

L'AUSTRALIE DANS LE THEATRE COMIQUE ANGLAIS

S'il est vrai que certains phénomènes apparaissent soudain dans toute leur étendue et toute leur vigueur à une date précise, la plupart des faits de civilisation sourdent de manière intermittente pendant de longues années avant de se manifester de leur plein éclat. C'est le cas, notamment, de la vague de cosmopolitisme qui, déjà très présente dès 1918, se révèle être, à partir de 1929, date de la crise économique internationale, un des traits fondamentaux de la vie européenne et du théâtre qui la peint. La guerre avait, par la force des choses, ouvert les frontières, et entraîné sur la terre étrangère des hommes qui, en temps normal, n'eussent jamais quitté le village de leur naissance. Le cosmopolitisme, en vérité, n'est pas chose nouvelle sur la scène britannique. Shakespeare avait coutume de faire voyager ses spectateurs. Vérone, la République de Venise, le royaume de France ou celui du Danemark, leur étaient familiers. Mais il va de soi qu'après 1918, les déplacements à l'étranger seront très différents de ce qu'ils furent à l'époque de Shakespeare. La première guerre mondiale, et les bouleversements politiques qui s'ensuivirent, de même que l'amélioration des moyens de locomotion, furent à l'origine de migrations aussi lointaines que fréquentes et tout à fait banales. A la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, les progrès de la navigation permirent de voyager facilement jusqu'aux Etats-Unis, en Inde, en Australie et en Extrême-Orient, avec un confort réel, jusqu'alors inconnu. En 1911, le roi George V et la reine Mary furent les premiers souverains britanniques à se rendre aux Indes pour y être couronnés empereurs. Ces longs voyages maritimes entraînaient dans les mœurs, et n'étaient plus soumis aux incertitudes du hasard et aux inconvénients de l'aventure. Par exemple, en 1919, la pièce de A.A. Milne, *Mr. Pim Passes by*, évoquait longuement l'Australie, où il n'était pas extraordinaire de voir un jeune couple de bourgeois anglais aller s'établir :

« You see, Olivia married the Telworthy man and went to Australia with him, and he drank himself to death in the bush, or wherever you drink yourself to death out there, and Olivia came home to England, and met my uncle, and he fell in love with her and proposed to her » (1).

En 1919, on va en Australie, et surtout on en revient, avec une aisance étonnante. Ce n'est plus le voyage hasardeux, souvent à sens unique, d'aventuriers mi-brigands, mi-conquistadores. A partir de la première guerre mondiale, considérée comme à peine plus éloignée que l'Ecosse, l'Australie, qui avait apporté un concours important aux alliés, fit désormais partie de la vie économique et quasi quotidienne de la Grande-Bretagne. Le théâtre léger, toujours sensible à la moindre nouveauté sociologique va s'emparer de cette terre encore dramaturgiquement très inexplorée. L'Australie sera ainsi toujours présentée sur la scène anglaise comme une terre sauvage, dont les habitants actuels sont des hybrides extrêmement curieux : croisements des aborigènes, des kangourous, des forçats britanniques et de diverses prostituées. Ces êtres aboutissent au début du XXe siècle, grâce à leur travail de

bagnards, à de virils milliardaires du corned-beef, totalement illétrés, qui vont en Angleterre se marier pour apprendre les bonnes manières en échange de leur colossale fortune. Dans ses comédies, Oscar Wilde avait déjà fait deux célèbres allusions à l'Australie. Dans *The Importance of Being Earnest*, cette terre barbare est présentée comme aussi peu attrayante que l'Autre Monde ; ce sont des régions dont on n'a guère coutume de revenir :

CECILY: Uncle Jack is sending you to Australia.

ALGERNON: Australia ! I'd sooner die.

CECILY: Well, he said at dinner on Wednesday night, that you would have to choose between this world, the next world, and Australia.

ALGERNON: Oh, well ! The accounts I have received of Australia and the next world, are not particularly encouraging. This world is good enough for me, cousin Cecily (2).

Dans *Lady Windermere's Fan*, Oscar Wilde avait créé, dès 1892 et de façon irréversible, avec le personnage de Mr. Hopper, l'image de l'Australien légèrement kangourou comme son nom l'indiquait, assez niais, mais si riche que toutes les douairières londoniennes se l'arrachaient pour leurs filles :

DUCHESS OF BERWICK: And by the way, 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 (3).

Mr. Hopper, dans la comédie d'Oscar Wilde, a cependant un certain raffinement de manières ; il sait danser, saluer, dire «How do you do», s'incliner devant les duchesses ; en fait, il appartient à la seconde génération d'une ascension sociale ; c'est son père qui eut la sale besogne de faire fortune pour lui permettre, à lui, de dépenser l'argent, avec ce qu'il croit être de l'élégance. Dans *Mr. Pim Passes by*, l'évocation de l'Australie est moins subtile et ironique, plus grossièrement réaliste. Telworthy, le mari d'Olivia, est un de ces êtres sans grand talent ni fortune, obligé de s'exiler vers ces terres lointaines et inhospitalières, où la vie est si dure qu'on ne fait pas toujours fortune, et où les faibles sombrent dans la boisson, et se retrouvent bientôt seuls, abandonnés de leur compagne. Cependant cette vision tragique de l'Australie est exceptionnelle dans le théâtre du divertissement. L'Australien des comédies légères, c'est toujours le milliardaire, prêt à prouver, sans le moindre préambule, aux délicates Londoniennes, qu'un homme vigoureux est préférable à un «gentleman». Ce sera un des thèmes de la comédie d'Ivor Novello, *Fresh Fields*, créée au Criterion Theatre de Londres le 5 janvier 1933, où l'on voit le richissime Tom imposer dans les jolis salons de Mayfair les mœurs primitives de sa savane natale. La scène 2 de l'acte II est particulièrement corsée à cet égard, car, Lilian, la victime éberluée, est une vieille fille pusillanime ; ruinée, elle est obligée, pour vivre, de tenir le courrier du cœur d'un magazine féminin, dont les correspondantes

H. CATSIAPIS
L'AUSTRALIE DANS LE THEATRE COMIQUE ANGLAIS

ne l'ont certainement jamais préparée à affronter, pour son propre compte, une situation aussi brutale :

TOM: I want us to understand each other – I'm not a bad sort really – bit rough and ready. You're not used to men like me about the house.

LILIAN: No, God has been good to me so far ...

I don't feel we should ever be great friends, we've so little in common.

TOM: How do you know – you've never looked at me – I'm not a bad figure of a man – strong, too – feel my muscle. (He holds out his arm to her).

LILIAN: I'll do nothing of the kind –

TOM (rising and facing her) : It may interest you to know that I strip down to fourteen stone.

LILIAN: Isn't that rather a lot?

TOM: Not for my height. I could lift you with one hand.

LILIAN: I think we'll take that for granted.

..... I suppose you'll be going back soon?

TOM: I'm in no hurry –

LILIAN: But haven't you any ties – wives and things?

TOM: Wives – no fear – I've always lived *à la carty*.

LILIAN: *A la carté*. Is that in Australia too?

TOM: You know what I mean. I've taken my fun where I've found it; picked it up where I wanted it.

LILIAN: Fun ! (She rises and crosses to C.) Mr. Larcomb – I'm afraid if you're to enjoy your stay in London – you will have to learn that delicacy is the first essential when talking to a woman.

TOM (turning to her): Don't you believe it !

LILIAN: But I do believe it.

.....

TOM: All the time you're making pleasant conversation with me you've been thinking what would I do if he kissed me.

LILIAN: Oh !

TOM: And I've been thinking what would she do if I did.

LILIAN: You – You kiss me – Impertinence !

.....

He goes to grab her. Lilian runs round the armchair R. and then up to the door.

Tom meets her there.

LILIAN: You vile, vile creature – let me pass.

TOM: No fear – I said I would and I'm going to –

LILIAN: You wouldn't dare.

TOM: Wouldn't I ! (He takes both her wrists).

(She struggles ineffectually and he pulls her to the settee and sits)

LILIAN: Oh – oh – no – no, I didn't mean you

Wouldn't dare – Oh, no, no, please.

TOM: What do I get if I don't?

LILIAN: Get – nothing, you brute !

TOM (pulling her to him): Here goes, then –

LILIAN (resisting): Oh – what do you want?

TOM (rising): This. (He kisses her violently) (4).

Si les Australiens apparaissent ainsi dans le théâtre léger comme des hommes frustrés, sauvages même, ils n'en sont pas moins montrés sous un jour assez favorable ; êtres sans complications, simples et généreux, ils prouvent toujours à l'acte III qu'il n'est pas nécessaire d'avoir appris les belles manières à Eton et Oxford, pour avoir un cœur tendre, franc et sans détours. Ainsi, dans *Fresh Fields*, Tom, en « gentleman » véritable, épousera Lilian finalement, méprisant l'hypocrisie d'un inutile marivaudage. Les mêmes caractéristiques se retrouvent chez les femmes australiennes, et choquent peut-être davantage dans la vieille Europe des années 30, où l'on n'était guère habitué à voir des femmes, même les garçonnades les plus évoluées, faire des avances aussi hardies aux hommes sur lesquels elles avaient jeté leur dévolu. Par exemple, Una, la nièce de Tom, tout aussi riche, tout aussi gaillarde que lui, agira avec la même énergie que son oncle pour séduire, Tim, le chétif neveu de Lilian, tout aussi pauvre, tout aussi timoré que sa frileuse tante. D'abord la petite Australienne achètera une rutilante Rolls Royce au misérable jeune Londonien, ce qui, en Angleterre, est inhabituel et bien téméraire de la part d'une pure jeune fille, nécessairement modeste et réservée :

UNA (C.): I've got it; it's outside.

TIM: What is?

UNA: The Rolls-Royce — you said you wanted one.

Mrs. PIDGEON (R.C.): Isn't she naughty? — she would have it.

TIM: You've bought a Rolls-Royce !

UNA: yes, it's for you !

TIM: You're mad —

UNA: I'm not — it's lovely — come and look at it.

Mrs. PIDGEON: Yes, Tim, go and look at it.

TIM: I certainly won't !

UNA: But you must — I tell you, it's yours — I wanted you to have something nice.

TIM: I'm not in the habit of being given cars.

MARY: Oh, don't be a prig, Tim — I think it's most kind of Una to think of it.

TIM: It may be — but I'm not interested. (Crossing to Una). What the hell do you mean by making me look a fool !

UNA: You'll be a bigger fool if you don't look at it.

TIM: You go and look at it ! Sit in it ! — drive away in it ! (He crosses to the fireplace).

(There is a pause)

UNA: I see — you're too proud (5).

Puis elle lui déclarera son amour sans la moindre vergogne et le contraindra au mariage contre son gré :

UNA: I happen to be in love with you.

TIM: What ! You're mad.

UNA: I know that — and you are too if you don't grab me before someone else does.

TIM (moving a step towards her): Who'll grab you?

UNA: Heaps of people — I have had six proposals already —

TIM: Aren't you lucky?

UNA: No, I'm not, because not one of the six was you – (She rises and crosses to Tim). What's keeping you back? You can't be being proud, because you get pots of money when you marry – so what is it?

TIM: I'm not in love with you – at least I wasn't at least I don't think I was – at least –

UNA: Oh, shut up «at leasting» – are you now?

TIM: No.

UNA: You are.

TIM: I'm not.

UNA: You are.

TIM: I'm not – damn you !

UNA: You are – damn you ! (She pushes him).

TIM: You ! – (He pauses, then embraces her) (6).

Personnage de comédie, plutôt de farce même, l'Australien dans le théâtre du quotidien évoque une réalité historique qu'on ne peut négliger. Dès la fin du XIXe siècle - les comédies d'Oscar Wilde s'en font déjà l'écho - les immenses fortunes terriennes ne parvinrent plus à conserver le train de vie d'antan. L'aristocratie britannique, pour survivre, dut s'allier à de l'argent frais qui se faisait facilement aux colonies. La première guerre mondiale et la crise économique de 1929 accentuèrent le phénomène. L'Australie devint donc un Eldorado où les familles aristocratiques anglaises furent souvent contraintes d'aller puiser des fiancés, pour sauver le château et la terre. Entre les deux guerres mondiales, l'Australien milliardaire, symbole de cette réalité économique, est un personnage particulièrement fréquent du théâtre léger. On le retrouve dans des pièces où sa présence n'est pas, a priori, indispensable. C'est le cas de la comédie d'Eden Phillpotts, *The Blue Comet*, créée le 11 septembre 1926, au Repertory Theatre de Birmingham. Dans cette œuvre, dont le thème essentiel est l'émoi d'une famille anglaise avant le passage de la comète, la présence de Christopher, le cousin d'Australie, n'était vraiment pas nécessaire. On a l'impression, qu'à cette époque, le personnage de l'Australien est un ingrédient comique stéréotypé, aussi courant et attendu que le «clown» chez Shakespeare ou la servante chez Molière. Dans la comédie d'Eden Phillpotts, Christopher, comme tous ses compatriotes dans le théâtre anglais et comme l'attendaient les spectateurs du West End, vient en Angleterre perdre ses atroces manières ; apprendre, par exemple, qu'on n'offre pas des diamants et des rubis de grand prix aux jeunes filles présentées dans un salon, qu'on ne les traite pas de «war-horses» et de «old birds», si elles les refusent. On lui montrera qu'il est vulgaire de fumer le cigare quand on boit un vin de qualité, et qu'il vaut mieux éviter le terme de «pinard» quand on est en élégante compagnie :

CHRISTOPHER (pours out glass): Have a cigar.

JAMES: Thank you, sir – but not with 65 port, sir.
(takes glass).

CHRISTOPHER: «Taste» again (Gives him cigar from cigar-case). Not good form to smoke with this tippie?

JAMES: I shouldn't call it a «tippie», sir.

That's no word for wine like this. A vulgar thing to smoke with a great wine, sir. Only city gentlemen would do that (7).

De même que le robuste Tom de *Fresh Fields* d'Ivor Novello, Christopher a un cœur naïf, droit et généreux, en dépit, et peut-être grâce à ses mauvaises manières. Lui aussi, sera enchanté de faire partager sa trop immense fortune à une pitoyable petite Anglaise ruinée par la guerre. L'Australien, à demi-sauvage, qui sauve ainsi de la misère, en l'épousant, une délicate «lady» nouvelle pauvre, devint un des thèmes familiers du théâtre léger en Grande-Bretagne entre les deux guerres mondiales.

Il est intéressant de remarquer que dans le théâtre comique anglais contemporain, le personnage de l'Australien, richissime, benêt, robuste, vulgaire mais généreux est remplacé par le cheik arabe qui vient en Angleterre acheter tout, y compris les dignes et grasses épouses de modestes employés londoniens. Parmi les plus célèbres comédies mettant en scène des Arabes milliardaires, on peut citer : *Shut Your Eyes And Think of England*, d'Antonny Marriott et John Chapman, créée le 15 novembre 1977 à l'Apollo Theatre de Londres, et *Noises Off* de Michael Frayn produite pour la première fois au Lyric Theatre de Hammersmith le 23 février 1982. L'humour de ces pièces tente de cacher le désarroi d'une nation autrefois riche, et qui se voit maintenant «achetée» et dominée par des peuples qu'elle fut si longtemps habituée à gouverner. Comme l'Australien des années 30, l'Arabe aux pétro-dollars des comédies anglaises contemporaines, exprime une réalité historique douloureuse pour les Britanniques, mais qu'ils essaient de transformer en un sujet d'amusement, éclatant d'une joie feinte et d'un mépris à peine voilé. L'histoire d'un peuple peut ainsi se lire à travers les différents boucs émissaires comiques de son théâtre. Entre les deux guerres mondiales il n'y a pas de sultans dans les comédies légères anglaises ; ils n'eussent pas fait rire car la réalité économique de l'époque ne faisait pas d'eux, comme c'est le cas maintenant, des dominateurs puissants dont on ne peut secouer le joug que par le rire amer de l'ironie. Pour les mêmes raisons, l'Australien riche et ridicule a disparu du théâtre anglais comique.



Michael Frayn, *Noises Off* : Le cheik multimilliardaire, personnage fréquent de la scène comique anglaise contemporaine a remplacé l'Australien du théâtre des années 30

Chaque époque tourne en dérision dans son théâtre du quotidien le personnage, sinon véritablement honni, du moins désagréable, qui la fait souffrir dans sa vie de chaque jour. Les Britanniques des années 30, comme ceux de maintenant, ont ressenti ce besoin de neutraliser par le rire du ridicule les magnats des conserves d'Océanie, puis les émirs du pétrole, car ces personnages secrètement détestés mettaient trop en lumière les insuffisances et les échecs d'une nation autrefois dominante, aujourd'hui économiquement asservie.

Toujours comique, certes, et l'objet d'une dérision amèrement satirique, l'Australien, dans le théâtre léger anglais après la première guerre mondiale n'en est pas moins parfois, également, un personnage sentimental, émouvant, capable des plus grands sacrifices qui laisseront à la femme sincèrement aimée le regret le plus tendre et le plus douloureux. C'est le cas de Willock dans la comédie de Frederick Lonsdale *Aren't we All?* de 1923. Ridicule, suivant une tradition solidement établie, ce bel Australien, l'est, dans la mesure où, en toute naïveté, il révèle au mari qu'il a trompé, une infortune dont il est l'artisan. Cependant, son récit, parfait exemple d'ironie dramatique, puisque le narrateur ignore le ridicule de la situation, ne fait pas de Willock un personnage grotesque, car il y met toute l'émotion d'un homme sincèrement épris et visiblement très malheureux.

WILLOCKS: It's the only thought that's in my mind. When I was abroad, I met accidentally at my hotel, a lady who also was staying there alone ! When I met her, it was my intention to return home that Saturday, but she attracted me, and I liked her so much, I postponed it for a week, to be with her (Lifts his glass). Good luck !

WILLIE: Good luck !

WILLOCKS: We saw a good deal of each other, and became very friendly; it was inevitable from the beginning. I soon realized I was in love with her, and although your father differs, I shall always believe she was in love with me.

WILLIE: Well?

WILLOCKS: One morning I looked for her. She was nowhere to be found. I inquired of the Manager of the Hotel if he knew where she was - Without a word' not a message, she had left that morning for England ! (9)

.....
WILLOCKS: The last night I saw her, I shall never forget ! It's difficult to describe to you - but if you could imagine the most perfect garden of scent and beauty !

WILLIE (looking at him, - appears to be thinking): « Garden of scent and beauty ! » - I'm sorry, - please go on !

WILLOCKS: Facing us, the reflection of a perfect moon shining on the sea.

WILLIE: This wasn't Egypt by any chance?

WILLOCKS: It was.

WILLIE: Go on.

WILLOCKS: A violin fellow - and how he could play ! My word ! how he could play ! - playing in the distance marvellously (Willocks stretches his arms out). It was the most exquisite night I shall ever know, and as I gazed at her lying in my arms, I realized everything was in sympathy with us, - everything was wonderful ! - and as the dawn broke -

WILLIE: She was lying in your arms as - as the dawn broke -

WILLOCKS: I realized, in telling her my love for her, the hours had passed like minutes !

WILLIE (pause): What makes you think she was in love with you?
WILLOCKS: A woman of her type would never kiss a man if she wasn't !
WILLIE: She kissed you?
WILLOCKS: Of course ! (10)

Dans cette aventure romantique, au clair de lune, sur la terrasse fleurie d'un hôtel égyptien, dont l'orchestre égrène élégamment les notes langoureuses de ses violons mélancoliques, Willock n'offre, en aucun cas, l'image légendaire de l'Australien, à demi kangourou, magnat du corned beef, robuste sauvage laissé pour compte de la civilisation. Bien au contraire, c'est un homme sensible, aux manières délicates, ému par la douceur de la nuit, de l'amour, de la musique et des fleurs. Willock est, en fait, l'incarnation de l'amant romantique idéal, rival triomphant du mari anglais ennuyeux, bourru et infidèle. Paré de toutes les vertus, cet amant australien n'hésitera pas, à la fin de la pièce, à se sacrifier et à disparaître pour ne pas troubler la respectabilité conjugale de sa maîtresse. Cette image valorisante de l'Australien en 1923 sur la scène britannique peut s'expliquer par le souvenir heureux et vivace que laissèrent aux Anglaises pendant la première guerre mondiale les permissionnaires coloniaux venus notamment d'Australie. Plus riches et plus généreux que les Tommies anglais, francs et directs, les beaux Australiens surent se faire apprécier malgré, et peut-être à cause de la brutalité de leurs manières. Ils firent découvrir et également mieux aimer leur pays jusqu'alors ignoré et méprisé. La fin de la guerre renvoya nécessairement chez eux, ces séduisants Australiens qui laissèrent derrière eux de doux regrets dont on retrouve souvent l'écho ému, amusé et nostalgique dans la comédie légère anglaise entre les deux guerres mondiales.

Hélène CATSIAPIS
I.D.M. Université de Lille

NOTES

- (1) A.A. Milne, *Mr. Pim Passes by* (London: Samuel French, 1921), Acte I, p. 9.
- (2) Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, in *Complete Works of Oscar Wilde* (1948; rpt. London: Collins, 1968), Acte II, pp. 343-44.
- (3) *Ibid.*, *Lady Windermere's Fan* (Acte I), pp. 392-93.
- (4) Ivor Novello, *Fresh Fields* (London: Samuel French, 1934), Acte II, scène 2, pp. 52-53-54.
- (5) *Ibid.*, Acte II, scène 2, p. 55.
- (6) *Ibid.*, Acte III, p. 66.
- (7) Eden Phillpotts, *The Blue Comet* (London: Duckworth, 1927), Acte II, p. 47.
- (8) Programme de *Noises Off*, Savoy Theatre, London, 31 mars 1982, p. 11.
- (9) Frederick Lonsdale, *Aren't We All?* (New York: Brentano's, 1924), Acte II, p. 51.
- (10) Frederick Lonsdale, *Aren't We All?* (New York: Brentano's, 1924), Acte II, pp. 52-53.