

LE THEATRE DES « COMEDIANS » DANS *COMEDIANS*

Comedians est une pièce simple en apparence. Son titre est lapidaire ; le sens du mot « comedian » est évident ; la structure en trois actes est limpide ; le lieu où elle se déroule est tout à fait réel ; les personnages qui s'y produisent pourraient être vrais.

Comedians est sans aucun doute la meilleure pièce de Trevor Griffiths qui y a mis beaucoup de son histoire personnelle, de ses interrogations et de ses certitudes morales et politiques (« all the texture of my writing comes from where I live and how I live ») mais a su éviter toute autobiographie et tout didactisme : il n'y a dans *Comedians* aucun porte-parole de l'auteur.

Comedians a été un succès, même si cette pièce a été fortement critiquée car elle parlerait du dilemme de l'écrivain marxiste dans la société capitaliste qui se caractérise par le succès commercial. *Comedians* serait seulement du théâtre engagé, didactique et prosélyte qui affirmerait plus qu'il n'interrogerait.

En fait sous l'apparente simplicité de structure et de thème, sous l'étonnante accumulation de personnages stéréotypés, *Comedians* est une pièce dont le sujet est le théâtre comique, son caractère maïeutique et ses vertus herméneutiques.

A l'acte I qui se déroule dans une salle d'école de Manchester transformée le soir en lieu de culture ou en centre de formation pour adultes (on y apprend la coiffure, la lecture et la littérature), entrent les uns après les autres des travailleurs qui viennent apprendre à devenir des comédiens grâce à l'enseignement d'un professeur vieillissant qui a connu son heure de gloire. Sous la conduite d'Eddie Waters, chacun répète son numéro qui lui permettra peut-être de devenir professionnel et de changer de métier donc de classe sociale. Il y a le gardien ronchon et grossier, inquiet pour la propreté de son école du soir, toujours prêt à traiter tout le monde de 'dirty buggers' et il sait de quoi il parle. Gethin Price entre le premier ; il a une vingtaine d'années, il porte une casquette à la Lénine et se met en devoir de se raser devant un petit miroir qui lui renvoie les mimiques de son sketch. Il a eu des problèmes d'adaptation scolaire (p. 29), adore la violence, liée au football (il porte l'écharpe aux couleurs de Manchester United et fait souvent référence à Docherty et à Lou Macari) ; il paraît désorienté par sa propre violence vis-à-vis des autres, des femmes et de la société en général. Puis c'est Phil Murray, 29 ans, agent d'assurances, costume trois pièces, suivi de George Macbrain, la trentaine bien sonnée, Irlandais du Nord, extraverti, docker de son état, sûr de ses idées (« A comic's a comic's a comic » p. 65) qui rêve de devenir un nouveau Ken Dodd. Arrive Sammy Samuels, 41 ans, parfaite illustration du juif de Manchester, cabotin, histrion, désagréable ; il fume le cigare, tient un attaché-case, porte un manteau noir et un feutre de style Hombourg. Il sait qu'il réussira. Apparaît Mick Connor, trempé, dans son smoking de location ; il vient de perdre encore son emploi. Entre le Professeur Eddie Waters, costume croisé, la cinquantaine, parlant un anglais raffiné avec des traces de l'accent de Manchester. Enfin Ged Murray, le laitier, très en retard, qui interrompt la répétition ; il s'est endormi devant la télé et a dû venir à pied ; il est trempé. Sous la direction de Waters, tous vont

répéter les numéros qu'ils exécuteront dans un « workingmen's club » à l'acte II. Il y a une autre interruption : Mr Patel, un Pakistanais, est à la recherche d'un cours d'apprentissage de la lecture. Presque à la fin de l'acte, Bert Challenor fait son entrée ; c'est l'impresario venu de Londres pour assister aux numéros, des élèves de Waters qu'il déteste cordialement. Challenor engagera peut-être quelqu'un à l'issue de sa visite au club pour son circuit professionnel.

A l'acte II nous nous retrouvons dans le « Workingmen's Club » où vont se produire, dans les interruptions entre les moments importants d'une grande partie de Bingo, et par ordre d'entrée en scène, Connor, Samuels, Ged et Phil Murray, Macbrain et Price. La soirée est ponctuée des commentaires du meneur de jeu dont on entend seulement la voix et des réflexions du public. Challenor et Waters sont assis devant une table de chaque côté de la petite scène du Club.

A l'acte III nous sommes de retour dans la salle de classe de l'acte I ; tous les protagonistes reprennent leur place ; on échange des impressions sur la soirée ; Challenor entre et dit à chacun ce qu'il pense de son numéro ; il retient Connor et Samuels (qui a changé de numéro juste avant d'entrer en scène) et démolit la prestation des autres et surtout celle de Price. Waters l'insulte froidement ; il quitte la salle ; tout le monde se retire ; le concierge vient annoncer qu'il va fermer ; Waters et Price ont une longue explication assez orageuse interrompue par l'arrivée de Patel qui avait oublié un paquet et qui raconte une histoire drôle pour détendre l'atmosphère ; le concierge réapparaît pour éteindre les lumières et dit : « The dirty buggers » à la cantonade.

A la lecture de ce synopsis, on se rend compte tout de suite que *Comedians* est elle-même son propre sujet et que son objet c'est le théâtre, un théâtre d'un type particulier, le music-hall qu'on pratique encore en Angleterre notamment dans les « workingmen's clubs ». Le théâtre de *Comedians* devient à son tour une métaphore (à travers l'interrogation sur le comique et sur la comédie) de la société britannique et de sa culture au niveau populaire telle que des critiques comme Raymond Williams et Richard Hoggart ont pu l'analyser.

On pourrait prendre *Comedians* pour une pièce documentaire, réaliste ou naturaliste ; on sait bien que ça se passe comme ça ; on reconnaît facilement l'école de Manchester ; on pourrait même donner son adresse ; le « workingmen's club » avec ses tables de formica rouge est vrai. C'est précisément parce que le cadre, l'intrigue et les personnages sont simples et évidents que ce qu'en fait T. Griffiths prend valeur de métaphore, comme chaque fois que le théâtre se donne à voir au théâtre. *Comedians* joue en permanence sur deux tableaux ; c'est un produit (en trois actes) ; c'est aussi un processus : le produit de l'acte II se prépare (acte I) et s'analyse (acte III). Le théâtre de *Comedians* interroge le théâtre comme outil d'interpellation et d'interrogation, de réflexion sociale, politique et philosophique ; sa construction en trois temps (exposition/préparation ; action/produit ; commentaire/irrésolution) met en forme dramatique trois aphorismes qui informent son espace de référence, comme il existe trois protagonistes qui offrent chacun leur vision du théâtre et de la réalité : Challenor, Waters et Price.

On pourrait facilement donner à *Comedians* un sous-titre ; cela permettrait de comprendre pourquoi le matériau réaliste *per se* est un corrélat objectif qui autorise Griffiths, dramaturge certes engagé, à poser des questions fondamentales sur la vérité et sur le théâtre à partir d'une forme de théâtre considérée comme commerciale,

divertissante, démobilisante et dépolitisée : le music-hall. *Comedians* c'est 'The traitor and the truth'. Sous l'apparence anodine d'un exercice verbal - un « tongue-twister » - Waters propose à ses élèves un véritable programme de vie : « The traitor distrusts the truth, the traitor distorts the truth, the traitor destroys the truth » (p. 35). L'artiste de music-hall serait-il uniquement un jongleur verbal, un acrobate de la parole, un dompteur de mots, un amuseur ?

Il y a dans *Comedians* un personnage secondaire Mr Patel (on sait l'importance thématique et logico-sémantique des personnages secondaires) qui est venu chercher à l'école un cours du soir pour apprendre à lire (« learning to read »), comme le dit le prospectus qu'il tient à la main quand il entre en scène mais qu'il tient à l'envers. Le cours qu'il cherche, comme le lui explique Waters, est en fait « reading to learn, a course in literary appreciation for intending students of the Open University, BBC » (p. 24-5).

En termes de communication *Comedians* pose des questions claires de façon dynamique : qui dit quoi à qui, comment et pourquoi ; qui apprend quoi à qui, pourquoi et comment ; qui trahit quoi, comment et pourquoi ? Pièce en trois actes (la seule de ce type dans tout le théâtre de Griffiths) avec trois personnages principaux, *Comedians* est une sorte de palimpseste où les significations se construisent en interrogations. Dans un long entretien avec Griffiths, *Theatre Quarterly* (22, Summer 1976) demandait à l'auteur :

Is Comedians an overtly political play la réponse de Griffiths est claire :

« Yes ; it is basically about two traditions, the social democratic and the revolutionary tradition, a tradition in culture which R. Hoggart represents which is the persuasive, the rational, the humane tradition arguing educating for good, trying to change through education, through example. Set against that, there is a younger tradition very violent, very angry, very disturbed, no that's not the way - that way we can look back down through history and see the objective compromises that emerge, stem necessarily from that tradition ... basically that is a confrontation ».

Theatre Quarterly ajoutait :

« *Comedians* has been read as being about humour, as a play about comedians ; at another level it is probably that too ».

La réponse de Griffiths est sans ambiguïté :

« *Comedians* is about a teacher and being taught, about an old man, a young man, a classroom, Manchester, staying put, moving on, saying yes, saying no, about everything we live in that rock heap of society, of history ... I wanted a play that was not scratch and scarring the revolutionary theory ; I wanted it to be accessible to people ... I am interested in stand up comedy ».

Le cadre de référence de *Comedians* est le music-hall, non pas celui qu'on donne dans un Music-Hall (comme le fait remarquer perfidement Challenor à Price à l'acte III) mais le music-hall, c'est-à-dire un genre populaire qui s'est développé dans les années 1860 en Grande-Bretagne, pour répondre à la demande d'un public peu éduqué et urbanisé qui acquiert peu à peu une conscience de classe et une conscience politique et que le théâtre, notamment le mélodrame ne satisfait plus. Le music-hall s'est donc développé à partir du théâtre et a su introduire une forme nouvelle de comique et de chansons qui appartenaient déjà aux intrigues secondaires et aux formes plus légères comme la *burletta* du théâtre officiel - légitime comme on disait jusqu'en 1843. Le music-hall est né pour des raisons sociales et politiques et il s'est

développé comme un 'poor man's theatre' avant de devenir l'archétype du show-business, le modèle de la réussite personnelle par le talent dans la société libérale capitaliste tout en restant une forme de divertissement populaire et une soupape de sécurité, un nouvel opium pour un peuple qui ne croyait plus beaucoup à la religion.

En 1975 (date de représentation de *Comedians*, Nottingham, 20 février 1975) le music-hall est une forme d'art populaire qui disparaît même dans les Midlands, le Lancashire ou le Yorkshire. La radio a déjà pris le relais (The Goon Show, Tony Hancock, Frank Randle, même Max Bygraves, en particulier sur Radio-Luxembourg) et les nombreux Hippodromes qui ferment ou transforment en Bingo Halls attirent encore beaucoup de monde dans les années d'avant l'avènement de la Télévision (programme « Comedians » sur Granada TV par exemple). L'arrière-plan de *Comedians*, c'est donc la tradition populaire, surtout dans le Nord industriel, qui, de 1945 à 1975, s'est beaucoup modifiée. La culture populaire est devenue culture de masse soumise aux lois du marché.

Dans un article consacré au grand fantaisiste Tony Hancock (qui se suicida en 1969) Steve Grant dans *Time Out* (février 1986, n° 809, p. 15) cite *Comedians* pour parler de Tony Hancock ; il explique que « Tony Hancock was no traitor ; he was a comic who despised falsehood ». Le music-hall qui sert de référence à *Comedians* est un instrument moral qui survit encore activement dans les « workingmen's clubs » nés de la tradition mutualiste et syndicale du XIX^{ème} siècle industriel, répliques populaires des clubs d'aristocrates ou de grands bourgeois, sortes de cabaret où boire est secondaire (peut-être plus aujourd'hui si on se rappelle certaines scènes dans *Saturday Night, Sunday Morning*) et où la bière est la seule boisson digne (Challenor préfère le scotch à l'acte II) ; on vient y écouter des artistes qui racontent des histoires, bâtissent des sketches entrecoupés de chansons. Leurs histoires, leurs sketches et leurs chansons sont une anthologie débordante de nostalgie et de fureur, des préjugés des haines et des illusions perdues de la classe ouvrière. A cet égard le contenu des sketches présentés par les comédiens de *Comedians* est éloquent et nous y reviendrons plus loin. Que sont aujourd'hui les « workingmen's clubs ? » des lieux où le bingo et les jeux d'argent sont rois, où le meneur de jeu manie la parole et les mots pour faire patienter le public entre deux parties de loto et où les fantaisistes ne sont plus que des bouche-trous ; la tradition vivante se meurt mais elle reste une forme facilement repérable par tous. C'est exactement ce qui se passe dans *Comedians* à l'acte II. Inscrits dans la tradition populaire les workingmen's clubs appartenaient au monde du music-hall ; aujourd'hui ce sont des structures moribondes où la culture populaire ne circule guère, à moins que l'on accepte que celle-ci se réduise à la culture marchande. On pourrait en dire sans doute autant des soirées ou veillées organisées dans nos M.J.C. ou par les comités d'entreprise sur les lieux de travail ou à l'extérieur. Howard Brenton s'en est souvenu dans *Brassneck* qui utilise le cabaret dans une ville du nord de la Grande-Bretagne pour le moment fort de sa pièce. John Osborne a écrit une de ses meilleures pièces avec *The Entertainer* (1957), mais elle est rétrospective, nostalgique d'une époque où les Archie Rice (héros de *The Entertainer* joué par Laurence Olivier) dominaient la scène et où le soleil ne se couchait jamais sur l'Empire britannique. Gethin Price dans *Comedians* est un anti Archie et Waters se situe dans sa mouvance mais sans nostalgie. Pour saisir toute la force de *Comedians*, il faudrait poursuivre cette analyse du music-hall comme forme ambivalente et ambiguë de la culture qu'a si bien su analyser Raymond Williams : « It is common to make a sentimental valuation of the music-halls as expressing the spirit of Old England, yet it is the most authentic voice of the Industrial Revolution's urban working classes ». Le théâtre

des *Comedians* est celui de la culture ouvrière sur laquelle s'appuient aujourd'hui beaucoup de pièces d'agit-prop ou d'intervention. En prenant la forme du music-hall comme structure de référence, on peut analyser la place, le statut et les effets de la culture populaire, lui conférer un rang artistique et social qui a toujours été perçu comme ambigu : pur divertissement commercial, source de profit, produit dont le marché potentiel est fort, à condition que le goût des clients soit servilement servi (c'est l'attitude de Challenor pour qui la culture est une marchandise), divertissement et forme artistique authentique (c'est l'attitude de Waters) qui permet à un public populaire, qui sait peut-être lire mais ne lit pas toujours pour apprendre, de se cultiver sans renier ses racines. Dilemme du « save and / or sell ourselves », problème de la distance que le dramaturge et l'acteur doivent conserver par rapport à leur matériau : c'est le problème de Gethin Price.

Dans *The Sacred Wood* (1922) (p. 20), T.S. Eliot écrit :

« Our problem should be to take a form of entertainment and subject it to the process that would leave it a form of art. Perhaps the music-hall comedian is the best material ».

C'est précisément ce que fait T. Griffiths en portant le théâtre des « comedians » à la scène ; la convention (« entertainment ») devient forme d'investigation (« art »).

Il faut s'arrêter maintenant sur le terme même de *comedian* : c'est un mot riche de connotations en anglais et difficile à rendre par un seul mot en français, même si Louis Jovet peut nous aider à saisir le problème général qui se pose chaque fois qu'on aborde le problème du statut du comédien (« il y a des comédiens qui sont des acteurs et des acteurs qui sont des comédiens »). En anglais le terme « comedian » est sans ambiguïté et fortement connoté culturellement : il renvoie au monde du music-hall et a plusieurs synonymes : « artiste », « stand-up comedian » (ou « comic »), « entertainer », c'est-à-dire le fantaisiste, l'artiste de variétés, le comique (variété française : le comique troupier) ; « comedian » fait aussi penser à clown (le clown blanc ou le fou à la Shakespeare) : ce sont les modèles de Waters et, parodiquement, de Price qui admirent beaucoup Grock, le célèbre clown triste au petit violon magique dont se souvient aussi Chagall. « Comedian » c'est un peu « funny man » (l'auguste) ; à la fin de la pièce, Mr Patel demande à Waters : « Are all your funny men gone home » qui répond : « Yes all the funny men have gone home ». « Comedian » ce serait en France, Robert Lamoureux, Guy Bedos, Raymond Devos ou encore Fernand Reynaud.

Le « Comedian » est toujours un acteur comique, un histrion et/ou un cabotin qui raconte des histoires comiques ou grinçantes, utilise le vocabulaire et les jeux de mots pour mettre en scène de courtes biographies qui disent tous les ressentiments, toutes les haines, toutes les inquiétudes et tous les malheurs des hommes mais en décidant d'en rire. Il serait fastidieux de rapporter ici toute la liste des sketches et la série des jeux de mots qui ponctuent la structure simple de *Comedians* aussi bien au stade de la répétition (acte I) que de la représentation au 'Workingmen's Club' (acte II). Nous nous contenterons de signaler qu'ils parlent beaucoup de tous les déshérités de la terre sans complaisance sauf celle du rire (et encore quel type de rire ?), des Noirs, des Juifs, des Irlandais, des ouvriers, des femmes, de la sexualité des préjugés de base etc ...

Comedians est une pièce où le théâtre est mis en abîme puisque la pièce elle-même, met en scène le théâtre des « comedians » et que chaque « comedians » à travers chacun de ses sketches (répétés et joués devant un public imaginaire / réel) nous offre un florilège de ce que le théâtre populaire de toujours avec sa dimension morale (même

en creux) nous a proposé dans les mélodrames, les farces, les sketches et fantaisies comiques et aussi la comedia dell'arte.

Le théâtre des *Comedians* est un théâtre comique qui ne fonctionne pas dans le seul but de nous faire rire. Le « comedian » utilisé comme moyen et non comme but permet à Trevor Griffiths de nous montrer le rôle, le personnage et la personne, sa technique et sa fonction dans un jeu de miroirs à l'infini. Ce théâtre est complet puisqu'il comporte un public mis en scène (réellement ou symboliquement selon les mises en scène (public du workingmen's club sur la scène ou présent par bande-son interposée) dont le statut de repoussoir désagréable et obtus est clairement déclaré puisque ses réactions sont exagérées. Le concierge, spectateur occasionnel des répétitions, n'a guère de sympathie pour les comédiens il les prend même pour des coiffeurs (notamment Gethin) et il les traite sans ménagement (« dirty bastards », « filthy fuckers », « dirty buggers » p. 7 et p. 69) quand il éteint les lumières de la salle de répétition dans l'école. Il est (encore un personnage secondaire fonctionnellement important) un peu l'œil de l'homme de la rue dans le processus qui va de la répétition à la représentation et à ses résultats.

A la fin de son sketch raté de l'acte II, Gethin Price dit : « still I made the buggers laugh ». Dans l'espace du sketch il s'adresse aux deux mannequins à qui il parle et qui sont son public ; mais cela est également dirigé vers le public du workingmen's club qui n'a pas du tout apprécié le numéro qui prétendait aussi les faire réfléchir au travers d'un rire grinçant et satirique, voire cynique. Au-delà du public dans la pièce, c'est à nous spectateurs de *Comedians* que Price s'adresse (et sans doute Griffiths) pour nous dire en quelque sorte : attention si vous prenez *Comedians* au pied de la lettre, vous êtes vous aussi des imbéciles, des cons (« buggers ») mais si vous saisissez la mise en perspective critique, alors mon divertissement est une mise à distance, donc une forme d'art qui s'appuie sur une tradition populaire que vous partagez.

« Griffiths has written a beautiful, multi-layered unforgettable account of the comic art », écrit Peter Ansorge (*Plays and Players* avril 1975) dans le compte rendu qu'il fait de la première représentation à Nottingham. *Comedians* fonctionne en effet comme une parabole au sens brechtien du terme. Le récit est en permanence distancé et renvoie au discours caché. La parabole - *Comedians* - renvoie aux nombreuses paraboles de l'acte II (les sketches représentés) qui construisent un modèle réduit de notre propre monde. Chaque sketch, chaque blague, chaque jeu de mot doit être pris au niveau immédiat et au niveau idéologique ; ou bien on fait semblant d'ignorer le second (c'est la méthode Challenor) ou bien on le prend en compte avec sa distance de chose jouée (c'est la méthode Waters). Aussi bien les « comedians » que leur public n'ont aucune certitude sur eux-mêmes et sur leur place dans la société ; mais dans la pièce le gestus social de chaque personnage/comedian est fortement marqué. A travers ses paraboles, le théâtre dans *Comedians* conduit parfois au psychodrame. Au cours des répétitions de l'acte I et des commentaires de l'acte III, on sent bien combien les sketches avec leurs jeux de mots grossiers et évidents sont utiles pour éviter les tensions et les affrontements physiques entre les protagonistes qui se détestent tous. Apprendre à intégrer la violence, sublimer la haine et éviter par là le passage à l'acte tout en comprenant pourquoi il pourrait avoir lieu, apprendre à se prendre en charge pour mieux se comprendre et mieux communiquer c'est aussi cela *Comedians*. L'échec du sketch de Gethin Price est là. Ce qu'il avait à dire à son auditoire n'était pas assez mis à distance pour qu'il le touche. Le public n'y a vu que la

mise en scène d'un fait divers ; par contre le public que nous sommes comprend ce que Griffiths a voulu montrer car il n'y a pas d'art dramatique véritable sans déplacement ni sublimation.

Comedians est une pièce comique, sur le comique et sur ses procédés, mais ce n'est peut-être pas une comédie. Le comique sous tous ses aspects fonctionne en permanence dans *Comedians* ; il est aussi mis en perspective critique puisqu'il y a préparation et commentaires, que des professeurs de comique et des professionnels observent dans la pièce le jeu des comédiens et que ces commentaires sont mis en scène dans un contexte donné ; la nature sociale du rire est ainsi clairement explicitée ; le rire n'est pas la chose la plus facile à déclencher et à partager ; c'est ce que Gethin apprend à ses dépens. Même si le rire n'a d'autre but que lui-même, il reste un puissant instrument d'investigation morale et d'apprentissage de la distance vis-à-vis de soi-même comme spectateur ou comme comédien. Le rire est une forme de violence symbolique qui permet peut-être la révolution à condition qu'il n'exacerbe pas la seule révolte personnelle.

Trois écoles du rire et du comique s'affrontent dans *Comedians*. C'est d'abord le point de vue le plus extérieur, le plus redoutable aussi, celui de Challenor, qui a le pouvoir de faire et défaire les carrières en choisissant les futures vedettes. Juste avant la représentation (acte I) Challenor expose clairement son point de vue qu'il explicitera après la représentation de l'acte II et notamment à propos du sketch de Gethin ... Il reprochera à Connor son *earnestness* - son manque de détachement -, sa condescendance et son ton sermonneur ; à Ged Murray il dira brutalement qu'il ne faut jamais embarrasser le public (Ged et Phil se sont trompés dans leurs répliques et il y a eu de longs blancs) ; à MacBrain il fera remarquer que le comédien est au service du public et non l'inverse (« You're there on their terms not on your own » :

« Challenor : Well. Nice meeting you. Good luck for tonight. (*He dwells, enjoying the attention.*) A couple of ... hints. Don't try to be deep. Keep it simple. I'm not looking for philosophers, I'm looking for comics. I'm looking for someone who sees what the people want and knows how to give it them. It's the people pay the bills, remember, yours, mine ... Mr. Waters's. We're servants, that's all. They demand, we supply. Any good comedian can lead an audience by the nose. But only in the direction they're going. And that direction is, quite simply ... escape. We're not missionaries, we're suppliers of laughter. I'd like you to remember that. See you down there. Oh. A text for tonight. Perhaps we can't all be Max Bygraves. But we can try. » (p. 33)

« Four golden rules. For all of you, though some more than others. One. All audiences are thick, collectively, but it's a bad comedian who lets 'em know it. Two. Two laughs are better than one. Always. Three. You don't have to love the people, but the people *have* to love you. Four. Sell yourself. If you're giving it away, it won't be worth having. (*Pause.*) » (p. 60)

En face de Challenor, Eddie Waters dont la réponse au bréviaire de Challenor ne laisse pas de place au doute : « You wouldn't know a comedian from a barrowload of crap » (p. 60). Professeur qui a abandonné la pratique, parce qu'il refusait le cynisme commercial, Waters est un excellent guide pour nous sur l'art comique, notamment au cours de l'acte I où par touches successives et par remarques plus ou moins nerveuses notamment à l'égard de Gethin (son préféré, son héritier ?) il définit son art. Pour lui le comique repose d'abord sur le comique de mots. Adeptes de

Freud, Waters nous invite à bien comprendre ce qui passe ou ne passe pas dans un jeu de mots : « My wife's the only woman in the street our milkman has not parked his float in » dit Connor et en chœur Connor, Macbrain et Samuels répondent : « the stuck-up bitch ». Voici le commentaire de Waters : « How can they say that music-hall is dead when jokes like that survive » (p. 13). A l'occasion d'un limerick improvisé par Price, Waters précise ce qui fait la valeur et l'utilité des mots par rapport aux thèmes qu'ils peuvent véhiculer :

« There was a young lady called Pratt
who would hang from the light by her hat
with a frightening cough
She would jerk herself off
By sinking her teeth in her twat ». (p. 21-2)

Ce ne sont pas les jeux de mots en eux-mêmes qui font problème mais la façon dont ils sont amenés et le contexte personnel et illocutoire de celui qui les prononce. Le comique doit savoir prendre des risques mais ses jeux de mots doivent avoir le pouvoir de libérer l'esprit et les sens et de changer la situation. Le jeu de mots doit tendre vers la vérité et ne se pas se cantonner dans le stéréotype ; il est interrogation à condition que la haine soit absente (pour Waters le Limerick de Gethin « is a joke that hates women » (p. 22) :

Waters : It's not the jokes. It's not the jokes. it's what lies behind'em. It's the attitude. A real comedian - that's a daring man. He *dares* to see what his listeners shy away from, fear to express. And what he sees is a sort of truth, about people, about their situation, about what hurts or terrifies them, about what's hard, above all, about what they *want*. A joke releases the tension, says the unsayable, any joke pretty well. But a true joke, a comedian's joke, has to do more than release tension, it has to *liberate* the will and the desire, it has to *change the situation* (*Pause*). There's very little won't take a joke. But when a joke bases itself upon a distortion - (*At Price, deliberately.*) - a 'stereotype' perhaps - and gives the lie to the truth so as to win a laugh and stay in favour, we've moved away from a comic art and into the world of 'entertainment' and slick success. (*Pause*) (p. 20).

Waters : A joke that feeds on ignorance starves its audience. We have the choice. We can say something or we can say nothing. Not everything true is funny, and not everything funny is true. Most comics *feed* prejudice and fear and blinkered vision, but the best ones, the best ones ... illuminate them, make them clearer to see, easier to deal with. We've got to make people laugh till they cry. Cry. Till they find their pain and their beauty. Comedy is medicine. Not coloured sweets to rot their teeth with. (p. 23)

C'est précisément ce que fait Griffiths avec les mots dans *Comedians*. En accumulant les stéréotypes et en les distançant (répétition ou représentation et commentaires) par le jeu du théâtre au théâtre, il oblige le public à dépasser le niveau de surface des bons mots et à casser les automatismes du rire-réflexe.

Entre Challenor et Waters, Gethin tient une place à part. Ce jeune chauffeur-livreur des « Chemins de Fer Britanniques » a eu la vie difficile d'un jeune sans éducation à Manchester ; fanatique de Manchester United (il fait souvent référence à Lou Macari et à Docherty ; il porte l'écharpe du club) il a eu, adolescent, des démêlés avec son institutrice ; son mariage (?) actuel est menacé ; un peu voyou - « bovver boy » -, perturbé vis-à-vis des femmes, il s'affiche comme révolutionnaire ; il n'a pas

su trouver dans le jeu comique l'équilibre entre ressenti personnel, inspiration et élaboration artistique, ce qu'exige l'école de comique défendue par Waters. Il n'est pour l'instant capable que de déformer et de détruire une vérité (s'en défie-t-il ?) pas toujours évidente ou bonne à dire. Le sketch qu'il a décidé de jouer au *workingmen's club* a été soigneusement répété mais l'engagement personnel, l'autobiographie y transparaissent trop. A l'acte II Gethin entre en scène le dernier ; mi clown blanc, mi-voyou, un tout petit violon à la main, un grand archet de l'autre (réminiscence de Grock), il joue une scène de mime (avec quelques phrases) extraordinaire avec l'archet et le violon qu'il écrase comme une vulgaire cigarette (nous n'entrons pas dans les détails) et paraît ignorer le public. On découvre à côté de lui deux mannequins représentant un jeune homme et une jeune femme de la bonne société à la sortie d'un stade qui attendent un taxi ; Gethin s'adresse à l'homme, lui fait des compliments riches de sous entendus sur sa compagne, lui raconte des histoires auxquelles l'homme ne répond pas ; Gethin se met en colère (« I am talking to you ») puis raconte une histoire de prostituée ponctuée de gestes de Tai-Chi et de Kung-Fu. Il essaie d'embrasser la jeune fille, d'entraîner l'homme vers des bars ; il finit par offrir une fleur à la jeune fille qu'il épingle à son corsage entre les seins. Coup de projecteur : une grosse tache rouge se développe sur la robe de la jeune fille. Gethin se lance dans une longue harangue politique, très hachée syntaxiquement, et entonne l'Internationale en s'accompagnant sur un autre petit violon ; il dit : « Still I made the buggers laugh ». Commentaires embarrassés du meneur de jeu de bingo qui enchaîne très vite, fin de l'acte II. Pour Challenor le contenu de ce sketch est dégoûtant (« repulsive » (p. 60), acte III) ; il n'y a aucune distance (« Don't give us your hang-ups straight », p. 60) ; il n'a pas apprécié le thème revanchard qui n'a d'ailleurs pas fait rire. A l'inverse Waters, qui sait le talent de Price, a trouvé le numéro « brillant » mais noyé par la haine et vide de toute vérité. L'utilisation du théâtre dans le théâtre des *Comedians* débouche en réalité sur la question de la vérité avec laquelle les apprentis comédiens ont joué au niveau superficiel - les exercices de prononciation : « The traitor ... » -, à travers leurs différents sketches truffés de jeux de mots très gros qu'on ne peut confondre avec la vérité, à un niveau plus profond puisque Waters a essayé de leur apprendre la fonction morale du comique.

On s'aperçoit alors que les trois protagonistes et les trois maxims qui servent aux exercices de prononciation - « the traitor distrusts the truth, the traitor distorts the truth, the traitor destroys the truth » - définissent dans leurs interactions la structure profonde de *Comedians*. Le premier « Traitor distrusts » est proposé par Waters (acte 1, p. 18) à Price en guise de commentaire et soupape de sécurité à son vilain limerick trop misogyne. Le premier « traitor distorts ... » est prononcé en même temps que les deux autres par Price à l'adresse de Samuels (p. 35) qui, effectivement, pour réussir, change de sketch à l'acte II et trahit l'enseignement de Waters. Challenor ne s'intéresse qu'à une chose : satisfaire les spectateurs, ne pas les déranger et surtout ne pas les faire penser ; la vérité ne l'intéresse pas ; pour lui le comique est un produit commercial ; ce n'est pas un moyen de prise de conscience politique, intellectuelle ou morale.

Waters sait parfaitement que la vérité n'est pas toujours très belle comme le lui fait remarquer Price. Il a fait un jour l'expérience du plaisir (une érection) dans des circonstances terribles (une visite à Buchenwald au cours d'une tournée pour les militaires anglais en Allemagne). Il a compris que le plaisir du rire pouvait être sadique et que l'éducation, la culture révolutionnaire ne pouvaient rien apporter si elles utilisaient les mêmes outils que la contre-révolution. Waters est en quelque sorte un social-

démocrate ou un travailliste qui prône le changement social progressif à l'ancienne mode, ce que l'ardeur jeune de Price comprend mal. Il nous fait sentir aussi que l'artiste comique, le plus proche des gens simples apparemment, ne saurait s'investir complètement dans ce qu'il dit, car il cesserait alors d'être crédible par perte de contrôle. C'est le dilemme de Gethin qui, à force de se méfier de la vérité (celle du modéré Waters, et que la plupart des ouvriers du workingmen's club ne remettent pas en cause), de déformer la vérité dont il est porteur, finit par détruire la vérité et les voies d'accès à celle-ci car l'art comique se réduit dans ce cas à une simple technique de défoulement. Son idéal est celui du révolutionnaire qui confond moyen et fin, révolte personnelle (« hang-ups ») et révolution sociale. Gramsci disait que c'est un devoir révolutionnaire de dire la vérité ; or Gethin est passé à côté ; Waters aussi qui n'a pas pu continuer sa carrière. Ce sont les Challenor qui gagnent. On retrouve dans *Comedians* une forme de réflexion proche de celle de E. Bond sur la violence et sur les moyens de changer la société, dans *Lear* par exemple.

Comedians met donc en scène des comédiens, un public et des thèmes ; le théâtre des « comedians » nous donne à réfléchir dialectiquement et dynamiquement sur le processus qui fait du rire un des moyens de connaissances les plus difficiles à maîtriser. Le public du workingmen's club c'est aussi nous et notre propension à accepter les conventions et les procédés forts du comique et rien d'autre (rappelons-nous ce que dit Macbrain : « A comic's a comic's a comic ». Griffiths nous met en garde ; nous avons peut-être appris à lire le comique mais nous ne le déchiffrons pas pour apprendre. *Comedians* nous offre les deux aspects, en ce sens qu'elle est une pièce politique qui reste ouverte. Le rire peut être un instrument de libération personnelle et sociale, une expérience joyeuse à condition que ceux qui l'utilisent n'y voient pas un exutoire, un moyen de fuite, un produit commercial et que surtout ils respectent leur public : le « comedian » a une tâche impossible comme tout artiste : caresser son public à rebrousse-poil et dans le sens du poil en même temps. Grâce au mécanisme du théâtre au théâtre Griffiths et *Comedians* réussissent à faire les deux choses à la fois.

Philippe ROUYER
Université de Bordeaux III

Les références au texte de *Comedians*, renvoient à l'édition Faber, 1976.