

## LE THEATRE RADIOPHONIQUE DE TREVOR GRIFFITHS

La contribution de Trevor Griffiths au théâtre radiophonique diffusé sur les ondes de la BBC peut paraître modeste au premier regard. Deux œuvres seulement en plus de vingt ans de carrière au service du théâtre : *The Big House* (1969) et *Jake's Brigade* (1971). Ni l'une ni l'autre de ces pièces n'a fait l'objet d'une rediffusion ultérieure.

Au total, de 1964 à 1984, Trevor Griffiths a pourtant proposé dix œuvres au théâtre radiophonique de la BBC. Ce n'est pas un phénomène exceptionnel ; son cas est celui d'une « honnête » moyenne.

### La règle du jeu au « Drama Department » de la BBC

La responsabilité du choix de tout texte de théâtre radiophonique diffusé sur les ondes du réseau national de la BBC dépend de Richard Imison, responsable depuis plus de vingt ans du « Drama Script Unit ». Chacun des lecteurs qu'il a sous ses ordres lit environ de 70 à 90 textes chaque semaine - un texte de théâtre radiophonique comporte en moyenne une cinquantaine de pages dactylographiées, correspondant à 55 minutes de diffusion - Ces textes sont extrêmement divers : il y a des adaptations, des drames historiques ; il y a surtout des œuvres originales, avidement recherchées par la BBC. Le « Script unit » et son responsable ne connaissent, disent-ils, qu'une seule loi, qu'un seul critère de jugement : la qualité.

Bien sûr il peut, il doit y avoir des erreurs lorsque l'on traite plus de dix mille textes par an, venus des quatre coins du monde anglophone et que l'on tente de promouvoir environ cinquante nouveaux auteurs chaque année, ce qui faisait déclarer à Ian Rodger, président de l'association des auteurs radiophoniques :

« Radio is a way of finding your own voice. » (1)

Le « Radio Drama Department » dont fait partie le « Script Unit » déclare avoir pour mission de favoriser l'épanouissement d'une écriture dramatique originale.

La responsabilité du « Script Editor » est par conséquent considérable aujourd'hui, alors que foisonnent des radios indépendantes. C'est de lui surtout que dépend l'avenir du théâtre radiophonique anglais alors que la concurrence sauvage pourrait, à long terme, avoir pour effet secondaire de tuer le théâtre radiophonique comme cela s'est produit aux Etats-Unis.

La BBC tient beaucoup à son rôle de service public, de « patron » des arts et des lettres au point que des manuscrits même inachevés peuvent lui être envoyés. Ils seront examinés avec un soin jaloux. Sauf erreur de transmission dans ses services, la BBC a reçu *The Big House* le 10 décembre 1968, à l'état d'ébauche avancée ; c'est sous cette forme que la pièce a été retenue, que les droits de diffusion ont été acquis. Deux autres projets de pièces soumis ultérieurement par Trevor Griffiths ne connaîtront pas le même bonheur ; il s'agit de *Out There*, déposée le 20/6/70, et de *Polish Union Play*, déposée le 6/11/80.

Soumettre une œuvre inachevée présente pour l'auteur un avantage certain : celui de ne pas perdre du temps à écrire, à polir inutilement une œuvre qui, pour des

motifs inconnus de lui ne peut être acceptée à ce moment précis. En effet, puisque la BBC est un service public elle doit également prendre en considération les besoins et l'attente de ses auditeurs. De ce fait, elle est souvent amenée à renoncer à des pièces intéressantes mais qui ne conviennent pas au moment où elles lui sont soumises, parce qu'il se trouve qu'il y a pléthore de pièces acceptées, traitant d'un sujet analogue et dont l'abus finirait par lasser l'auditeur.

Avant de recevoir une réponse de la BBC l'attente est longue ; environ deux à trois mois. Peut-être, en sa qualité de membre du personnel de la Maison, Trevor Griffiths a-t-il échappé à cet aspect éprouvant du métier d'auteur radiophonique ? Pourtant il lui a fallu attendre comme tout un chacun environ un an avant la diffusion de ses pièces. Reçue le 10/12/68, *The Big House* n'a été diffusée que le 10/12/69. Dans le cas de *Jake's Brigade* les choses ont même traîné un peu plus longtemps. Déposée le 12/5/70, elle n'a été entendue que le 11/12/71.

On a pu dire, écrire du théâtre radiophonique qu'il était la « Cendrillon du Théâtre ». Une Cendrillon qui a derrière elle plus de 60 ans d'existence, mais qui demeure l'une des zones littéraires les moins fréquentées par la critique. C'est d'autant plus surprenant que le public d'une seule diffusion suffirait à remplir pendant un an une salle de spectacle du « West End ». Pour une pièce diffusée sur Radio 4, dans le cadre du « Saturday Afternoon Theatre », comme l'a été *Jake's Brigade* en 1971, on peut compter sur une moyenne de 700.000 auditeurs, et sur à peine 50.000 de moins pour une œuvre programmée l'après-midi, dans la semaine. Par contre, l'auteur n'a que peu d'échos de la manière dont son théâtre a été perçu par les auditeurs. Comme le faisait remarquer Martin Esslin au début des années 70, la radio est demeurée la Chine Rouge du critique, on n'écrit guère à un auteur, sauf peut-être pour l'injurier. Comment s'étonner s'il se tourne vers un nouveau support médiatique, par exemple la télévision, dont la presse parle volontiers plus abondamment ?

### **Un témoin de l'actualité de son temps**

En homme bien inséré dans son époque - et qui oserait l'en blâmer - Trevor Griffiths a souvent délaissé la radio au profit de la télévision qui lui a sans doute paru être un outil plus approprié pour atteindre la masse, pour dialoguer avec ses concitoyens. Ce n'est que lorsqu'il s'est vu négligé par la télévision qu'il a apporté son travail à la radio, presque tout naturellement, en homme de métier certes, mais aussi parce que, adolescent puis militaire, la radio et le théâtre radiophonique ont été des contacts authentiques avec l'environnement socio-culturel de ses longues années de formation intellectuelle. Très jeune, dès la fin des années 40, il s'est nourri du théâtre des ondes, attentif au conflit permanent que soutient la voix humaine lorsque cette voix est amplifiée par la résonnance recueillie dans l'enveloppe crânienne.

Ne nous laissons pas abuser par la chronologie, par le fait que l'idée première, pour *The Big House* comme pour *Jake's Brigade*, n'était pas celle d'une œuvre destinée à la radio. Il y a eu errement initial, corrigé par Griffiths qui a, en fin de compte, créé une œuvre originale pour la radio : *The Big House*. Dans le cas de *Jake's Brigade* il a exploité une première pièce, *The Love Maniac*, déjà écrite pour le support télévisuel. La pièce ne pouvant plus être créée à la télévision, il a recomposé un nouveau texte pour un nouveau support. Sa démarche est profondément authentique et, s'il n'y a pas originalité absolue, adéquation première avec la radio, il s'agit cependant d'une forme de théâtre qui ne saurait être considérée comme le succédané de son théâtre télévisuel.

*The Big House*, *Jake's Brigade* sont, au sens plein du terme, deux épisodes de sa carrière dramatique ; ils s'inscrivent harmonieusement dans l'ensemble de son théâtre parce qu'ils procèdent de l'histoire de leur temps, des événements qui ont marqué cette histoire. Nous y retrouvons des priorités qui lui sont chères : la nécessité de la lutte, la nécessité d'une révolution (c'est-à-dire d'un retournement de la situation), la nécessité de prendre en compte l'histoire (non pas celle qui façonne des événements mais celle qui est déjà situation historique), l'importance du costume et du lieu, dans la mesure où ils sont l'expression d'un refus, de préférence militant. En effet, il semble que toute action dramatique chez Trevor Griffiths naisse d'un refus, de la manifestation de sa non-acceptation.

### **Un théâtre de la non-acceptation**

En tant que théâtre de la non-acceptation, le théâtre radiophonique de Trevor Griffiths implique un point de départ non évolutif, une situation initiale contestée, reposant sur une réalité socio-culturelle définie dans le temps. En raison, du support médiatique retenu, ce théâtre n'est pas, ne peut pas être un théâtre naturaliste, même s'il comporte, comme il le faut, un minimum de détails indispensables pour servir de tremplin à la fable. Le théâtre radiophonique ne saurait nous apporter la réalité mais plutôt l'illusion, très persuasive, de cette réalité, son reflet. On a comme l'impression d'être passé de l'autre côté du miroir. C'est un phénomène bien connu depuis les années 50, longuement analysé par Donald McWhinnie dans *The Art of Radio* et qu'il résume ainsi :

« Radio at its best is a private experience » (2)

Trevor Griffiths ne peut, semble-t-il, que souscrire à cette déclaration, lui qui a dit en 1976 :

« I think all plays have their best production in the head. » (3)

Parce que le théâtre radiophonique puise, par essence, sa vigueur dans l'abstraction, dans l'imaginaire individuel, Griffiths sait qu'il doit subvertir le réalisme ; mais ceci ne veut bien évidemment pas dire que tout élément naturaliste doive être nécessairement banni. Pour que la ligne directrice soit claire, le sujet est puisé dans l'expérience communautaire ; il s'appuie sur une action extérieure doublée d'une action intérieure. C'est cette dernière, l'action intérieure qui, repose, qui s'articule sur l'utilisation du « feed-back », c'est-à-dire sur l'utilisation de l'effet de rétroaction de l'information sur la culture propre du receveur. C'est la raison pour laquelle la date de diffusion d'une pièce n'est pas la seule date à avoir quelque importance. Dans le théâtre radiophonique de Griffiths la date à laquelle le texte a été écrit est également essentielle ; il nous faut compter avec l'évolution possible des auditeurs entre ces deux dates avec ce que les « psy » nomment le phénomène de « maturation des tendances ». C'est un point important pour accepter aujourd'hui *Jake's Brigade*, en prise directe avec l'actualité de 1968 qui a encore inspiré à Griffiths une autre pièce : *The Party*.

Dans le cas de *The Big House* les choses sont moins évidentes de ce point de vue, bien qu'il s'agisse encore d'un théâtre militant, d'un refus du « modus vivendi » dans le monde du travail, d'un refus du fragile équilibre d'un pouvoir tripartite qui s'appuie sur la hiérarchie patronale, syndicale et ouvrière.

La naissance d'un auteur dramatique est généralement le résultat d'un certain nombre de facteurs sociaux et politiques, d'un environnement culturel aussi. L'auteur dramatique a choisi son mode d'expression. Cette constatation vaut pour Trevor

Griffiths, doublement enraciné dans le Nord de l'Angleterre, aujourd'hui si généreuse en auteurs dramatiques. Sa démarche est exemplaire : elle est semblable à celle des jeunes intellectuels de sa génération dans un lieu géographique donné ; ils cherchent à communiquer par le mode d'expression le plus répandu ; du roman, privilégié par la première génération, ils en sont venus au théâtre ; mais pas à n'importe quel théâtre ; leur théâtre c'est celui qui est largement accessible à tous, quel que soit le milieu social, grâce à cette invention au double visage, à cette arme à double tranchant que va répandre le vingtième siècle : le medium de masse radio-télévisuel. Doit-on considérer que Trevor Griffiths a choisi ou bien qu'il a subi le support médiatique de la radio ? Pour répondre à cette question il me semble qu'il faut d'abord lui en poser une autre : considère-t-il qu'il a été l'un des premiers bénéficiaires ou bien l'une des premières victimes du « Butler Education Act » de 1944 ?

L'ironie semble avoir présidé à la carrière dramatique de Trevor Griffiths. Nourri de techniques radiophoniques, il veut écrire pour la télévision, la boîte magique, le pain quotidien spirituel des classes laborieuses qu'il connaît bien. Le théâtre télévisuel balbutiant a commis les mêmes erreurs que le théâtre radiophonique à ses débuts : il a fourni aux téléspectateurs un théâtre qui n'avait rien d'original, de spécifique ; il s'est contenté de filmer le théâtre classique, les succès récents du « West End ». C'est pourquoi l'arrivée du réalisateur canadien Sydney Newman qui fait connaître un théâtre britannique télévisuel original, va être pour Trevor Griffiths une révélation, un choc culturel, un espoir enfin lorsque le même Sydney Newman se fixe à Londres et devient « Head of Drama » à la BBC / télévision. L'année suivante, en 1964, « the Wednesday Play » démarre avec deux réalisateurs permanents dont l'un, Tony Garnett s'intéresse à la carrière de Trevor Griffiths et lui donne un judicieux conseil : partir de son expérience individuelle vécue. Ce conseil est d'autant plus précieux qu'il intervient à un moment décisif. Alors rédacteur en chef au *Labour's Northern Voice*, militant travailliste, Griffiths remet précisément en question ses choix, ses priorités ; il quittera le parti travailliste en 1965, après l'élection de Wilson. Mais son expérience de militant le prédispose à poser les problèmes de société en termes généraux. Courageusement il révisé son point de vue et s'attache à suivre les conseils de Tony Garnett. Dernière ironie, croyant écrire pour le théâtre télévisuel il écrit déjà pour le théâtre radiophonique, mais sans le savoir.

Quelle est donc son expérience vécue immédiate ? L'Armée, l'enseignement, le monde du travail à travers sa responsabilité au *Labour's Northern Voice*, la mobilité sociale. Ce sont là des thèmes que nous allons retrouver dans son théâtre radiophonique : *The Big House* ou *Jake's Brigade*.

*The Daft'Un* est la première des pièces de Trevor Griffiths, proposée à la BBC par Alan Ayckbourn alors, « Senior Drama Producer » à Leeds (1964). La pièce ne pouvait qu'être rejetée par la BBC, non pas pour des raisons d'écriture ou de thème central, - elle explore les rapports de Griffiths et de son frère condamné au travail manuel parce qu'agé d'un an de plus et échappant de ce fait aux conséquences de la Loi Butler - mais parce qu'à cette date la BBC s'obstinait encore à refuser de laisser diffuser sur les ondes de Radio 4 le qualificatif « daft ». Je n'en veux pour preuve que la suppression systématique de cet adjectif dans le texte de *A Taste of Honey* dans une mise en onde d'Alfred Bradley en 1960. Par conséquent le titre même de la pièce de Trevor Griffiths, *The Daft'Un*, relevait de la provocation pure et simple.

### ***The Big House* : une technique bien rodée**

Bien que vraisemblablement écrite après *Jake's Brigade*, *The Big House* (in

*Occupations and the Big House*, Playscript 62, London, Calder and Boyars, 1972) sera la première œuvre de Trevor Griffiths à être diffusée sur Radio 4, le 10 décembre 1969, dans une réalisation d'Alan Ayckbourn et dans le cadre d'une émission elle aussi intitulée « the Wednesday Play », mais à la radio cette fois, dans un créneau horaire d'après-midi (15 h à 16 h) destiné aux ménagères, aux personnes âgées ou aux malades, ce qui représentait alors un potentiel d'environ 400.000 auditeurs (4). Il s'agit de l'achèvement du projet envoyé à Tony Garnett avant 1968, en vue d'une diffusion dans le cadre de l'émission hebdomadaire, « the Wednesday Play » ; mais ce projet n'aboutit pas en temps utile et devint du théâtre radiophonique. La pièce s'appuie sur le vécu de l'auteur, sur ses rapports avec les milieux syndicaux lorsqu'il était à la tête du *Labour's Northern Voice*. Bien sûr la conception initiale de la pièce a été remaniée afin de convenir à son nouveau support. Techniquement *The Big House* fut une réussite, tant sur le plan de l'écriture que sur le plan de la réalisation (5). Victoria, une toute jeune femme aux sentiments humains, découvre avec l'auditeur le monde cloisonné de l'usine où elle va bientôt occuper des fonctions de directeur du personnel, succédant au tyrannique Percy qui gère les mouvements du personnel avec l'autorité d'un commandant de bord à laquelle s'ajoute la complicité de la hiérarchie syndicale devenue « blouse blanche » et qui ne badine pas avec la discipline, réservée bien sûr aux « blouses bleues ». Or l'équilibre social est fragile. Frost, le directeur général en a conscience. C'est pourquoi il a engagé Victoria, jeune et brillant stratège certes, mais à l'intelligence humaine ; elle reste malgré tout une femme dans cet univers masculin et 10.000 ouvriers. Par conséquent si elle échoue ce ne pourra être que parce qu'elle est une femme et non en tant que chef du personnel. En apparence, son travail est simple : redresser la situation afin de redonner l'avantage au patronat en danger :

« Frost : Thanks to Percy, for two years or more I've had the growing feeling that we were all perched on the lip of a volcanic crater, scared to breathe or look down. Well, sooner or later we've got to do both. That's *your* job. » (6)

Au-delà de l'anecdote, du prétexte dramatique - le départ à la retraite de Percy dans des circonstances difficiles pour tous, la mise à pied d'un ouvrier, Griffiths fait apparaître une société en pleine mutation, celle que redoute Frost, celle qu'appelle de ses vœux ardents le jeune extrémiste Yates :

« Yates : One day somebody's gonna say it the way it really is, Jack. And all the sets in England'll explode with the impact. » (7)

Par opposition à Walmsley, syndicaliste corrompu, vendu au patronat, Yates est un « pur », de surcroît membre du Parti Communiste ; même s'il peut être accessible à des sentiments humains, la mission dont il se sent investi passe avant son intérêt strictement personnel. Trevor Griffiths joue volontiers dans son théâtre avec la possibilité, à peine esquissée, d'une intrigue sentimentale, comme s'il voulait par là nous affirmer que ses personnages ne sont pas de simples marionnettes, qu'ils sont accessibles à l'émotion. Ici, il ne va pas au bout de cette volonté et les personnages restent une juxtaposition de types sociaux figés qui surgissent ou disparaissent avec le lieu scénique auquel ils sont attachés. Tout entiers contenus dans une vibration sonore, ils expliquent avec brio une philosophie mais l'auditeur n'a pas le temps d'entrer véritablement dans le jeu :

« Victoria - I wanted to know first. I've spoken to Mr Frost about George Potts. He won't be dismissed.

Yates - Oh?

*Victoria* - No, not the first. I've just been round to tell George. He told me I might find you here. So here I am.

*Yates* - So here you are. Well, you're pretty dramatic *yourself* really, aren't you. Quite the little ... queen. (*Laughing*)

*Victoria* - Still no drink.

*Yates* - No. Not here. Not now. I'll buy you one sometime.

*Victoria* - That a promise?

*Yates* - (slowly) That's a promise.

*Victoria* - And the peace bit?

*Yates* - That's something else. (8)

Du même coup, en leur refusant le droit à un attachement avoué l'un pour l'autre, le dramaturge nous refuse, à nous public, le droit à l'émotion, à la sympathie pour l'un plutôt que pour l'autre de ses personnages. C'est un procédé fréquent dans son théâtre ; mais à la radio, art de l'illusion et de la complicité, il vaut d'être souligné. Trevor Griffiths, en choisissant l'alternance élaborée de courtes scènes, casse de façon systématique le confort de l'auditeur, le contraignant à rester alerte, à pratiquer une gymnastique mentale de chaque instant. Pour appuyer cette démarche, il a recours à une remarquable surabondance de transitions sonores : on *entend* les personnages entrer ou sortir ; le dialogue est fréquemment interrompu par l'utilisation du téléphone qui permet de superposer au premier dialogue un second ; en faisant de sa pièce une série d'instantanés successifs, il focalise notre attention sur les idées qu'elle véhicule. *The Big House* nous fait passer d'un lieu à un autre avec naturel, avec aisance. L'auteur ne se contente pas d'une ambiance sonore, d'un bruitage ; il fait allusion au lieu sonore dans le texte même ; selon que l'on passe du bureau insonorisé du directeur à l'atelier bruyant ou au plan de travail du contremaître, le mode d'expression, le registre des personnages est nécessairement différent. La construction de la pièce, le schéma de l'intrigue ont ici la précision du dessin d'un architecte ; c'est une échelle sonore qui définit les divers plans, les divers lieux à l'intérieur de l'usine (9). Avec *The Big House*, Trevor Griffiths fait preuve d'une grande maîtrise technique. Dans la façon dont il joue, avec bonheur, de tous les procédés radiophoniques il nous faut voir, semble-t-il, l'héritage d'une jeunesse à l'écoute des émissions du théâtre radiophonique de la BBC. Adulte, il a su s'approprier et transformer en écriture le discours radiophonique dont il a été nourri. Ce faisant, il sait bien qu'il lui faut aller au-delà, car « radio drama is not about technicalities » (10) ; il ne convient pas que l'auditeur ait conscience du procédé ou alors le message ne passe plus. Or, dans le théâtre radiophonique de Griffiths, c'est le message qui est fondamental. Jouer le jeu de la technique n'est que l'un des moyens mis en œuvre pour atteindre l'auditeur au plus profond de lui-même puisque, comme l'a souligné Jean Tardieu : « l'art du micro est l'art de l'espace mental. » (11) Derrière la fable, derrière la grande maison, il y en a une plus grande encore : l'Angleterre en pleine mutation, celle du Parlement qui prépare « l'Industrial Relations Act » ou bien celle qui connaît la croissance, peut-être trop soudaine, du mouvement syndicaliste à la fin des années 60 ; mais cette Angleterre-là n'est déjà plus celle de l'anti-héros de John Osborne qui s'écriait dans *The Entertainer* :

« Don't laugh too loud, ladies and gentlemen: we're living in an old building. » (12)

Dans la seconde moitié des années 60, le théâtre radiophonique de la BBC est devenu une sorte de tribune sociale pour l'expression individuelle d'hommes et de

femmes qui nous parlent des préoccupations de leur vie de tous les jours. Parmi ces dernières, le thème du métier, avec les difficultés, les relations sur le lieu de travail, représentent environ 5 % de la production dramatique (13).

Nous retrouvons le thème du métier, d'un métier parfois difficile à vivre, dans l'autre pièce radiophonique de Trevor Griffiths, *Jake's Brigade*. Ici encore, l'action se situe dans un monde un peu à part, une autre « big house », l'école. Les choses sont, cette fois, plus complexes. Au thème du métier d'enseignant dans l'Angleterre de la fin des années 60, se superpose le thème des relations parents-enfants dans une cellule familiale modifiée, et le thème de l'expérience de la marginalité.

### **De *The Love Maniac* à *Jake's Brigade***

Pour répondre à la demande de Tony Garnett et écrire sa première pièce de télévision, Trevor Griffiths avait retenu un sujet qui lui était également cher et familier : l'école. L'année 1957 l'avait vu s'engager en politique d'une part et d'autre part devenir enseignant dans l'une de ces nombreuses écoles ouvertes à la hâte dans la seconde moitié des années 50 ; il y avait fait connaissance d'un homme exceptionnel à ses yeux, un certain Albert Smith, à la fois érudit, anarchiste et pacifiste. Cet homme fut, à coup sûr, l'influence la plus déterminante dans la construction du personnage central de la pièce : Jake Mortimer. Du point de vue de la technique radiophonique, moins policée que *The Big House*, *Jake's Brigade* trahit un certain enthousiasme juvénile pour ce que nous qualifions aujourd'hui, non sans une certaine tendresse ironique, d'idéal soixante-huitard c'est-à-dire d'utopie. Ici encore nous retrouvons l'engagement total de Trevor Griffiths, cet absolu besoin de mêler vie collective publique et engagement individuel. On y lit aussi son attachement à un idéal démocratique qui le pousse à s'expliquer, à débattre sur la place publique.

Jake Mortimer est un être d'élite, un esprit cultivé, un enseignant remarquable. Mais voilà, il a le tort d'avoir été sélectionné par le prédécesseur de l'actuel « Director of Education » et de ne pas se comporter tout à fait comme la très grande majorité de ses collègues. Ne vient-il pas faire classe à cheval, vêtu d'un poncho ? D'emblée nous savons qu'il ne se conforme pas à l'ordre établi. Le voici assigné à comparaître devant une sorte de Conseil chargé de le réprimander, de l'exclure si possible, en lui proposant un autre poste, car il n'a pas le bonheur de plaire à tous les parents, ni à tous les élèves, et ... nous sommes à la veille d'une échéance électorale. Face au Conseil, Jake ne cherche pas à séduire ; il cherche à établir la vérité. On entend une mère d'élève prendre sa défense ; on entend une ancienne élève, maintenant à Oxford, témoigner en sa faveur. Tout ceci a cependant un petit côté artificiel dans la mesure où les personnages ont, à l'évidence, souffert de la reconversion d'une pièce de théâtre radiophonique, d'un temps d'antenne réduit de 90 à 60 minutes. Est-ce une ironie du sort si la version télévisuelle - *The Love Maniac* - a été achevée en mai 68 ? A la fois trop tôt et trop tard.

Trop tard parce que Tony Garnett qui en avait passé commande avait déjà quitté la BBC ; trop tôt, parce que la « Beeb » ne pouvait en aucune façon avoir l'intention de présenter, précisément à cette date, une œuvre aussi gentiment subversive. Côté télévision, c'était l'impasse. La pièce fut donc remaniée, déposée au « Drama Department » (radio) en mai 1970, diffusée sur Radio 4 en décembre 1971, dans une réalisation de Reggie Smith, pilier de la Maison.

La pièce a quelque peu souffert de sa transformation. Le lieu scénique est ramené au lieu essentiel du conflit : la salle d'audience. Les chefs d'accusation ne nous donnent de Jake qu'une caricature ; nous ne le voyons qu'à travers le portrait qu'en font ses détracteurs. Ce n'est qu'à la toute dernière scène, dans le tête à tête qui l'oppose à Noble, que nous allons voir naître un autre Jake, un autre Noble, son allié parce qu'ancien extrémiste de gauche, admirateur d'Orwell et devenu aujourd'hui, à Murliton, le symbole même du compromis, le champion des demi-victoires, des cotes mal taillées, tout simplement parce qu'il a vieilli et qu'il est devenu las. Parallèlement se précise et s'affine un nouveau personnage de Jake. Il abandonne sa défroque de pédagogue tolérant, débonnaire, pour se muer en Jake l'intransigeant qui bouscule, qui dérange, parce qu'il a su éveiller la curiosité :

« *Jake (Gently)* Us or them. It should be us or them.

*Noble (Looking hard at Jake for a moment, then turning away)* Something else  
Orwell said. « In trench warfare five things are important : firewood,  
food, tobacco, candles and the enemy. » At least in those days we knew  
who the enemy was.

*Jake* : Did you ?

*Noble* : Not really. It only seems so, looking back.

(*Turning*) You're a cheeky bugger, do you know that? I must be mad  
even thinking about it.

*Jake* : Mad or dead. There is no other choice. (14)

La violence à peine contenue de cette déclaration éclaire alors d'un jour singulier l'étrange personnage qui s'éloigne en improvisant un chant sur des paroles symboliquement tirées des *Songs of Innocence* de William Blake (« I went to the Garden of Love ». On est bien loin du personnage premier, ce gentil professeur un peu excentrique qui subissait la cohésion des autres citoyens comme un refus de l'intégrer. Au contraire Jake revendique hautement un rôle de « citoyen de la logosphère » (Bachelard). C'est un type de personnage relativement fréquent dans le théâtre radiophonique des années 70-71 : en moyenne 3 % des types de personnages présentés.

Par le souci dont il fait montre de réfléchir au rôle de l'école dans la société contemporaine, Trevor Griffiths est également représentatif de la région Nord de l'Angleterre qui, plus que toute autre région sans doute, met en cause, à travers son théâtre radiophonique, la fonction sociale d'une école qui ne sait plus préparer les jeunes à affronter la vie active.

Les sociologues nous apprennent que les divers constituants d'une société réagissent à tout changement proposé dans un délai variable d'une à quatre années, selon l'importance des réformes envisagées et des couches sociales qu'elles atteignent.

C'est dans les années 60 que la société britannique s'est intéressée de façon claire à des questions fondamentales ayant trait aux structures familiales. L'impulsion a été donnée par l'Eglise d'Angleterre qui a fait publier, dès 1958, une brochure : *The Family in Contemporary Society*. De 1966 à 1969, les parlementaires britanniques ont voté neuf lois :

- The Family Provisions Act (66)
- The Matrimonial Houses Act (67)
- The National Health Service (Family Planning) Act (67)
- The Abortion Act (67)

- The Sexual Offences Act (67)
- The Maintenance Order Act (68)
- The Family Law Reform Act (69)
- The Divorce Reform Act (69)
- The Children and Young Persons Act (69)

Dans la perspective du théâtre radiophonique de Griffiths, nous retiendrons, parmi ces lois, celles qui ont pour objet d'améliorer la condition des femmes et de rendre les adolescents légalement indépendants de l'autorité parentale, dès l'âge de dix-huit ans. Tout naturellement, le théâtre radiophonique s'est fait l'écho de la préparation, du vote de ces lois. Dans *Jake's Brigade* Trevor Griffiths manifeste, semble-t-il, un intérêt évident pour ce train de mesures sociales. Par le biais du personnage de la jeune Paula, - n'est-ce pas elle la disciple qui, en toute logique devrait succéder à Jake dans l'engagement et le combat politique ? - il remet en question l'autorité parentale à l'intérieur même d'une famille nucléaire déjà réduite à un couple : père-fille. Le reproche que la société, en la personne de ses notables, fait à Jake, c'est d'avoir apporté à Paula le moyen d'affirmer son indépendance à la fois dans le couple et par rapport à l'avenir : elle ne risque plus d'être enceinte sans l'avoir désiré ; elle pourra donc poursuivre de brillantes études sans pour autant devoir ignorer sa sexualité. Ce problème que Griffiths pose, mais n'aborde que par le biais, représente à lui seul 10 % des préoccupations sociales exprimées dans le théâtre radiophonique diffusé par la BBC en 69/70. Pourtant le vrai message de l'auteur n'est pas social, il est politique : l'enseignant n'a ni la place, ni le rôle qui devraient lui revenir :

« Noble : I know very little. For instance, I'd hardly heard of you until today.  
I should've. You've got trouble written all over you. (*Small grin*)

Jake : I'm a teacher

Noble : Not in my book. A saboteur. A revolutionary. An idealist. Not a teacher.

Jake : Same thing. That's what a teacher is (*Pause*) » (15)

Et ceci parce que la société reste désespérément figée :

« Jake : (...) It's all the old toffee served up in different wrappers : class, privilege, segregation, deference, repression. » (15)

\*

\* \*

Plus que *The Big House*, *Jake's Brigade* s'adresse à un groupe d'âge bien établi et le « peer-group » destinataire est facilement identifiable. *The Party* (1973) fera appel à un thème voisin.

A la radio ce n'est pas tant la fable qui importe, c'est l'évocation qui en est faite qui réveille en l'auditeur une expérience individuelle, une complicité nostalgique décrite par son regard intérieur, porté par un dialogue qui fait naître des images familières. Lorsque l'on entend *Jake's Brigade* on ne peut s'empêcher de penser, par exemple au film de Cayatte *Les Risques du Métier*.

A la différence de *The Big House* qui s'appuie sur un montage rigoureux et serré de scènes qui nous renvoient, dans un mouvement de va-et-vient, de l'intérieur à l'extérieur, *Jake's Brigade* se déroule presque exclusivement à l'intérieur d'un espace mesuré et clos où le micro semble se déplacer latéralement, comme si l'on voulait nous faire subir, à l'instar de ce que l'on essaie de faire subir à Jake, le refus de nous déplacer librement dans l'espace.

Le théâtre radiophonique de Trevor Griffiths nous apparaît donc comme un théâtre original, riche d'intentions politiques et sociales, qui ne saurait en aucune façon entrer dans la catégorie de ces « plays to hoover to » méprisées par le critique David Wade. Il n'appartient pas davantage, en dépit du créneau horaire de sa diffusion, à la catégorie voisine des « plays for clearing up the lunch to », ni même, car il exige bien trop d'attention de la part de l'auditeur, à la catégorie des « plays for making do and mending to » (16).

À l'intérieur de l'ensemble de l'œuvre dramatique de Trevor Griffiths, son théâtre radiophonique mérite donc d'être considéré par et pour lui-même. Il est recherche authentique d'un modèle d'expression dramatique.

Nicole VIGOUROUX-FREY  
Université de Tours

#### NOTES

- (1) Ian Rodger, Radio 3 le 7 / 4 / 77 in « The Secret Workshop ».
- (2) Donald McWhinnie *The Art of Radio*, London, Faber, 1959, p. 190.
- (3) Trevor Griffiths, propos recueillis par Catherine Itzin et Simon Trussler, « Transforming the Husk of Capitalism » in *Theatre Quarterly*, London, summer 1976, p. 44.
- (4) L'« Audience Research Department » de la BBC a estimé que le nombre des auditeurs de *The Big House* équivalait à 1,9 % de la population du Royaume-Uni.
- (5) « An Audience Research Report », week 50, LR / 69 / 1743, BBC Archives Centre, Caversham.
- (6) Trevor Griffiths, *The Big House*, BBC Script, p. 97.
- (7) *Ibidem*, p. 133.
- (8) *Ibidem*, p. 132.
- (9) Selon l'« Audience Research Report », LR / 69 / 1743, les auditeurs ont éprouvé le sentiment d'une action difficile à suivre en raison des brusques variations d'intensité sonore faisant partie du texte, mais ressenties, d'une manière générale, comme une agression.
- (10) Susan Hill, Introduction à *The Cold Country and Other Plays for Radio*, London, BBC Publications, 1975, p. 12.
- (11) Jean Tardieu, « Notes et Fragments », in *Cahiers d'Etudes de Radio-télévision*, Paris, n° 17, 1958, p. 20.
- (12) John Osborne, *The Entertainer*, London, Faber, 1957.
- (13) Nous remarquons que, selon les indications recueillies par l'« Audience Research Department », le sujet de la pièce de Griffiths n'a guère suscité l'enthousiasme des auditeurs lassés de la surenchère médiatique sur le thème des relations travail / entreprise.
- (14) Trevor Griffiths, *Jake's Brigade*, BBC Script, p. 49.
- (15) *Ibid.*, p. 44.
- (16) David Wade, « British Radio Drama since 1960s », in *British Radio Drama*, J. Drakakis ed., Cambridge University Press, 1981, p. 222.