'argent, a la brillante idée de marier sa fille Anansewa ... en la proposant à quatre prétendants différents : il s'ensuit un afflux de cadeaux, puis la situation se détériore, puis s'améliore à nouveau ; à chaque fois Ananse est forcé de déployer des trésors d'ingéniosité ; structure en dents de scie qui maintient le suspense intact. Le passage de la narration à la pièce augmente le nombre des personnages et modifie le rôle du narrateur, ravalé à une position secondaire de commentateur et d'accessoiriste.

Les Mboguo n'ont pas disparu, bien au contraire, et ne diffèrent pas sensiblement de leur contrepartie ancienne. L'on peut dire que du conte au théâtre l'histoire d'Ananse a conservé son caractère de divertissement doublé d'un enseignement moral, dont la communauté peut tirer le même profit. L'on peut même ajouter que la transposition à la scène, en renforçant musique, danse et mime, a enrichi le conte par rapport à la façon dont le traitait Martin Owusu ; en particulier Efua Sutherland a considérablement approfondi le personnage d'Ananse, tirant un être humain d'une caricature.

Conclusion

Que ressort-il de tout cela ? L'impression que la synthèse, parfois, n'est pas réalisée, et cède le pas, soit au choix de l'une ou l'autre tendance, soit à une juxtaposition des apports. C'est d'ailleurs souvent cette capacité de synthétiser qui distingue les bons écrivains ... des autres.

Il apparaît aussi qu'il est souvent plus facile d'utiliser des thèmes africains que d'élaborer des formes spécifiquement africaines modernes ; d'où le réemploi de schémas déjà en place.

La comédie ouest-africaine de langue anglaise se caractérise donc par ... une absence de caractéristiques, tant est variée la palette dont elle se sert : des simples sketches aux comédies de l'absurde sophistiquées et politisées, en passant par la comédie de boulevard, la comédie de mœurs, la satire yoruba, les pièces inspirées de Molière, les légendes et les contes, la variété défie toute classification, et sans doute faut-il s'en réjouir. On ne peut s'empêcher non plus de reconnaître à cette comédie un bel appétit et un solide estomac, puisqu'elle a réussi à absorber, sans malaise apparent, des apports aussi divers et à les digérer pour en faire sa propre substance.

Michèle LURDOS,
auteur de "Côté cour, côté savane. Le théâtre de Wole Soyinka
(Presses Universitaires de Nancy, 1990)
Université de PARIS X - Nanterre

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages critiques

Joel ADEDEJI, "The Origin and form of the Yoruba Masque Theatre", in *Cahiers d'Etudes Africaines,* n° 46, vol. XII.

Bakary TRAORE, *Le théâtre négro-africain,* Présence Africaine, Paris, 1959.

Pièces de théâtre

Cameroun

Victor Eleame MUSINGA, *The Tragedy of Mr No-Balance,* in *African Plays for Playing,* ed. M. Etherton, London, Heinemann, 1976.

Gambie

J. Gabriel ROBERTS, *The Trial of Busumbala.* in *Nine African Plays for Radio,* ed. G. Henderson et C. Pieterse, London, Heinemann, 1973.

Ghana

Ama Ata AIDOO, *The Dilemna of a Ghost,* Accra, Longmans, 1965.

Derlene CLEMS, *Scholarship Woman,* in *African Theatre,* ed. G. Henderson, London, Heinemann, 1973.

J.C. DE GRAFT, *Sons and Daughters,* London, O.U.P., 1964.

Martin OWUSU, *The Pot of Okro Soup* et *The Bird called "go-back-for-the-answer",* in *The Sudden Return and other plays,* London, Heinemann, 1973.

Kobina SEKYI, *The Blinkards,* London, Heinemann, 1975.

Efua SUTHERLAND, *The Marriage of Anansewa,* London, Logmans, 1975.

Kweku WARTEMBERG, *The Corpse's Comedy,* in *Three West African Plays,* Ibadan, O.U.P., 1977.

Nigeria

Obi EGBUNA, *The Anthill,* London, O.U.P., 1965.

Femi EUBA, *The Game,* in *Ten One-Act Plays,* ed. C. Pieterse, London, Heinemann, 1968.

James Ene HENSHAW, *This is our Chance,* London, University of London Press, 1956.

Magic in the Blood, in *Children of the Goddess;* London, University of London Press, 1964.

Medicine for Love, London, University of London Press, 1964.

Dinner for Promotion, London, University of London Press, 1967.

Wale OGUNYEMI, *Eshu Elegbara,* Ibadan, Orisun Acting Editions, 1970.

Kole OMOTOSO, *The Case of the Coffin-Maker,* polycopié.

The Beggar, polycopié

Regardless to how Heavy or Light my Purse may Be, polycopié.

Femi OSOFISAN, *Who's Afraid of Solarin?,* Ibadan, Ogunbiyi Printing Works, 1978.

Desmond Dudwa PHIRI, *The Chief's Bride,* London, Evans, 1968.

Zulu SOFOLA, *The Wizard of Law,* London, Evans, 1975.

Wole SOYINKA, *Before the Blackout,* Ibadan, Orisun Acting Editions, s.d.

The Lion and the Jewel, London, O.U.P., 1963.

A Dance of the Forests, London, O.U.P., 1963.

The Road, London, O.U.P., 1965.

Kongi's Harvest, London, O.U.P., 1967.

The Trials of Brother Jero, in *Three Short Plays,* London, O.U.P. 1969.

Madmen and Specialists, London, Methuen, 1971.

The Bacchae of Euripides, London, Eyre Methuen, 1973.

Sierra Leone

R. Sarif EASMON, *Dear Parent and Ogre,* London, O.U.P., 1964.

AU DETOUR D'UNE COMEDIE : *WORK* (Charlie Chaplin, 1915) OU L'EXPRESSION D'UNE LIBERTE

En 1915, Chaplin cinéaste à tout faire rompt son association avec la Keystone. Il cherche à se libérer du parcours obligé des tartes à la crème, des courses poursuites chères à Mack Sennett.
Au zénith de sa première année de liberté cinémimique à la Essanay, il produit un court métrage au titre provocateur : *Work*. Pour Chaplin "workoholic" la liberté conquise ne s'exprimerait-elle que par le travail ?
On se perdrait en conjectures sur le détournement de la circularité du gag apparente dans le titre anglais, lapidaire à souhait, mais devenu dans notre langue "l'Apprenti Peintre", si l'on ne se souvenait avec bonheur que, dans une pochade de la Keystone, "Chas" exhibait à la demande une carte de visite sur laquelle on lisait : "apprenti dictateur". De l'apprenti dictateur à l'apprenti peintre, quel sarcasme dans l'hyperbole, quelle économie dans la circularité du gag. Rien d'étonnant non plus à ce que quelques trente années plus tard, l'entourage du Fuhrer ait jugé prudent de le coucher sur la longue liste des artistes maudits. Voilà bien un cas de prédestination artistique, principe en apparence antinomique de celui de liberté.

Or, avec *Work,* l'expression de la liberté est au cœur d'une double problématique, me semble-t-il. Il y a en effet la problématique mise en œuvre dans le récit proposé et celle qui permet à Charlot/Chaplin une mise en œuvre au plan esthétique.

La problématique de la liberté au plan esthétique.

Le "comedian", un personnage de théâtre.

En quittant la Keystone, Chaplin a emmené à sa suite le "tramp", héros central de *Work,* mais surtout sa première création cinématographique, personnage mis au point chez Mack Sennett dès 1914. Nous allons voir de quelle manière la création de Charlot peut déjà être considérée comme l'expression d'une liberté dans la tradition du comique vaudevillesque. On sait que, vedette des tournées Karno, Charlie Chaplin a promené sur les scènes du "vaude" américain, le "music hall" britannique et tout particulièrement la pantomine anglaise dont Charles Baudelaire a célébré le talent de l'acteur pour l'hyperbole. Or, c'est précisément cette pantomine anglaise qui trouve un prolongement naturel au cinéma muet, pantomime connue outre-Atlantique sous le nom de "Dumb act". Ce "vaudeville" américain où les premiers cinéastes iront chercher leurs vedettes (Stan Laurel, Chaplin, Buster Keaton, Fred Astaire, W.C. Fields ou Mae West), s'est développé sous l'impulsion de Tony Pastor, un clown de cirque (New York, 1880). Dix ans plus tard, Benjamin Franklin Keith lui donnera, à Boston, un théâtre tout à fait respectable. Car le "vaude" américain était un genre de spectacle rassurant. Des femmes seules s'y risquaient en matinée. Les enfants y accompagnaient leurs parents.

A l'exception de quelques grandes salles aux dimensions considérables (le Keith à Boston) et qui deviendront des salles de cinéma vers 1932, le lieu de la représentation du "vaude" est généralement clos et réduit. C'est important dans la mesure où il s'agit de mettre en évidence la qualité exceptionnelle d'un interprète à l'occasion d'un moment de convivialité pour lequel le public est venu, prêt à fêter le meilleur, à se laisser divertir. Ainsi, la fonction de ce lieu est déjà, en soi, la fonction du gros plan cinématographique. Chaque geste, chaque mimique a sa place, peut être appréhendée sans l'intervention abusive du spot lumineux.

La plupart des artistes qui se produisaient dans le "Dumb act" venaient d'Europe ou du cirque. W.C. Fields en fut l'une des exceptions américaines les plus prisées et il est fort probable que son personnage de "tramp juggler", au point dès 1902, a influencé le jeune Chaplin - dont Fields jalousait la petite taille, la grâce de ballerine, la mobilité : "the dirty bastard is a born dancer" - remarque semblable à celle, plus courtoise il est vrai, de Debussy qui avait en 1909 reconnu en Chaplin l'instinct du danseur et du musicien (tournées Karno aux Folies Bergères).

La quasi totalité des formes de "Dumb act" sera exploitée par le cinéma muet. Citons pour mémoire le patinage (sur glace ou à roulettes), la boxe (c'est-à-dire le "bag punching"), les effets divers de contortionisme. On reconnait ici quelques-uns des éléments exploités par Chaplin réalisateur en 1915, dans la période Essanay à laquelle se rattache *Work*.
Sur la scène du "vaude", au centre du spectacle qu'il organise se trouve le "comedian", celui qui doit mener le jeu, qui doit maîtriser, faire parfois "chanter" un public qui a son franc parler. Aujourd'hui encore le théâtre anglophone reconnait cet étrange statut du meneur de spectacle propre au "music hall" anglais du début du siècle et dont Trevor Griffiths a fait le sujet d'une œuvre de théâtre en 1976. Il s'agit bien sûr de *Comedians*.
Dans le "vaudeville" les conditions de la représentation étaient difficiles : inadéquation d'une toile de fond peinte, décorée de réclames, spectacle inlassablement brisé par l'animateur qui rappelle le prix des places et des consommations. Avec le recul, on peut s'interroger sur la fraîcheur d'âme des actants d'un soir - spectateurs comme acteurs - qui conservaient assez de maîtrise pour savoir dissocier la représentation de ses éléments parasites. On peut se demander s'il ne faut pas lire dans la technique du montage alterné une survivance des conditions d'existence de ce théâtre ? Ainsi, dans *Work*, la caméra suit les déplacements de Charlot, coupant au hasard le récit : le patron qu'il a coiffé d'un seau de colle reste bien sagement au pied de son échelle, le temps qu'il faut pour que Charlot se rende à la cuisine ou à l'étage avant de revenir le délivrer. Le temps réel est alors fort différent du temps du récit.
Dans et hors du texte à la fois, Charlot/comedian apparait comme une sorte de personnage gémellaire, fidèle commentateur d'un texte impressionné sur la pellicule. A la voix, il substitue ses tics gestuels qui nous interdisent tout apitoiement : clin d'œil, sourire en trois temps, haussement d'épaules, ou coup de pied négligent, balayant d'un impitoyable revers de semelle l'épisode précédent, devenu trop encombrant. Il faut attendre les longs métrages pour trouver dans les films de Charlot une mémoire séquentielle.

A la "Fun factory" des tournées Karno, celle de la pantomime burlesque, il a préféré la "Fun Factory" de la pellicule, se laissent ainsi engluer et prendre au piège Hollywoodien. La tradition dont il demeure imprégné est pourtant celle de la scène, celle de Joseph Grimaldi et de Dan Leno.

Chez Karno, comme à la Keystone, le spectacle était composé de micro-séquences constamment brisées par des hordes de clowns, équivalents des "Kops" de Mack Sennett. Un spectacle fait de brisures, c'est également ce que Chaplin nous propose avec *Work*. Le "Dumb act" qu'il nous présente, repose sur une débauche d'énergie et de mouvement, sur un chaos sans cesse renouvelé entre l'équilibre et le déséquilibre. C'est le principe même de la Fête, des Saturnales, du Carnaval : le vieux théâtre est mort, vive le nouveau théâtre, vive donc le cinéma. Placés à l'intérieur d'une situation d'exception toutes les normes, tous les rapports sont inversés. Le protagoniste devient celui-là même qui n'a aucune qualité pour l'être, c'est-à-dire qu'il peut être apprenti au lieu d'être patron. D'emblée nous avons conscience de la farce, nous savons que la situation carnavalesque ne peut être que provisoire. Il ne s'agit que d'un rituel ludique. Nous en prenons acte ; héritage et renoncement à une tradition, c'est une première manifestation de liberté dont est né Charlot.

Genèse d'une naissance : Charlot

"Put on a comedy make up" dit Mack Sennett à sa nouvelle recrue, Charlie Chaplin. Mais quoi de plus vague pour un clown habitué à une rigide direction d'acteurs. Il chercha d'abord l'inspiration auprès de W.C. Fields, au costume traditionnel de "tramp juggler" : redingote, gilet à carreaux, cravate à pois, haut de forme, lourde moustache. Puisque ce costume ne lui valait aucun rire, il fit remonter de son passé de britannique des souvenirs susceptibles de lui composer un costume original, fidèle cependant à la tradition carnavalesque de l'habit d'Arlequin. C'est ainsi qu'il opta pour l'utilisation d'éléments contrastés. A Fatty Arbuckle il emprunta un pantalon bien trop ample pour sa menue personne. C'est du moins ce qu'il écrit dans *Histoire de ma Vie*. Mais sommes-nous si certains qu'il l'ait emprunté à Fatty Arbuckle ? Ce pantalon trop large, négligemment retenu par une énorme épingle de nourrice fut aussi celui de Dan Leno dont le maquillage nous rappelle fugitivement celui de Charlot : yeux charbonneux, sourcils épais, à peine en accent circonflexe. Ce veston trop étroit n'a-t-il pas également été calqué sur certains accoutrements de son contemporain, le nain Little Tich dont les godasses, d'une longueur démesurée, demeurent à jamais gravées dans la mémoire du spectacle britannique. Ainsi cette célèbre démarche de Charlot aurait une triple origine :

- garder aux pieds des chaussures trop grandes en inversant la droite et la gauche,
- imiter la dégaine d'un vieux cocher de Londres qui lui était familier dans son enfance *(Histoire de ma Vie)*.
- évoquer la mémoire de Little Tich, le clown le plus célèbre du Royaume Uni.

En 1914, Londres sort de l'ère du dandysme. Est-ce la raison pour laquelle il songea à la canne ? Il est plus probable qu'il s'agit là d'un emprunt

direct au music-hall et au "vaudeville". W.C. Fields, prototype du "tramp juggler" américain faisait usage depuis plus de dix ans d'un "stick" identique à celui de Charlot. Avant lui, Little Tich en avait fait de même. Si l'on ajoute le melon britannique, symbole de la respectabilité de l'argent, une moustache plus discrète permettant la mobilité du masque, nous lisons en Charlot un individu gémellaire : bourgeois/tramp, élément actif/élément parasite, sédentaire/chemineau. Ce costume fut sa première trouvaille cinématographique. Il avait amusé Mabel Normand ; il allait donc lui ouvrir toutes grandes les portes du 7ème art. Chaplin devait rester fidèle à ce personnage de Charlot créé en 1914, jusqu'aux *Temps Modernes,* et ce en dépit du plein essor du parlant. Le personnage de Charlot reconnait son héritage théâtral ; mais, nous allons le voir, il renonce au seul "slapstick" affirmant de la sorte son indépendance de créateur. Personnage d'excentrique, construit à coups de regards portés sur la tradition et de souvenirs plus ou moins conscients, le Charlot qui est né chez Mack Sennett, celui que nous retrouvons dans *Work,* a amené avec lui, au cinéma, son passé de "comedian". Son premier souci de réalisateur ne sera-t-il pas de recréer le travail en équipe dont la Keystone l'avait frustré ? C'est en professionnel de la scène qu'il manipule avec bonheur le contraste des physiques, le regard porté sur l'objet. Au "vaudeville" il emprunte l'effet rapide ; à la tradition théâtrale il emprunte une base d'improvisations, reprenant jusqu'à vingt ou trente fois la même séquence, tant il désirait la maîtrise absolue de l'objet créé.
Dans la seconde partie de *Work,* les scènes sont encore traitées en plans d'ensemble, comme si l'on assistait à une représentation théâtrale avec, pour toile de fond, la rue. L'effet recherché semble être presque exclusivement celui de libérer le comique des contraintes d'un espace par trop réduit, imposé par la scène.

Le discours cinématographique dans "Work"

Dans le cinéma muet le discours n'existe que par le mouvement ; un mouvement sensiblement accéléré pour que sa direction nous soit perceptible ; à cet accéléré du défilement des images peut se combiner un mouvement initial de l'appareil de prises de vue. Ainsi, comme l'a écrit André Malraux dans "Esquisse d'une psychologie du cinéma" (1949) :

> "de moyen de reproduction, le cinéma devient alors moyen d'expression.

Il s'agit de libérer la caméra en la "mobilisant", c'est-à-dire de la rendre mobile, aspect technique auquel Chaplin s'était assez peu intéressé avant *Work,* puisqu'il opérait généralement l'appareil rivé au sol, apportant au spectateur le point de vue du "monsieur de l'orchestre" (comme l'écrit Georges Sadoul), bien calé dans son fauteuil. En 1915, la caméra de Chaplin se libère partiellement de son pesant asservissement théâtral ; mais comment effectuer la "mobilisation" nécessaire ? Deux possibilités s'offrent à lui ; soit par des mouvements d'appareil (c'est la solution la plus compliquée, celle qu'il utilise partiellement pour la première partie de *Work,* où la caméra pivote autour de son axe pour nous montrer la progression et l'effort de Charlot), soit par le montage, (la solution la plus simple à laquelle Chaplin a recours dans la seconde partie du film - l'intérieur de la maison - comme s'il cherchait par ce procédé à nous faire distinguer deux récits, l'un diachronique

(celui de l'ouvrier qui part au travail), l'autre synchronique (le joyeux chaos qui s'empare simultanément des lieux intérieurs et qu'il traduit par le montage alterné évoqué plus haut). Problématique double, par laquelle il affirme sa libération des pratiques antérieures de la Keystone. Problématique double qu'il nous faut considérer avec plus de soin, au plan du récit cette fois.

La problématique du récit

La morale de la peinture blanche

Au cinéma le parcours est imposé par le regard de derrière l'objectif, par le "tramp"/"comedian", par Chaplin auteur/actant, par celui des deux que nous percevons comme instance racontante. Son mouvement est perçu comme actuel mais demeure immatériel puisqu'il ne s'offre qu'à la vue. Pourtant l'impression de réalité est grande. Au théâtre, par contre, l'impression de réalité est faible précisément parce que le théâtre est trop réel, parce que l'impression passe d'abord par un corps de chair.

Les premières images de *Work* sont fortes : nous voici au pied d'une pente raide : le réel est dénaturé par l'inclinaison exagérée qu'il faut gravir, en dépit de premiers efforts infructueux. L'événement va nous être narré d'amont en aval ; de bête de somme, d'âne bâté, le "tramp" va devenir le héros, le point central autour duquel s'organisent les séquences d'événements. Le début du film est un morceau de cinéma, au même titre que l'on parle d'un morceau de musique : c'est un gag burlesque aussi éloquent qu'une vision kafkaïenne. C'est le temps de l'effort, le temps exceptionnel du travail, du moins pour le "tramp". C'est un temps chronologique attesté par les passages récurrents et pressés du tramway dont le conducteur tire fébrilement une cloche sans écho parce que dans l'impossibilité matérielle de s'arrêter, donc d'arrêter le cours du temps. Cette ouverture à la Beckett, procède d'une vision surréaliste qui nous fait penser à *Godot.* Véritable Sisyphe des temps modernes, Charlot/âne bâté est l'image même de l'esclave que l'on broie en lui imposant un labeur surhumain. Inévitable cercle vicieux auquel le "tramp" a pour fonction sociale et dramaturgique d'échapper (fig. 1).

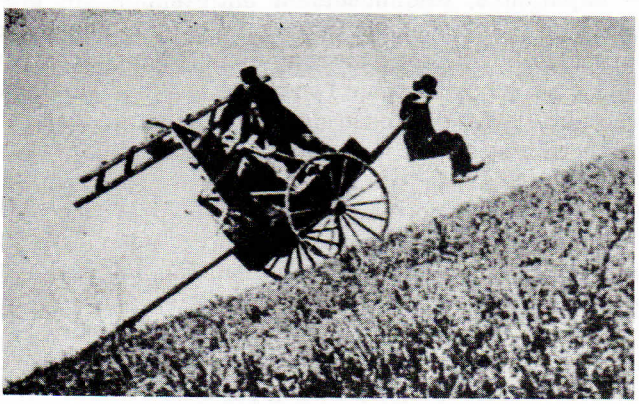


Figure 1 : Ouverture à la Beckett - le Tramp/Sisyphe

Magicienne du burlesque, la caméra mobile permet de transmuer l'âne/chrysalide en marionnette/papillon : syllepse et non plus métaphore (c'est d'ailleurs pour cela qu'il s'agit d'un gag), le bât de la charrette devient trapèze. Dans une ascension fulgurante, dans une spirale ascendante plusieurs fois répétée, la marionnette humaine, le "tramp"/automate va, dans un diabolique revirement, broyer le bonheur douillet de la Maison, lieu qui lui est par définition inacessible. Le "tramp" va anéantir ce Foyer Impossible dont il fausse le mécanisme central (le fourneau) par sa seule présence incongrue. *Work,* c'est en quelque sorte la guerre du feu. De ce fourneau éteint dans la cuisine il va faire une boîte de Pandore, et ce faisant il défie d'une œillade goguenarde le gardien présumé du foyer, l'époux/gendarme trop tôt devenu gendarme mari, ce pandore cher à Gustave Nadaud.
Automate de Chaplin, Charlot glisse la main dans la gaine de la marionnette qu'il anime, cet apprenti peintre dont le buste seul émerge du fourneau devenu théâtre où il recrée le monde au sens plein du terme. C'est Charlot/Golem qui s'anime. "Deus Ex Machina", contestataire du Démiurge, "Star", monstre sacré, "jack out of the box" du théâtre mécanique, il investit simultanément les récits, diachronique et synchronique, métaphoriquement englué dans les fantasmes des humains détenteurs d'un espace domestique qu'il marque du signe bien réel de l'infamie : la peinture blanche généreusement distribuée par la marionnette, soucieuse de transformer l'être en non-être, c'est-à-dire l'humain en esclave de sa passion, traquant avec bonheur les sept péchés capitaux (un par lieu séquentiel proposé). Le comique, la juxtaposition de gags (unités de base du langage burlesque), nous montrent ici la tromperie des apparences. Il n'est plus temps de réparer les fissures, il faut recréer, peut-être bien à partir du fourneau, en tous cas c'est la dernière image qui nous est proposée. Il faut recréer à partir de ce carré dans lequel s'inscrit le cercle du foyer, à moins qu'il ne s'agisse du cercle de la représentation d'où devait surgir, pour les surréalistes, "l'automate intérieur" (André Breton, *Anthologie de l'Humour Noir*). Dans ce foyer fantôme, de cet abri de fortune, le dernier regard du "tramp" exprime une interrogation sans fin dont il nous faudrait repartir. Lire *Work* ou tout autre film de Chaplin à l'envers est probablement nécessaire. En effet le secret de la technique qui lui a servi pour monter ses "gags" a été jalousement gardé. Des chutes imparfaites, soigneusement entretenues ont été accessibles après sa mort. Il arrivait à Chaplin perfectionniste, de filmer le déroulement d'un gag particulièrement précis ou dangereux, à l'envers ; et au montage il rétablissait la situation en effectuant l'opération inverse. Dans cette hypothèse, considérons les objets épars dans le salon, leur importance dans le burlesque où la fête collective n'est pas réservée aux seuls humains. Les avatars du fourneau éteint en témoignent. Homme-objet de plus puissants que lui, Charlot joue volontiers avec d'autres objets à apparence humaine ; ici il habille d'un abat-jour la statuette impudique. Ailleurs c'est lui-même, l'homme-objet qu'il coiffera d'un abat-jour pour échapper à ses poursuivants. Au-delà de ce geste, apparaît la construction métaphorique de la fable, la leçon de morale qui annonce sa fonction véritable dans la joyeuse anarchie qu'il organise. Ainsi, dans le montage alterné du salon (monde des apparences) à la cuisine (vérité profonde du foyer éteint) apparaît la nécessité absolue d'une apocalypse de théâtre, traversée par un rire à vertu d'exorcisme, sous la conduite de Charlot, marionnette humaine et subversion ultime

puisqu'il s'agit ainsi d'introduire du vivant plaqué sur du mécanique. Toutes les courses poursuites de Mack Sennett étaient déjà des apocalypses en miniature. Or, le sens premier du mot miniature n'est-il pas celui de la peinture rouge servant à l'enluminure des manuscrits ? Ici aussi la peinture est un élément premier ; elle coule à flot, blanche, comme pour mieux souligner l'ironie de l'action.

Qui dit manuscrit dit, texte codifié par l'écrit. C'est la raison pour laquelle il me semble difficile de ne pas évoquer ce que l'on appelle chez Chaplin le "muet parlant".

Le "muet parlant" ou le muet à texte

Il semble délicat de refuser d'emblée l'idée de texte, dans la mesure où *Work* est un film articulé sur les divers sens d'un vocable. C'est peut-être dans cette direction qu'il faut chercher la raison d'un semi échec commercial. *Work* n'a pas connu l'audience internationale de bien d'autres courts métrages. Le "private joke" langagier renforce, me semble-t-il, l'efficacité du message. Cette demeure au seuil du dysfonctionnement c'est bien sûr notre monde occidental en plein bouleversement depuis un an déjà. Nous sommes en 1915. Charlot, trop petit par la taille pour se joindre aux soldats du front, nous rappelle ici que l'esclavage est une traîtrise à l'humanité. Ce nouveau passager qui s'impose dans la charrette et manie le fouet avec dextérité n'est-il pas le double de l'autre patron, assis à ses côtés ; le patron légitime qui devrait savoir mener son ouvrier, mais qui, nous allons le voir, préfère échapper au travail en jouant du piano. Le "whip" c'est l'objet, le fouet ; mais c'est aussi l'homme, celui qui fait respecter la discipline du groupe (du "party"), celui qui concrètement ramène les autres à la tâche. Tout ceci préfigure, justifie l'apocalypse burlesque, créant une sorte de métabole cinémimique qui nous interpelle et nous renvoie à la déstabilisation de l'ordre mondial.

Certes la métaphore gigogne de la charrette qui devient encore trapèze, est une fantaisie visuelle qui spécule sur les seuls objets. Elle n'a pas recours aux mots. Sans chercher à plaquer à toute force un métatexte Lacanien, on peut légitimement se demander si la gestique de Charlot ne joue pas avec le vocable comme un jongleur jongle avec des quilles.

"Work", c'est d'abord ce qui permet au "tramp", par définition "work-shy", d'intégrer l'apparente normalité de la classe laborieuse. Par conséquent il est logique de le rencontrer "on his way to work", car c'est un "work day" pour tout membre de "a working party". Ils arrivent à pied d'œuvre au petit déjeuner ; mais il ne peut y avoir de "working breakfast", le fourneau s'y refuse. En tant que peintre, le "tramp" fonctionne avec bonheur : "he works wonders". Dur à la peine, le voici qui parvient même à pousser le coffre là où il gênera le moins ("he works it into place") ; on l'appelle pour le fourneau récalcitrant, il lui jette un regard triomphant : "it works", jusqu'au moment où une violente explosion le chasse de la cuisine. Il retourne au travail ("he works away at painting") et parvient déjà à se glisser à l'étage, dans la chambre de la domestique à qui il tente de conter fleurette ("he works himself into her room and her heart") (fig. 2). "Worked out" il aurait bien droit à un moment de repos ; mais face à la situation critique de son patron il



Figure 2 : "He works himself into her room and her heart".

"works out a solution". Le chaos va bon train, "it's working up to a crescendo" et cela a pour effet de "to work him up". "It's no longer workable" ; le travail n'est plus du seul ressort des peintres car il n'y a plus de "working order".

Bref, "it's no sound work" ; chez Chaplin comme chez Tati, il y a une sorte de triomphe du son absent ; devenu visuel, le son absent est un procédé comique en soi. Ainsi le fourneau éteint éructe violemment, mais en silence ; tout s'entend par la vue. D'où l'agacement que nous éprouvons à devoir subir l'insupportable placage musical qui accompagne à présent le document. L'absence de son nous contraint à porter un regard étranger sur l'univers proposé. C'est peut-être la raison pour laquelle Chaplin s'est refusé la liberté d'un cadrage autre que rassurant. Sans être parlant, le muet est sonore puisqu'on l'entend déplacer les meubles, renverser les pots de peinture ; ce sont là des sons reconnaissables puisque du domaine du cognitif, de la mémoire. Comme une sorte de refrain visuel, l'image répétée souligne ce que le son pourrait avoir de déroutant. Ce procédé est particulièrement informatif dans deux scènes essentielles : le tramway et la cuisine. C'est une rhétorique voyante ; mais d'une formidable puissance dramatique. Le cinéma muet bruisse de sons absents, de colorations auditives, nous révélant de la sorte que le son réel n'est pas nécessairement synonyme d'enrichissement. Le sonore imposera un tournage silencieux : "Silence, work

in progress", dit-on. Le son réel devint un énorme boulet, plus pesant que la charrette de *Work*. Charlie Chaplin fit en sorte de s'en protéger le plus longtemps possible, comme si l'absence de son constituait le dernier rempart de sa liberté cinématographique.

En mettant en œuvre les libertés que le "tramp" prend avec le travail, Chaplin, dans *Work,* joue avec les contraintes de sa liberté de cinéaste. C'est en ce sens que *Work* peut, me semble-t-il, être considéré comme l'expression d'une liberté.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Université de Tours

LEÇON INAUGURALE
LA PREMIERE SEQUENCE DES *LUMIERES DE LA VILLE*

Inaugurale à plus d'un titre, la séquence d'ouverture des *Lumières de la Ville* - celle de l'inauguration de la statue à la Paix et la Prospérité - nous offre une mémorable leçon de comédie, à laquelle les notes qui suivent se proposent de rendre hommage en cette année du centenaire de la naissance de Charles Chaplin. Le personnage de Charlot y retrouve d'emblée ce statut de héros vaincu et de victime triomphante qui l'a rendu mythique. L'évidence de sa misère se transmue d'emblée en démonstration d'élégance, sa défaite en morceau de bravoure - et réciproquement. Toutes les catégories du comique trouvent à s'illustrer dans ce grand moment de cinéma : la farce, la satire, l'esprit, l'humour.

Beaucoup de bruit pour rien

La farce d'abord. Une fois encore chez Chaplin, farce et satire sont indissolublement liées, comme sont liées, mais pour la première fois ici, le burlesque prenant pour cible la classe sociale dominante et celui qui s'attaque au cinéma parlant. Le ridicule à l'œuvre dans le gag des discours inaudibles découle du procédé le plus éprouvé qui soit - celui de l'attente déjouée. Kant en donne la formule lorsqu'il décrit le rire comme "résultant de l'anéantissement brusque d'une attente poussée à un haut degré" (1).

Une succession de plans de plus en plus rapprochés, montrant les hautes bâtisses de la ville, la foule, l'estrade, les personnalités officielles, le maire, et l'imposante statue voilée en souffrance d'inauguration, pousse effectivement "à un haut degré" l'attente collective, qui atteint un premier sommet au moment des allocutions d'usage. Voici que le maire de la grande ville prend la parole. Et voilà que, de la grandeur attendue - et annoncée par le carton proclamant l'idéal civilisateur de la Cité - nous sommes précipités au ras de la plus basse matérialité. La parole proférée au nom de l'esprit humain, au lieu d'être magnifiée et diffusée, nous parvient trahie par la bande-son, et se trouve réduite à une bouillie sonore, au pur phénomène physiologique d'un inintelligible criaillement. Privés de leur support sémantique, les gestes oratoires du maire s'abîment en gesticulation, et sa corpulence devient emblématique, non plus de son autorité, mais de sa vaine suffisance. Le maire, porte-parole de la Cité et de la Loi, apparaît dans sa vérité sociale, morale et esthétique comme une baudruche ronflante qui demande à être dégonflée.

Un traitement tout semblable attend la dame d'œuvres servant d'acolyte au maire. Chapeau à plume, maquillage et bouquet de fleurs, rien n'y fait : l'élégance et l'apprêt de sa personne se trouvent oblitérés d'un coup par les effets pervers du cinéma parlant, lequel, en lieu et place des phrases gracieusement modulées par ce modèle convenu de la féminité, inflige aux auditeurs un caquètement strident et la vision grotesque d'une immense

bouche pleine de dents. "Est comique, dit Bergson, tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause" (2). La formule s'applique avec une pertinence foudroyante à ces deux figures représentatives de l'ordre établi. "A société parlant pour ne rien dire, cinéma parlant pour ne rien faire entendre" - tel pourrait être le discours sous-jacent à l'incipit visuel et sonore du film. On est tenté d'ajouter : "A société pourrie, sono pourrie". Beaucoup de bruit pour rien.

Freud nous incite à renchérir sur Bergson lorsqu'il décrit ce type de déflation comme un *démasquage*. Le démasquage punit la présomption humaine par le rappel de notre commune condition physiologique, qui nous avertit que "tel ou tel que tu admires à l'égal d'un demi-dieu n'est lui-même qu'un être humain comme toi et moi" (3). L'avertissement nous a déjà été légué par Montaigne sous la forme imagée que l'on sait : "Et au plus eslevé throne du monde, si ne sommes assis que sus nostre cul" (4). Mais l'ascendance du comique de Chaplin nous mène en-deçà de Montaigne jusqu'à Rabelais, et bien en-deçà encore jusqu'à Aristophane. Le physiologique est toujours prompt, chez lui comme chez eux, à démystifier toute prétention à la supériorité, toute illusion d'idéal - qu'il s'agisse de l'arrogance de ses adversaires ou de la naïveté de son propre personnage.

Le gag des discours n'est évidemment que le premier des nombreux gags sonores qui viendront étayer le registre visuel de la satire chez Chaplin, comme jadis les cris d'animaux chez Aristophane. Cette inauguration burlesque est donc inaugurale du burlesque des *Lumières de la Ville* dans son ensemble. L'irruption de la nature des choses prélude à l'irruption de la nature humaine dans l'épisode suivant de la séquence.

Noir et blanc

Lorsque le voile se soulève, c'est pour révéler, sur les genoux de l'immense statue de femme trônant au-dessus des autres figures du groupe, la petite silhouette noire d'un clochard que le tintamarre officiel vient de tirer du sommeil. Déjà une incongruité irrévérencieuse oppose le vagabond à la majesté des statues et à la solennité de l'occasion. L'incongruité, renforcée par le contraste noir-blanc entre le noir clochard et le marbre blanc, est poussée jusqu'au burlesque par l'immense différence de registre entre l'idéal esthétique et social symbolisé par la statue et l'usage tout prosaïque qu'en fait cette créature dégradée qu'est le clochard, la priorité qu'il accorde à son petit instinct de vie sur un grand monument de la civilisation : passe encore de dormir sur un monument officiel, mais se gratter au réveil ...

L'incongruité se développe en farce par les efforts désespérés que fait Charlot pour se tirer de cette situation. Chacun de ses gestes tourne malgré lui à l'irrévérence ou à l'obscénité. Cherche-t-il à descendre du giron de la statue, il se retrouve empalé par le fond de son pantalon sur le glaive d'une deuxième statue, dont le nez vient aussitôt après s'enfouir "accidentellement" entre les fesses du clochard. Celui-ci s'efforce-t-il d'adopter le garde-à-vous par respect pour l'hymne national, sa posture le précipite malgré lui tête la première en avant. Sa tentative pour lacer son soulier l'oblige à poser son postérieur sur la main ouverte de la troisième statue, dont l'autre main se

trouve malencontreusement dans le prolongement du nez de Charlot lorsqu'il cherche à mieux entendre les injonctions des autorités. Autant de maladresses, autant d'impairs, autant d'atteintes aux valeurs morales et culturelles de la société, autant de sacrilèges.

Cette agression iconoclaste, on l'a compris, n'est pas plus gratuite que le gag des discours. L'ambition affichée par l'institution sociale d'apporter aux hommes "la paix et la prospérité" reçoit un démenti cruellement ironique dans le comportement réel de cette société face au miséreux qu'elle chasse. Le discours implicite pourrait s'expliciter comme suit : "Cette société de riches, qui se veut celle de la paix et de la prospérité pour les habitants de la cité, non seulement n'a pas apporté la prospérité aux pauvres, mais elle ne les laisse même pas en paix. Ils continuent de 'l'avoir dans le dos ...' Ce que ce tout ce beau monde mérite est qu'on s'asseoie dessus et qu'on lui tire un pied-de-nez". Lorsque d'ailleurs la statue ressurgira au milieu du film, ce sera une fois encore dans le contexte d'un gag scatologique. La courte séquence qui montre Charlot en balayeur de rues concentre en un seul haussement d'épaules à la fois son dégoût devant l'idée d'avoir à ramasser du crottin d'éléphant et son mépris de la statue : il l'entrevoit un instant en profondeur de champ, mais c'est pour aussitôt lui tourner le dos, comme au crottin d'éléphant. A chacun de décider si la contiguïté du crottin et de la statue relève de l'antithèse ironique ou de la continuité métonymique.

Quoi qu'il en soit de ces interprétations, force nous est de constater la récurrence, chez Chaplin en général et dans *Les Lumières de la Ville* en particulier, de gags bien ancrés dans le registre scatologique de la farce traditionnelle. Il ne s'agit évidemment jamais chez lui d'obscénités directes. Mais pour peu que l'on soit disposé à faire sa part à la technique du *déplacement* (repérée par Freud comme une ruse de l'inconscient propre à contourner les interdits de la censure), les références indirectes aux fonctions excrémentielles, ou plus généralement au sadisme infantile, sont aisément décelables dans *Les Lumières de la Ville.* Le liquide présumé jaune (le cognac ?) que le millionnaire déverse dans le pantalon de Charlot en est un exemple. De même, les tapes que le clochard donne sur les fesses d'une dame ou le jet de siphon dont il l'arrose, à seule fin, bien entendu, d'éteindre le "feu au derrière" de la dame, feu qu'il vient lui-même d'allumer en plantant - *acte manqué* mais catastrophe réussie - un cigare sur sa chaise ... Si Freud a concédé que "même un cigare peut quelquefois être un cigare", il n'eût sans doute pas choisi ce cigare-là pour illustrer sa boutade.

L'orphelin définitif

Ces agressions déguisées - parfois subies, comme on l'a vu, par le protagoniste lui-même - si elles comportent des allusions sexuelles, même parfois homosexuelles, demeurent le plus volontiers sur le registre de la sexualité infantile, que Freud a appelée pré-génitale. C'est qu'au plan thématique le personnage de Charlot se maintient lui-même résolument dans une posture d'enfant, et la séance d'inauguration est, à cet égard comme à d'autres, tout à fait inaugurale.

A considérer les différents rôles impartis au personnage de Charlot par le scénario des *Lumières de la Ville,* on ne peut qu'être frappé par son rôle de

sauveur. De l'autre côté de la grille qu'il franchit dans sa fuite, il aura tôt fait de trouver la jeune aveugle et de voler à son secours. La séquence suivante le verra réussir le sauvetage du millionnaire éméché. Triomphes sans lendemain pour le clochard, sanctionnés qu'ils sont fatalement par un dur retour à la réalité : dessaoulé, le millionnaire chassera son sauveur, et l'on a du mal à imaginer à la fin du film que la jeune aveugle d'hier, "voyant clair maintenant", décidera demain d'épouser son preux chevalier redevenu clochard.

Triomphes sans lendemain, parce que triomphes *joués,* dérobés à la faveur du sort par une inversion qu'on peut dire carnavalesque des conditions du réel : la cécité de la jeune fille transmue pour un temps le vagabond en chevalier errant ; l'ébriété du millionnaire fait pour un temps du clochard le sauveur du millionnaire et du millionnaire le bienfaiteur du clochard et, par suite, du clochard le bienfaiteur de la jeune aveugle. Mais le statut véritable de Charlot, c'est celui auquel il retourne dans les dernières images du film, et qui nous est révélé dans cette première séquence : celui d'un pauvre hère pourchassé de partout, abandonné de tous, un orphelin de la société tentant de bercer sa misère dans le seul giron qui s'offre momentanément à son errance, dans le sein froid d'une statue de pierre.

Aussi est-il permis de voir dans la suite de ses aventures quelque chose comme le rêve - et parfois le cauchemar - du *Kid* abandonné. Venu chercher refuge auprès du symbole rassurant de la générosité collective, il en est durement chassé par le maire et la dame patronnesse, c'est-à-dire par les figures mêmes qui auraient pu reconstituer pour l'orphelin l'image d'un couple parental retrouvé. Au-delà de l'institution sociale, n'est-ce pas plus profondément, et plus tragiquement, à l'institution familiale que Chaplin s'en prend dans cette scène ? Il demeure en tout cas que nul recours fiable ne sera jamais octroyé à son personnage - nul recours de nature à lui permettre de cesser son errance, de parvenir à l'autonomie, à la maturité et au droit à l'amour. Il n'est pas jusqu'à la jeune aveugle tant aimée qui n'asperge d'eau froide sa tendresse ; et dans la merveilleuse scène de l'embobinage du fil, ce n'est pas le tricot de corps de Charlot, ce sont ses entrailles mêmes qu'elle semble extraire de dessous son gilet, avec la discrète mais active complicité de Charlot lui-même. C'est Charlot seul - Charlot-pélican - qui assume dans le scénario la mission, normalement dévolue aux parents, de secourir, protéger, nourrir, guérir, aimer. Tout se passe comme si le film imaginé par Chaplin pour Charlot représentait au premier chef une leçon administrée à l'univers des adultes, une leçon de fraternité humaine en compensation de son destin solitaire, une leçon d'amour parental en compensation de l'amour non reçu.

S'il est tentant de lire *Les Lumières de la Ville* comme le rêve du vagabond de toujours, le roman rêvé du *Kid* endormi dans le sein de la statue de pierre, il nous apparaît avec évidence que le désir agi dans ce rêve ne vise jamais à se parachever en une relation adulte - la réalisation d'un couple amoureux ou conjugal, l'obtention d'un métier, d'un statut socialement reconnu. Il ne va jamais plus loin que la démonstration de la suprématie des valeurs de l'enfant sur celles des grandes personnes. A ce déni d'infériorité, à cette victoire purement symbolique s'arrête la réalisation romanesque des fantasmes de l'éternel gamin. Le rêve tourne immanquablement au cauchemar, ou au réveil dans la dure indifférence des lumières de la ville. Cet inachèvement

même assure le retour de la réalité dans la fiction, et préserve le romanesque de Chaplin au péril qu'il frôle le plus constamment - celui du sentimentalisme. Mais il n'efface nullement le fantasme sous-jacent au scénario mutilé. La revanche imaginaire de l'orphelin sur la cruauté des adultes est une rêverie qui demeure bien vivace au cœur de chaque enfant mal-aimé - et quel enfant ne se sent à ses heures mal aimé ? Une rêverie universelle contribue puissamment à assurer au personnage de Charlot son rayonnement mythique (5).

Violence innocente

Ce qui maintient le protagoniste dans son statut de déshérité justifie du même coup les vengeances qu'il exerce à travers le burlesque, et surtout en garantit l'innocence. Quels que puissent être les défauts de Charlot - sa lâcheté, son cynisme, son parasitisme - il restera toujours, pour paraphraser le Roi Lear, *a man more sinned against than sinning* ("un homme à qui on a fait plus de mal qu'il n'a fait"). Mais le pathétique du personnage a beau suggérer de lui-même certains rapprochements avec les figures tragiques, c'est bien évidememnt dans la tradition comique qu'il trouve ses plus sûrs répondants. Il reprend tout naturellement l'héritage, non plus de l'Ancienne Comédie d'Aristophane, mais des esclaves et des parasites de la Nouvelle Comédie grecque et latine, et recueille le privilège de leur impunité carnavalesque dans sa déréliction même. Nous touchons ici aux ruses par lesquelles Chaplin déjoue la censure individuelle et collective, et dédouane la violence de son comique. Ces ruses sont loin d'être uniquement d'ordre thématique ; elles sont également formelles, et relèvent d'une rhétorique de la satire usant aussi bien de l'ironie que du trait d'esprit.

L'ironie consiste ici à dissimuler l'agression sous la naïveté. Le vagabond hors-la-loi se venge des contraintes du code social, mais contourne la censure - celle qu'exercerait le jugement du spectateur, sinon celle des autorités officielles - par l'ingénuité de sa posture et l'impérieuse nécessité biologique à laquelle elle satisfait : il dort comme un enfant, et s'il a des puces, il faut bien qu'il se gratte. La majestueuse institution sociale reçoit de lui, par ailleurs, un signe de "reconnaissance" dans le choix même qu'il fait de la statue comme refuge et support : sa confiance est un hommage. Hommage aux bonnes manières également, les gestes qu'il fait pour y conformer son apparence : il salue le public, s'efforce de rajuster son pantalon, se découvre et se met au garde-à-vous pour l'hymne national. Comment lui imputer un délit de lèse-majesté alors qu'il se contente de prendre au mot les valeurs mêmes que la société est précisément en passe de célébrer ? L'ingénuité du clochard prend ironiquement la société au piège de sa propre hypocrisie.

Si par ailleurs on accepte avec Freud de voir le trait d'esprit comme l'expression d'une tendance agressive sous une forme verbale qui la rende socialement acceptable, on peut dire que la scène décrite comporte un trait d'esprit visuel. Le trait d'esprit verbal use toujours du langage pour masquer en même temps que pour véhiculer l'agression dont il est porteur. Le double-sens ou le calembour font rire aux dépens de leur victime, soit. Mais la faute en incombe-t-elle entièrement au locuteur ? Ce sont les mots qui, par leur duplicité (double-sens) ou leurs parentés incongrues (calembours), suggèrent

une intention maligne. Si culpabilité il y a, le langage est coupable, et non le seul locuteur. Tout se passe donc comme si, dans le mot d'esprit réussi, le mot prenait en charge la charge de l'intention.

Ne pouvons-nous pas lire dans les postures maladroites que Chaplin impose au vagabond descendant de la statue une technique très semblable à celle du mot d'esprit ? Est-ce la faute de Charlot, après tout, si sa descente comporte des accidents, si la deuxième statue vient buter du nez contre son fond de pantalon après l'avoir transpercé de son glaive ? Est-ce la faute de Charlot si son effort pour entendre ce que lui crient les édiles rapproche le bout de son nez de la main ouverte d'une des statues ? Le pied-de-nez qui résulte de cette contiguïté spatiale est un accident du langage visuel, comme l'image caricaturale issue d'un calembour est attribuable au rapprochement "fortuit" de phonèmes apparentés. Le même raisonnement peut s'appliquer aux autres contorsions du protagoniste de cette scène. Chaplin se sert des "hasards" pouvant se produire dans le champ d'une caméra pour innocenter l'iconoclasme de son personnage : l'image prend en charge la charge de l'intention.

Le trait d'esprit filmique est l'une des sources les plus fécondes du comique de Chaplin. Parmi les autres exemples de polysémie du signal visuel qui parsèment le film, rappelons la substitution d'un crâne chauve à un pudding, ou celle d'un morceau de savon à un morceau de fromage. La polysémie du signal sonore est elle aussi mise à contribution avec bonheur. Qu'on se remémore le gag du sifflet avalé : un même son sert à amplifier un hoquet, à siffler un chanteur, à appeler un taxi, à convoquer une meute de chiens, et à semer ainsi - avec quelle économie et quelle innocence ! - le désordre le plus carnavalesque au beau milieu des rites les plus civilisés.

Dérision et poésie

L'univers de Chaplin est carnavalesque en un sens bien plus étendu que ceux que nous avons entrevus jusqu'ici. Loin de se réduire au libre déchaînement des forces instinctuelles, ou à l'inversion des rôles qui transforme le clochard en héros d'un jour, la saturnale porte plus généralement - c'est l'une de ses licences - sur la hiérarchie entre le réel et l'imaginaire, hiérarchie qu'elle inverse au détriment de la soumission au réel, et donc au bénéfice de l'imaginaire. Ainsi jaillissent en abondance des *illusions comiques* dont le pouvoir de séduction découle autant de leur vertu d'illusion que de leur vertu comique.

Qu'on songe ici à l'effet d'étrangeté, plus complexe qu'il n'y paraît à première vue, émanant du gag de l'impossible garde-à-vous pendant l'hymne national. Le comique de la situation de Charlot est certes irrésistible - c'est là l'évidence immédiate. L'épée qu'il a dans le dos le maintient dans un angle aigu par rapport à la verticale, le pousse vers l'avant tout en l'empêchant à la fois de se rétablir et de tomber, et le contraint à un piétinement désespéré dans le vide qui frappe de ridicule ses tentatives pour assumer une posture respectueuse et donc respectable. Le ridicule pourtant ne suffit pas à épuiser la richesse de ce gag.

Plus subtil, mais plus précieux et mémorable, est l'instant de magie qu'il nous offre sous les dehors de la dérision. Le plaisir du spectateur - le mien, à tout le moins - ne provient pas tant du tour grotesque joué à Charlot que du sortilège par lequel, bien que précipité vers le sol, *il ne tombe pas,* et bien qu'obligé de courir, *il demeure sur place,* apparemment dans le vide et donc *sans toucher terre.* Pendant de brèves secondes, la contrainte humiliante de l'épée a permis à Charlot une acrobatie impossible et pourtant bien visible, et visible sans truquage. Par cet oxymore postural - chute inachevée, course immobile, contorsion disgracieuse et touchée par la grâce - les lois de la pesanteur se trouvent un instant suspendues, littéralement, comme Charlot ... La force des choses n'est donc pas seule en jeu dans la farce des choses, puisque s'y joue en même temps la légèreté de l'être. Dérision et poésie.

De nombreux gags des *Lumières de la Ville* se prêteraient à une semblable analyse, que seul le manque de place nous retient de développer : le gag de la chute du serveur dans la boîte de nuit (il s'étale par terre, mais ses réflexes de garçon de café sont si parfaits que son plateau demeure horizontal) ; le calembour visuel qui assimile serpentins et spaghetti dans cette même séquence ; ou encore la logique poétique grâce à laquelle le collègue balayeur de Charlot, ayant mordu dans un morceau de savon, se met à parler par bulles (6) ; ou bien enfin la magie de l'illusion comique qui amène Charlot, sauveur don-quichottesque, à confondre le réel et l'imaginaire, et à prendre la défense de la danseuse "malmenée" par l'apache. Dans chacun de ces exemples - et le film en compte bien d'autres - la dérision sanctionne "du mécanique plaqué sur du vivant" (Bergson), sans toutefois détruire la *crédibilité* fugitivement induite par ces mêmes mécanismes. Il en résulte une transmutation passagère de notre vision des choses, une métamorphose poétique de notre monde quotidien, qui rend compte, pour une bonne part du moins, de ce qu'on est en droit d'appeler le *charme* si particulier du comique de Chaplin.

Ainsi le burlesque des *Lumières de la Ville* se révèle être une expérience esthétique multiple pour le spectateur. Les exigences contradictoires de l'homme naturel et de l'homme social, de l'imagination et de la raison, s'y trouvent mises en jeu et mises en scène. Les pulsions profondes, tout particulièrement celles que le code social nous oblige à réprimer, y font l'objet d'une *re-présentation :* elles sont convoquées hors de l'inconscient et agies symboliquement par le biais du burlesque, tout en étant dominées par l'esprit et transcendées par la poésie. Elles reçoivent à la fois une expression qui les libère et une forme qui les contient. Ainsi le moi du spectateur, par identification à l'acte créateur de Chaplin, trouve lui aussi son compte dans l'occasion qui lui est proposée de ressourcer sa vitalité naturelle tout en confirmant sa maîtrise d'être civilisé (7).

L'humour

Au-delà du rire et de la poésie, un autre plaisir encore se dégage de cette scène : le plaisir ambigu de l'humour. Profondément significatif à cet égard est le dédoublement de Charlie Chaplin en auteur-acteur d'une part et en personnage comique de l'autre. Ce dédoublement implique à la fois

l'identité et la différence, la sympathie et le détachement, le détachement *dans* la sympathie, l'identité *dans* la différence. Au moment même où Chaplin-auteur-acteur se confond avec Charlot-héros-comique pour narguer la société, il s'en détache pour laisser apparaître l'inutilité risible des gestes esquissés par son clochard pour se donner "bonne figure". Mais qu'il soit Charlot ou Chaplin, c'est toujours du même qu'il s'agit. L'identification compense le détachement, et l'auto-ironie, qui transforme Charlot-héros en Charlot-victime-comique, est pénétrée d'indulgence, puisque le ridicule qui atteint le clochard n'efface ni le pathétique de sa condition, ni la dignité du réflexe par lequel il s'efforce d'en nier l'humiliation.

Là est l'humour - dans la dialectique de l'identification et du détachement, par laquelle le mouvement de l'identification au détachement qui déclenche le comique de la scène se double du mouvement inverse qui en révèle la qualité humaine. L'effet de cette dialectique est d'élever l'esprit du spectateur au-dessus de son rire et de sa pitié. Elle le suspend pour un temps, si bref soit-il, en une sorte de stase qui transcende à la fois le rire et la pitié, et lui montre ces deux passions comme également vaines et comme également vraies. Ce n'est pas trop de dire que cette ironie supérieure qu'est l'humour de Chaplin nous fait accéder un instant à la seule sagesse que l'art soit à même de nous offrir : celle de la contemplation.

Claude DOUBINSKY
Université de Tours

NOTES

(1) KANT, *Critique du Jugement*, I, 54.

(2) BERGSON, *Le Rire*, in *Œuvres*, P.U.F., 1959, p. 411.

(3) FREUD, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Gallimard, 1988, p. 357.

(4) MONTAIGNE, *Essais*, III, 13.

(5) Le souci de limiter ces observations à un hommage entièrement personnel à Chaplin m'avait retenu de consulter la littérature critique à son sujet. C'est avec d'autant plus de soulagement que je découvre, dans la magistrale biographie de Chaplin par David Robinson, confirmation de mon hypothèse hasardeuse sur le rêve : "At this period of his work on *City Lights* Chaplin was determined to open the film with a dream, from which the Tramp would be rudely awakened. In the dream he would have been a prince, wooing and winning a princess". (*Chaplin: His Life and Art*, Londres: Paladin Grafton Books, 1986, p. 397).
Les esquisses préliminaires de Chaplin mentionnées par Robinson accentuaient encore, par rapport à la version finale, le statut infantile du protagoniste : Chaplin avait projeté d'instaurer entre le clochard, le millionnaire et la jeune fille une situation triangulaire typiquement "œdipienne", dont Charlot se serait sorti en cédant la jeune fille guérie au millionnaire, qui pouvait tant faire pour la rendre heureuse. Dans l'idée du rêve initial, Charlot devait se jeter dans les bras amoureux d'une princesse : alors qu'elle pose la tête sur l'épaule de son prince charmant, il aperçoit sur la table attenante au divan une cuisse de poulet qu'il saisit et dévore aussitôt (p. 398). On ne saurait illustrer plus nettement le mouvement de fuite qui porte Charlot à se détourner du registre génital de la sexualité, décidément trop lourd de menaces œdipiennes, pour se réfugier dans ce que Freud a appelé le stade oral de la sexualité infantile.
Quant au désir de revanche sous-jacent à la rêverie des *Lumières de la Ville*, il trouve à s'exprimer dans le projet primitif de doter le clochard d'un compagnon encore plus

(5) (suite) démuni et risible, un jeune noir par exemple, qu'il aurait pu dominer à sa guise (pp. 390, 397).
Est-il besoin de souligner à quel point dans tout ceci les formules carnavalesques répondent aux fantasmes les plus régressifs - et partant les plus fondamentaux ?

(6) Un jeu de mots vient s'ajouter au gag visuel, puisque les bulles sont celles d'un homme qui "écume de rage" (*foaming with rage* existe en anglais).

(7) "Everything I do is a dance. I think in terms of dance. I think more so in *City Lights*". (Chaplin, cité par Robinson, *op. cit.*, p. 400).

HITCHCOCK'S *PSYCHO:* A NOT SO DIVINE COMEDY

Alfred Hitchcock, who enjoyed shocking verbally as well as cinematically, remarked of his most shocking film *Psycho* that it was "made with quite a bit of amusement ... a fun picture". For audiences of the time, *Psycho* seemed light worlds removed from "amusement" and "fun", more the epitome of the director's life-long ability to combine Gothic macabre (as in *Rebecca* and *Rope*), psycho-analytic manipulation (as in *Spellbound, Strangers on a Train,* and, later, *Marnie*), and light-of-day false leads ("Maguffins", as Hitchcock called them) and anti-cliches (the essence of *The Thirty-Nine Steps, The Lady Vanishes,* and *North by Northwest*). The Gothic, the psycho-analytic, and the red-herring techniques are all abundantly evident in *Psycho* in the eerie Bates home, the mother/son role of the central character Norman, and Marion's theft of a large sum of money and her anxiety over the consequences. And the film's great success at the box office (still evident in the sequels more than twenty years after) certainly suggests that audience response was strong in ways not implied in Hitchcock's remark. Yet seen at a remove in time and in a context of certain remarkable films that closely preceded and followed it (*Rear Window, Vertigo,* and *The Birds*), the thesis of *Psycho* suggests certain classically comic devices or situations that will be examined here. Basically, they are 1) the theme of the adolescent innocent boy caught between the rival claims of two generations of women (for typical purposes, mother vs. wife/girl friend), 2) the outcome as basically a happy one for the protagonist of the story (it should be remembered that Aristotle viewed the *Odyssey* as "comic", and Dante chose the title of his Christian epic for its conclusion in Paradise), and 3) the manipulation or involvement of the audience in a measure of the foolish or ridiculous. Here one must recall Bergson's stricture that "the comic demands something like a momentary anesthesia of the heart, an appeal to intelligence, pure and simple". Obviously, there is much in *Psycho* and its companion films that is extremely painful to any normal or healthy sensibility, however detached and analytical. Granting this, it will be my purpose to establish a comic rationale that may help us interpret Hitchcock's remark as something other than merely perverse. A brief summary of the stories in question may be helpful at this point.

In *Psycho* (1960), Norman Bates, in the role of his mother, murders Marion Crane, the young secretary-turned-thief he has received at his motel and eyed through a peep-hole as an indication of his attraction toward her. After a second murder (of an insurance investigator), he almost kills Marion's sister who has attempted to solve the disappearance. The film ends with Norman diagnosed as a transvestite totally immersed in his female character.

In *Rear Window,* a few years earlier (1954), Hitchcock gives us Jeffries, the injured photographer who has used his recuperation time watching his city apartment neighbors and fantasy-shaping their lives, with one of his fantasies becoming horrific reality in Thorwald the wife-murderer. Meanwhile,

Jeffries has fended off the amorous advances of his beautiful girl friend Lisa as well as the mundane advice of his nurse Stella. In the course of his murder uncovery, he has enlisted the assistance of both his women, literally using them as his legs. The film's close finds Jeffries doubly crippled, both legs broken, with Lisa and Stella still in attendance.

For *Vertigo* (1958), perhaps the most widely discussed of all Hitchcock's films, the acrophobic detective Ferguson falls in love with the apparently suicidal Madelaine Elster, whom her husband has employed him to protect. After her death-fall from a mission tower, Ferguson turns from the consolation offered by his long-time friend Midge to a new fascination for a Madelaine look-alike, Judy, whom he dresses and grooms as the dead woman before he discovers her real identity as part of a murder plot of the real Madelaine engineered by his employer. The film ends with the nightmarish repeat of a death-fall from the mission tower and Ferguson's second loss of "Madelaine".

Three years after *Psycho,* Hitchcock offered *The Birds* (1963), with Mitch Brenner, a young lawyer, as the romantic interest of Melanie Daniels, a San Francisco socialite who follows him to his mother's home on the northern California coast, on the excuse of offering a birthday present of love-birds to his sister Kathy. Melanie's visit in Bodega Bay is marked by a mysterious and murderous invasion of thousands of birds threatening the life of the town and destroying Mitch's former girl friend Annie, as well as nearly killing Melanie herself. The close has Mitch, his mother, and sister preparing to leave the beseiged town with Melanie in critical condition.

It is not necessary here to examine all the implications of the male-female relationships in these plots, but there is a sense of triangulation (woman-man-woman) common here that deserves comment. In all four stories, the male is the center of counter-claims on him, sometimes simple (as with Lisa's and Stella's determination that Jeffries marry and settle down) and sometimes far more complex. If in *Rear Window* we have a mother-figure and wife-figure combining to stage-manage the young man in question, in *The Birds,* we have the wife-figure's pursuit matched by the mother-figure's possessiveness. And in *Vertigo* and *Psycho,* there is the complication of the male's obsession with a dead woman, as against the attractions of mundane feminine warmth, friendship and perhaps the promise of more. Ferguson and Norman cope with these claims in dramatically different ways, yet both situations result in the destruction of the attractive feminine force (Judy and Marion). Without pressing the point too far, it should be remembered that for American audiences of these films the Phillip Wylie theme of "Momism", the smothering of the male by the female, was at least an alternative possibility to that of the sexploitation of the female by the male--and a popular theme for 1950s comedy. Seen in this light, *Psycho* gives us a timid, inhibited, and repressed young man in something like the Wylie mold, unable to experience any kind of normal gender relationships. Norman's collection of stuffed birds not only anticipates the iconography of the later film but points up his retreat from "live" relationships; actually, he preserves his dead mother not only in himself but as another exhibit in his collection. As a study of gender relationships, then, *Psycho* offers a central male figure whose dementia offers

a frightful yet strangely touching solution to his problem: If you can't beat them, join theim. (Of this, more presently). Like Jeffries, Norman is a *voyeur,* like Ferguson, he creates a kind of mannikin, himself, with women's clothing, like Mitch Brenner, the hospitality he offers the attractive young woman--in a house "occupied" by his mother--proves deadly. It is as if Hitchcock himself were creating a theme-and-variations tetralogy on the Wylie thesis that the American male may be a kind of damsel-in-distress, and threatening distress to others.

In regard to the classical assumption that comedy amounts to a happy (or at least satisfying) outcome for the central character, let us consider the possibilities. Ordinarily, the outcome involves something physical or material, the winning of a woman, a throne, or a treasure. But on another level, the outcome might involve wishfulfillment or something like it: the central character (protagonist rather than hero would be the preferable term here) might not merely win something but might lose something he ultimately wants to lose. Here we may find another clue to *Psycho* as "comic", and not only *Psycho* but also its companion pieces noted above. In *Rear Window,* Jeffries uses his commitment to his career as photographer to fend off the ravishing Lisa, and ultimately by making himself a kind of human camera lens, he penetrates a dark and deadly domestic situation and literally "sees" justice done. He even finds a perverse kind of reward for his achievement. With both legs broken, he enjoys his ongoing patient status, with the dutiful attention of his feminine nurses and extended opportunity for his *voyeurism.* In *Vertigo,* Ferguson, who is after all an ex-detective, solves the Madelaine Elster murder mystery, and like the mythic Pygmalion creates his own Galatea that is totally a death-wish, far more so than the carefully orchestrated performance of Madelaine/Judy in leading him on. Solving a crime and creating in his mind and another's flesh the "perfect woman" may well make him technically the most successful of all Hitchcock's protagonists of the period in question. Mitch, the young lawyer of *The Birds,* finds himself at the close in a far more conventional role, as the defender (if only marginally successful in averting total disaster) of the household.

But the ultimate problem-solver may be Norman, whose wretched existence has been dominated by "mother" and a side interest in taxidermy. In effect he loses his own identity and obliterates his own insufficiency as Norman by assuming the witch-like mother image that has brought him to this state. The mother image enables him both to guard the dark secret of the household and to look after the weakling child that is his public *persona.* And in dispatching Marion and Arbogast, the insurance investigator, to the depths of the swamp, in effect he adds two more specimens to his collection of dead creatures. Given the pathetic circumstances of Norman's life, he has coped in a grotesque fashion, and his final total withdrawal from reality in his asylum cell is perhaps the only self-preservation possible for him.

On yet another level, *Psycho* shows a curious affinity with the Gothic red-herring tradition exploited by Jane Austen in *Northanger Abbey,* where the impressionable young heroine pursues one false/misleading clue after another that ultimately lead nowhere. The significant point here is that Hitchcock manipulates not only his fugitive heroine Marion but the audience

as well. Whereas *Rear Window* builds on a visual dimension of seeing the outside through Jeffries' voyeurism--his mental camera lens, so to speak--*Psycho* from the very first scene (a panning down from the sunlit Arizona exterior to the privacy of a hotel room where Marion meets her lover) invites us as the audience to venture from the outside to the inside. We observe Marion and observe *with* Marion, and the result is a rich montage of false impressions and false clues. With Marion, we imagine the real danger to be detection of her theft and flight, and the major suspense moments in the first half of the film are totally misleading: the patrolman's mildly suspicious interest in her parked car and her exchanging the car for another one, and the stolen money. (None of this figures in any way in the outcome of the story). We are relieved, as she is, to encounter a motel with a vacancy sign in a driving rainstorm. And we vicariously share the comfort of a warming shower after coming in from the storm. It is only with Marion's murder in the shower, that we awaken to circumstances far deeper and darker than the girl's flight. Students of the film have duly noted its extensive use of mirrors and mirror-images, which by implication involve us in the action. In this sense, the comic dimension of the fool seeing himself in the behavior of others is given a grim twist. We never lose a certain empathy with the demented Norman who seems (and in a way is) "a nice young man" who wants to do the right thing. The right thing for him is a far cry from what we conventionally expect, but that is our problem in the film. It has been our perception of Norman rather than Norman himself that has been deceptive, and if he has "embalmed" the money along with Marion, we are well aware that money-madness has nothing whatever to do with him. It is almost a variation on the theme of burying the loot along with the victim slain for it. Given Norman's dementia, he is no more villainous than the birds who create such murderous chaos in Bodega Bay. Aberrations of nature may make for chaos and death, but surely not tragedy, which is a drama enacted in the minds of sane men. All of which is yet another reason for concluding that *Psycho* may be the darkest of dark comedies, and perhaps Hitchcock's ultimately ironic statement on the theme of human existence as a puppeteering performance worth the scrutiny of an imaginative lens-focus.

Finally, *Psycho* offers and interesting point of comparison with perhaps the strangest (and certainly one of the least popularly appreciated) of Hitchcock's films, *The Trouble with Harry* (1956). Here, the central character is a corpse, dead before the start of the story, that becomes the responsibility and guilt-fixation of almost all the live figures in the plot. As Harry is buried, dug up and re-buried and as the relationships of the live characters are clarified, we as the audience want him laid to rest both physically, psychologically and spiritually. When we finally learn at the close that Harry's death has been "natural" rather than humanly caused, we relax with the concerned group. In the case of Norman in *Psycho,* for all of our sympathy for his wretched situation and our appreciation that his story lies outside conventional morality, we detach ourselves from him at the close almost as from a corpse. And this in itself serves to separate us from the human involvement essential in tragedy. We have drawn certain erroneous conclusions from evidence offered us. And if we cannot laugh, we can only admire the artistry of the deception.

Leonard H. FREY
San Diego State University

RESUMES DES ARTICLES / ABSTRACTS OF ARTICLES

William Douglas HOME

Climats dans le théâtre britannique

Après la seconde guerre mondiale et jusque dans les années 50, les pièces de théâtre étaient jugées uniquement d'après leur qualité artistique. A partir de 1960, la critique de la Nouvelle Vague, orientée politiquement à gauche, se mit à exalter ou à condamner une œuvre dramatique suivant son appartenance politique. Elle chercha à détruire les comédies de William Douglas Home et de tous les auteurs qui ne mettaient pas en scène, dans un cadre misérabiliste, des personnages socialement défavorisés. De nos jours, cette attitude, quoique très atténuée, a toujours une conséquence de grande portée :

Les portes des théâtres subventionnés sont ouvertes aux pièces politiquement "orthodoxes" tandis que toutes les autres comédies sont reléguées aux aléas du théâtre commercial.

The Climate in British Theatre

After the second world war and until the 50s, plays were judged solely on their artistic merit. After 1960, the left wing New Wave criticism started praising or condemning a play mainly for political reasons. It nearly led to the extinction of William Douglas Home's plays, as they did not deal with social problems. This attitude, though less virulent today, opens the doors to subsidized theatre to politically "orthodox" plays whereas other comedies are left to the uncertainties of the commercial theatre.

Hélène CATSIAPIS **Université de Lille**

Triomphe et vicissitudes de la comédie aristocratique

Les comédies de William Douglas Home sont des "pièces bien faites", héritières des œuvres dramatiques d'Oscar Wilde. Elles s'en distinguent cependant par le fait qu'elles ne critiquent jamais les personnages aristocratiques qu'elles mettent en scène ; elles leur prêtent au contraire beaucoup d'humour admiratif. Expression d'une forme d'amour courtois et délicat, les comédies de William Douglas Home n'hésitent pas également parfois à oser les extravagances les plus burlesques auxquelles l'auteur, aristocrate authentique, fut habitué dans l'histoire de sa famille. L'originalité de l'œuvre dramatique de William Douglas Home fait de lui un marginal de la littérature théâtrale de la fin du XX^{ème} siècle.

Triumph and vissicitudes of aristocratic comedy

William Douglas Home's comedies are "well-made plays" written in the same vein as Oscar Wilde's. But they differ greatly in the treatment of their aristocratic characters: William Douglas Home never criticizes them whereas Oscar Wilde did it ferociously. In William Douglas Home's plays, lords and dukes are all endowed with wit and humour. Extravanganzas and at the same time delicate love stories, these comedies express their author's authentic aristocratic background, ideals and philosophy. The originality of his art makes William Douglas Home's plays stand out from the main stream of contemporary writing.

Monique PRUNET **Université de PARIS IV**

Orton et Feydeau ou le vaudeville travesti

Joe ORTON dont le succès de scandale illustre bien les contradictions de son époque, a su transformer la comédie de salon, héritée du vaudeville, en y intégrant humour noir et subversion. Il a emprunté structure et accessoires au théâtre de FEYDEAU ; mais, au-delà des éclats de rire, la farce ortonesque, piétinant les interdits, prend une dimension tragique et transcende le boulevard par une amère prise de conscience des maux de la société.

Joe ORTON whose outrageous success epitomized the contradictions of his day and time, transformed drawing-room comedy, inherited from the vaudeville, through his use of black humour and subversion. He borrowed the structure and props of boulevard theatre from FEYDEAU. However, beyond the bursts of laughter, ortonesque farce, regardless of taboos, takes on a tragic dimension and transcends boulevard farce by its bitter awareness of the ills of society.

Nicole BOIREAU **Université de Metz**

Comédie et vérité : les amours coupables dans quatre "comedies of manners" des années quatre-vingt

La "comedy of manners" des années quatre-vingt (*Betrayal, Melon, Passion Play, The Real Thing*) explore les valeurs culturelles de l'intelligentsia londonienne. Là où domine le principe du plaisir, l'art perd sa dimension critique et l'intellectuel s'égare dans une quête narcissique. Au vide du jeu social, s'ajoute le jeu dangereux des amours adultères. Par le jeu des apparences, la théâtralité sert la réflexion morale des auteurs qui plongent au cœur de la dialectique de la vérité et du mensonge. Les quatre pièces sont des satires en demi-teinte d'un monde qui s'autocontemple.

The comedy of manners of the Eighties (*Betrayal, Melon, Passion Play, The Real Thing*) explores the social and aesthetic codes of the London intelligentsia. Where the pleasure principle reigns supreme, art loses its critical function. The intellectual's quest for truth, in vacuous social games and dangerous adulterous liaisons, is mostly narcissistic. Theatricality, which plays with appearances, serves the moral reflection. The authors concentrate on the truth/untruth dialectic. The four plays are low-key satires of a self-contemplating social group.

Françoise VRECK **Université Charles de Gaulle (Lille III)**

Pourquoi *Comédie* ?

Et si le titre provocant de *Comédie* donné par Beckett à une pièce mettant en scène trois personnages qui n'en finissent pas de mourir exprimait, moins un jugement ou un message sur la nature de l'homme et son devenir, qu'une curiosité et un intérêt certains de l'auteur pour un genre théâtral trop souvent jugé mineur parce que mal connu ?

Supposing *Comedie*, the provocative title given by Beckett to a play staging the never-ending death of three characters, did not so much express a jugment or a message on the nature of man and his destiny as bespeak the author's indubitable interest in and his lasting curiosity about a little-known and therefore underestimated theatrical genre?

Colette GERBAUD **Université de Reims**

Rêve et réalité dans *Ah, Wilderness!* d'Eugène O'Neill, ou "l'intermède" comique

Fidèle au genre de la "comédie domestique et nostalgique", *Ah, Wilderness!* s'en écarte pourtant par l'ambivalence de sa conception partagée entre le rêve et la réalité ; - rêve d'une jeunesse engloutie, d'un amour romantique d'une part, et, d'autre part, réalité de la vie domestique d'une famille américaine appartenant à la classe moyenne, en Nouvelle-Angleterre, au début du siècle.

Cette alliance typiquement américaine de deux aspects contrastés de la création dramatique, - élargit, approfondit, et par conséquent aussi, enrichit le genre par ailleurs assez conventionnel de la "comédie domestique, nostalgique".

Conformable with the genre of the "nostalgic family comedy", *Ah, Wilderness!* deviates from it yet in its ambivalent treatment of dream and reality; - the dream of a vanished youth, of a romantic love, as opposed to the reality of American middle-class family life in New England, at the turn of the century.

This typically American combination of two contrasted aspects of the theatrical creation, - widens the scope, deepens the meaning and therefore brings an added dimension to the otherwise fairly conventional genre of the "nostalgic family comedy".

Liliane KERJAN **Université de Rennes II**

Les Joyeuses Commères de New York

1988 : *A Girl's Guide to Chaos,* pièce de Cynthia Heimel, journaliste au Village Voice et à Playboy allie l'esprit d'impertinence, les fantasmes bien aimés d'une romantique de la ville et le style alerte des bandes dessinées. D'où le succès populaire de cette comédie de mœurs sur la condition de la féministe postmoderne, la célibataire des années 80.

The Merry Singles of New York

1988: *A Girl's Guide to Chaos,* by Playboy and Village Voice columnist Cynthia Heimel combines sassy wit, the cherished fantasies of an urban romantic and an eloquent cartoon-style. Hence the long run of this off Broadway comedy of manners on the plight of the postmodern feminist, the single woman of the 1980s.

Claude COULON **Université de Paris IV**

Cavalcade
ou Notes pour l'histoire de la comédie musicale américaine

Définition du genre, expression de l'optimisme du peuple américain. Naissance du théâtre musical, éléments constitutifs empruntés à des formes théâtrales successives (burlesque, extravaganza, opérette, opéra-bouffe, fantaisie). L'âge des mélodistes. La révolution réaliste de Jerome Kern. Du standard musical show au modern musical drama, les quatre temps de la comédie musicale : Gershwin, Berlin, Porter ; Rodgers ; Lerner & Loewe, Bernstein ; la relève d'off-Broadway.

Cavalcade
or Notes for the history of the American Musical

Definition of the genre, expressing the optimism of the American people. Birth of the musical theatre, study of its constitutive elements taken from successive theatrical forms (burlesque, extravaganza, operetta, opera-bouffa, fantasy). The age of melody. Jerome Kern's realistic revolution. From the standard musical show to the modern musical drama : the four movements of the musical: Gershwin, Berlin, Porter; Rodgers; Lerner & Loewe, Bernstein; the next step: off-Broadway.

Nicole VIGOUROUX-FREY **Université de Tours**

Au détour d'une comédie : *Work* (Charlie Chaplin, 1915) ou l'expression d'une liberté

En rompant avec la Keystone, Chaplin a rompu avec une certaine mise en œuvre au plan esthétique. Au-delà des diverses formes de "Dumb Act" du Music Hall anglais, il exploite la tradition du "Comedian", jusque dans la technique du montage alterné. Personnage gémellaire Charlot/Comedian est aussi le fidèle commentateur d'un texte impressionné sur la pellicule. Chez Chaplin, comme chez Tati, il y a une sorte de triomphe du son absent ; le muet à texte devient du "muet parlant". Ainsi, en mettant en œuvre les libertés que le "tramp" prend avec le travail, Chaplin, dans *Work,* joue avec les contraintes de sa liberté de cinéaste.

In breaking with the Keystone tradition, Chaplin broke with a certain aesthetic conception. Beyond the diverse forms of the "Dumb Show" in the English Music Hall, he exploited the tradition of "comedian" work, even in the technique of "alternating editing". The twin persona of Charlie/Comedian is also the accurate commentator for a text imprintend on film. With Chaplin, as with Tati, there is a kind of triumph in absence ; the "literal mute" becomes the "speaking mute". Thus, in realizing the liberties the "tramp" takes with work, Chaplin, in *Work,* plays with the constraints of his liberty as film-maker.

Claude DOUBINSKY **Université de Tours**

Leçon inaugurale
La première séquence des *Lumières de la Ville*

La séquence inaugurale des *Lumières de la Ville* de Chaplin est riche d'effets comiques divers, dus aux techniques du burlesque, de l'esprit satirique et poétique, et de l'humour - tous plaisirs rattachés à la grande tradition carnavalesque de la comédie.

The initial scene of Chaplin's *City Lights* yields a rich trove of comic effects, variously derived from the techniques of burlesque, of satiric and poetic wit, and of humour - all of them organically connected with the festive traditions of comedy.

Leonard FREY **San Diego State University**

Alfred Hitchcock's seemingly paradoxical description of *Psycho* as "comic" may on closer scrutiny be justified in terms of certain traditional as well as novel comic techniques and devices; considered in the context of his work surrounding it (films like *Rear Window, Vertigo,* and *The Birds*), *Psycho* discloses a subtle and significant comic context.

Alfred Hitchcock fait référence de façon paradoxale, semble-t-il, au comique de *Psycho.* Une étude minutieuse du film montre en effet son respect de la tradition du comique. Mais sa démarche, si l'on veut bien considérer *Psycho* dans l'ensemble de sa production cinématographique (et plus particulièrement dans un rapport direct avec *Fenêtre Sur Cour, Vertigo* ou *Les Oiseaux*) révèle une approche à la fois nouvelle et fine des procédés du comique.