

LE THEATRE TELEVISUEL DE TREVOR GRIFFITHS : UNE ŒUVRE EXEMPLAIRE

« It's not the jokes. It's what lies behind them. It's the attitude ... A true joke, a comedian's joke, has to do more than release tension, it has to *liberate* the will and the desire, has to *change the situation*. (...) 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. »

« 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. »

Ces deux citations extraites de *Comedians* et qui illustrent la totale divergence entre Eddie Waters et Bert Challenor (1) quant à leur conception du comique, pourraient sans trop de difficulté être transposées pour décrire des conceptions tout aussi opposées de la télévision et des œuvres dramatiques télévisuelles.

Il ne fait aucun doute que les pièces de Trevor Griffiths appartiendraient alors à la première catégorie ; celle des pièces ambitieuses qui visent à éclairer le réel pour mieux l'appréhender, voire pour le danger.

Par rapport à l'ensemble des productions dramatiques des quinze dernières années, le théâtre télévisuel de Trevor Griffiths apparaît 'exemplaire' à plus d'un titre ...

Exemplaire la priorité que Griffiths accorde à la télévision pour véhiculer les messages de ses pièces ; exemplaire la constance de son engagement idéologique et le respect du public de masse auquel il s'adresse ; exemplaire également la profonde cohérence thématique et dialectique de ses pièces ; exemplaire, enfin, la manière dont Griffiths utilise à la limite de leurs possibilités les différents genres dramatiques télévisuels : dramatique, série, feuilleton, adaptation. Comme le souligne un critique, « there is a sense in which Griffiths'work can be seen to define the limits of the possible within television. (2)

Priorité à la télévision

Trevor Griffiths a toujours clairement affirmé sa préférence pour la télévision, par rapport au théâtre, pour des raisons tenant à sa conception du rôle d'un auteur de théâtre engagé et au fait qu'il veut s'adresser à un public populaire le plus large possible. Jugeant le théâtre inadapté à cet objectif, il écrivait en 1977 : « (Theatre is incapable, as a social institution, of reaching, let alone mobilising, large popular audiences ... » (3)

Plus récemment, en 1982, il confirmait son choix : « I knew from very early on that I wanted to work on television, do television pieces. Television seemed then and still seems a massively powerful intervention, a means of intervening in society's life. » (4) Ce choix prioritaire de Trevor Griffiths est particulièrement remarquable dans le contexte culturel britannique de 1970 à 1985. En effet, même si des intellectuels et des universitaires de plus en plus nombreux en viennent à considérer la télévision comme un composant essentiel de la culture et de la vie sociale d'un pays, le courant

principal de la critique continue de privilégier le théâtre, oubliant qu'aujourd'hui, comme le note Trevor Griffiths, « for most people, plays are television plays, drama is television drama. » (5)

C'est donc sa stratégie 'interventionniste' qui a conduit Griffiths à choisir la télévision comme support principal de son œuvre dramatique.

« You see I didn't come into writing as an *auteur*, that is to say as a person who wanted to splash his ego around this society. Playwriting to me has always seemed an intervention, another way of getting things said and getting things done. » (6)

Pour Griffiths, la possibilité d'intervenir dans la vie de la société et de faire passer un message 'radical' ne semble faire aucun doute. Il suffit d'utiliser les failles du système, les failles de l'institution, ce qu'il nomme « the system's basic 'leakiness' ». Il faut bien admettre qu'en ce début des années 80, Trevor Griffiths apparaît de plus en plus isolé dans son rôle de défenseur d'un théâtre télévisuel engagé, en décalage permanent avec le flot d'émissions 'consensuelles' ou de pur divertissement qui constituent le lot quotidien de la télévision.

Au cours de l'émission *Playpower*, produite en 1985 par Granada, Kenneth Loach - dont le téléfilm *Cathy Come Home* a entraîné en 1966 une des plus importantes prises de conscience collectives de l'histoire de la télévision - et Jim Allen - auteur du non moins célèbre feuilleton *Days of Hope* (BBC1, 1975) - exprimaient tous les deux de sérieux doutes sur la capacité d'incitation au changement du théâtre télévisuel :

Ken Loach :

« I think it can do no more than raise questions. It certainly can't achieve any change because, as it goes out, it's part of that six or seven hours nightly viewing whose overall message is 'everything's fine'. It can put concerns in people's minds; it can put items on the agenda; it can make people aware of issues which they hadn't thought of before, perhaps; it can put ideas forward through people's experiences, but it can't change it in itself. »

Jim Allen :

« We're just like ... off the field commentators. We have a small limited role, which is why the Establishment can always absorb us. We are the icing on the cake. They permit us. »

Ce relatif pessimisme de Ken Loach et Jim Allen qui, tout comme Trevor Griffiths, ont tenté d'utiliser au maximum le potentiel critique, voire contestataire, du théâtre télévisuel, ne rend que plus exemplaire la constance de la volonté 'interventionniste' de ce dernier.

Langage naturaliste et public de masse

Cette stratégie de Trevor Griffiths n'a de sens que si, comme Eddie Waters dans *Comedians*, on parie sur l'intelligence du public (en l'occurrence des téléspectateurs).

Là encore, Trevor Griffiths se place à contre-courant du discours critique traditionnel en refusant la conception du téléspectateur passif stupidement 'collé' devant son écran. Il reprend à son compte les propos de Raymond Williams :

« The 'telly-glued' masses do not exist ; they are the bad fiction of our second-rate social analysts. What the masses, old or new, might do is anybody's guess.

But the actual men and women, under permanent kinds of difficulty, will observe and learn, and I do not think that in the long run they will be anybody's windfall. » (7)

Le corollaire de la recherche d'un public de masse est le choix d'un mode d'expression dramatique adapté à la culture et à la tradition populaires : le naturalisme. Bien qu'on puisse légitimement le considérer comme le mode télévisuel par excellence, le naturalisme est régulièrement remis en cause par des auteurs, réalisateurs ou critiques, qui le jugent responsable de trop de pièces insignifiantes et qui réclament des œuvres dramatiques esthétiquement plus expérimentales, donc (?) plus nobles.

Ecrivain en 1978 dans *Socialist Review* (8), David Edgar s'en était pris au naturalisme - et à Trevor Griffiths - à propos de sa série *Bill Brand*. Edgar y soulignait les risques de récupération psychologique du message idéologique à cause précisément du mode naturaliste de la série, qui favorise l'identification du téléspectateur avec le héros.

Mais en matière de théâtre engagé la fin justifie les moyens. Trevor Griffiths s'étant fixé pour objectif d'atteindre un public populaire le plus large possible accepte ce risque de récupération psychologique, car, comme il le fait dire à un personnage dans le dernier épisode de *Bill Brand* :

« If you're going to make connections, raise consciousness, you've got to start where people are actually at. Not at some notional point in the middle of your own middle-class, guilt-ridden hang-ups. » (9)

En résumé ! Un support (télévisuel), un public potentiel (populaire et nombreux), et un langage dramatique (naturaliste) ; tout cela pourrait conduire à *Coronation Street* ou à *Emergency Ward Ten*. Mais l'élément déterminant, et qui fait précisément l'exemplarité de Trevor Griffiths, c'est l'engagement idéologique qui détermine la nature même de son œuvre dramatique, qui la structure et lui donne sa cohérence profonde.

Les bons et les puissants : une dualité fondamentale

Comme de nombreux intellectuels marxistes des générations de l'entre-deux-guerres, Trevor Griffiths a été confronté à la difficulté d'assumer un idéal socialiste révolutionnaire dans les années 50 et 60, c'est-à-dire dans une période où il n'était plus possible d'ignorer que le stalinisme avait marqué la dégénérescence de la révolution russe.

C'est ce déchirement qu'exprimait David Mercer dans une interview en 1973:

« So I grew up simultaneously with a feeling that Marxism-Leninism was the basis for a coherent political philosophy, and at the same time with a horrified awareness of what had happened to the Bolshevik Revolution, and what Stalinism meant. » (10)

On trouve dans *Absolute Beginners*, une étude de la constitution par Lénine du Parti Social Démocrate Russe en exil à Genève et à Londres. En faisant de nous des témoins des manœuvres successives de Lénine pour atteindre son objectif politique : la constitution d'un parti fort, avant-garde de la classe ouvrière, Griffiths construit la structure dialectique de sa pièce sur l'opposition entre Lénine et Martov.

Cette opposition binaire entre Martov et Lénine, c'est fondamentalement l'opposition entre la bonté (au sens de ce qui est humain) et la puissance (associée à une certaine insensibilité). Et ce qui constitue la cohérence exemplaire de l'œuvre dramatique de Trevor Griffiths c'est que cette dualité va se retrouver dans presque toutes ses pièces.

Dans le cas de Lénine et Martov, leur opposition en terme de 'bon' et 'puissant' est clairement inscrite dans le dialogue :

« I will not serve with *that man* ! That man is ... not a good man ! » (11)

déclare Martov avant de quitter la salle du Congrès. Quelques minutes avant, Zasulich s'était écriée, s'adressant à Lénine :

« I see your game, Lenin. By hook or by crook, isn't it. Anyway so long as it's your way, with your 'hard' men all around you. » (12)

Lors de sa rencontre avec Lénine dans son bureau à Genève, Plekhanov lui dit :

« I've always been fascinated by your hardness. » (13)

Enfin l'incident Bauman (scène 12) avait déjà permis de révéler cette opposition entre les deux hommes. (Lénine refuse de recevoir Miliutin dont la femme s'est pendue après avoir été calomniée par Bauman. Martov apparait effondré.)

La question que nous pose Griffiths à travers cette dualité Martov-Lénine semble être : peut-on concilier la vision d'un monde socialiste plus humain et la discipline implacable nécessaire pour le construire. L'écueil stalinien trouve son origine dans la rupture entre Lénine et Martov, plus exactement entre ce qu'ils représentent : bonté, sensibilité, dignité pour Martov ; puissance implacable et efficacité pour Lénine.

Il est possible de définir une deuxième opposition binaire, qui peut souvent d'ailleurs se calquer sur la première : l'opposition public/privé. Dans *Absolute Beginners*, c'est Martov qui exprime avec force cette dualité, lorsqu'il réagit violemment au refus de Lénine d'exclure Bauman du parti :

You can't separate private from public like that, can't you see it man ! We are what we *do* ... you, me, Bauman, all of us. Party morality is more than just loyalty to the party ... it's the highest level of ethical consciousness yet afforded the human species ... » (14)

Dans *All Good Men* (le titre attirant notre attention sur cette notion de 'bonté') on retrouve encore cette même dualité.

Edward Waite est un Martov britannique. Il est pragmatique. C'est un homme de compromis, mais il n'a probablement jamais rien fait d'injuste ou d'immoral.

« I stand on what I've done. I've made mistakes, God knows. And usually I've paid for them. But I believe I've given more than I've taken, and helped more people than I've hurt. » (15)

Sa fille Maria, s'adressant à Massingham (le réalisateur d'émissions d'actualités venu interviewer son père) dit de lui : « He's a good man. » Il est bon, mais comme Martov, le pouvoir véritable lui échappe. Le puissant, l'implacable c'est Massingham, produit de Winchester et d'Oxford qui n'hésite pas à piéger Edward pour faire un 'scoop'. Quant à William, il donne des leçons de socialisme à son père, mais n'est-il pas - comme Lénine - en train d'oublier que « you can't separate private from public ... We are what we do ... ». De fait il devient lui aussi complice du bourgeois Massingham, à qui il a donné des documents compromettants pour son père.

Une étude de *Occupations* montrerait une structure du même ordre que dans *Absolute Beginners* et *All Good Men*, à Gramsci, le bon et l'idéaliste, s'oppose le manœuvrier sans scrupule Kabak.

Enfin, dernier exemple, on retrouve une structure semblable dans *Through The Night*. L'hospitalisation de Christine Potts et l'opération qu'elle subit sans la moindre explication de la part des médecins, permet à Trevor Griffiths de dénoncer le fonctionne-

ment cruellement impersonnel de la médecine hospitalière et la faillite de la relation entre le médecin et le malade.

« Mainly, I think it's because we have lost all idea of you as a whole, human being, with a past, a personality, dependents, needs, hopes, wishes. Our power is strongest when you are dependent upon it. » (16) avoue à Christine le jeune interne 'marginal', Dr. Pearce.

Dans cette pièce, le puissant c'est le médecin, le 'spécialiste' dit Christine. Mais ce pouvoir, cette compétence ont un prix et ce prix c'est l'incapacité dans laquelle se trouve le 'spécialiste' de considérer son patient comme autre chose qu'un ensemble d'organes et de symptômes.

Ce qui différencie *Through The Night* des autres pièces considérées, c'est que l'opposition n'est pas simplement binaire. Chacun des trois médecins, détenteurs du pouvoir dans le microcosme de l'hôpital représente un dosage plus ou moins important de 'bonté' et de 'pouvoir'. Dr. Seal représente le 'pouvoir médical' à l'état pur sans la moindre parcelle d'humanité ; Dr. Staunton « is a good man. » dit Dr. Pearce, « he's just ... not used, not equipped ... to deal with you as a person. » Quant à Dr. Pearce, il communique parfaitement avec sa malade, Christine, mais il sait que cela va lui coûter sa place :

« I'll probably get sacked for it. Unethical behaviour. »

Si nous en restions à ce stade de l'analyse, nous pourrions être tenté de conclure que le théâtre de Trevor Griffiths est assez sommairement manichéen : les 'bons' étant de simples 'goodies' et les puissants des 'baddies'. Or rien ne serait plus faux ! Griffiths ne cherche pas à donner des réponses artificielles ou schématiques aux problèmes politiques, sociaux et humains qu'il place au cœur de ses pièces. Les oppositions binaires qui les structurent permettent à Griffiths de théâtraliser des conflits, des débats et discussions de nature idéologique sans devoir tout faire dépendre de l'identification du spectateur à un héros.

Comme nous l'avons observé, les personnages appartenant à la classe des 'bons' sont aussi les victimes de ceux (les puissants) qui détiennent le pouvoir véritable : Martov évincé par Lénine ; Edward Waite trahi par son fils et piégé par Massingham, l'homme des médias ; Gramsci manœuvré par Kabak et le Dr. Pearce probable victime de sa trop grande (?) humanité. Trevor Griffiths ouvre ainsi tout un faisceau d'interrogations : existe-t-il une voie médiane, un point d'équilibre entre Lénine et Martov, entre le marxisme théorique de William et le parti de masse d'Edward, entre Gramsci et Kabak ? Ou bien faut-il chercher ailleurs la voie qui conduira à une société socialiste humaine mais porteuse de changements radicaux ? peut-être *Comedians* et le mime de Gethin Price nous donnent peut-être un début de réponse : la dualité fondamentale y est bien : Eddie Waters est le 'good man', mais il ne détient pas de véritable pouvoir. Le détenteur du pouvoir, c'est Bert Challenor. C'est lui qui décide de l'attribution des contrats, et face à l'épreuve de l'audition - qui ressemble fort à une soumission aux valeurs culturelles bourgeoises - l'échantillon de classe ouvrier constitué par les six aspirants-comiques se divise. Deux d'entre eux, Samuel et Mc Brain, ayant fait acte d'allégeance se voient offrir un contrat. Mais c'est le numéro de Gethin Price qui semble, symboliquement, avoir tracé une voie différente. Ni le ralliement inconditionnel de Samuel et Mc Brain, ni l'attitude libérale et vertueuse d'Eddie Waters ... mais le refus, la résistance, la volonté de se battre ... pour ne pas être absorbé par l'ordre établi en y perdant son âme.

Il peut être intéressant ici de se souvenir du propos de Maria, dans *All Good Men*,

quand elle explique à son père pourquoi elle ne l'accompagnera pas à la cérémonie au cours de laquelle il va être anobli :

« ... sooner or later we've got to stop being picked off. Sucked in one by one, patted, flattered. We've got to stay with the class, Dad. We've got to say no. We go when the class goes. You can't lead an army in the uniform of the enemy. » (17)

N'était-ce pas déjà un appel au réveil de la conscience de classe, qui est l'aboutissement logique du mime de Gethin Price ?

Consensus et démythification

La grande majorité des émissions de télévision véhiculent des valeurs et des attitudes qui renforcent globalement le *consensus* social et ses fondements idéologiques et contribuent à construire par accumulation des 'clichés culturels'. Ces clichés, de nature consensuelle, sont le produit de la volonté des producteurs et des responsables de médias en général de ne pas s'aliéner une partie de leur public. Pour cela, ils ont tendance à fabriquer des émissions en fonction d'une société 'mythique', qui serait une société sans classes et sans conflits idéologiques profonds.

A l'évidence, le théâtre télévisuel de Trevor Griffiths refuse ces règles du jeu et - c'est ce qui constitue son dernier titre d'exemplarité - vise à offrir au téléspectateur des lectures 'anti-consensuelles' de la réalité britannique, en refusant par exemple la vision romantique de la classe ouvrière (*Sons and Lovers*) ou la peinture idéalisée et hors de son cadre socio-économique de la classe dirigeante (*Country*). Ce faisant, Griffiths se heurte à des résistances institutionnelles que tout auteur dramatique engagé se doit de vaincre ou de contourner. Ce qui peut être considéré comme 'révolutionnaire' - ou du moins exemplaire - dans le théâtre télévisuel de Trevor Griffiths, c'est cette constante remise en cause *à la fois* des clichés culturels artificiellement consensuels et des modes dramatiques populaires.

Lorsque Trevor Griffiths situe sa pièce *Through The Night* dans le cadre d'un hôpital il semble par comparaison se livrer à une critique implicite d'un genre très populaire : la « hospital drama series » du type *Emergency Ward Ten* ou *General Hospital*. Mais bien sûr chez Griffiths, on ne trouve aucun des clichés romantiques de ces séries avec leur vision idéalisée des différentes tâches hospitalières quotidiennes. Le milieu hospitalier reconstitué par Griffiths comporte son lot de maladresses, d'erreurs, voire d'incompétence et c'est ce qui fait sa crédibilité et sa force quand il dénonce l'incapacité du corps médical à assumer des relations humaines normales avec les patients.

Une autre cible de Griffiths est le mythe de l'impartialité, de la pseudo-objectivité des émissions d'actualité ou de commentaire historique. Dans *All Good Men*, le personnage de Massingham fournit à Griffiths l'occasion de dénoncer ce mythe de l'objectivité de l'historien ou du reporter :

William :

« I mean, you're too intelligent, too clever, really to believe that you can talk as it were neutrally about the past. »

(...)

Massingham :

« The conventional rules of biography and historiography will be observed. »

... but I'm not writing the history. Your father is. Because he has lived it. I'm simply the film camera, the tape recorder, the lighting man ... » (18)

William :

« The programme controller. The film editor. The picture researcher. The sound mixer. The blurb writer. The audience softener. » (16)

De même, les propos échangés par Lénine et Trotsky dans la dernière scène de *Absolute Beginners* illustrent également cette idée que l'histoire n'est jamais neutre :

Lenin :

« In revolutionary language, the success of the revolution is the supreme law. Until you can say that, comrade, and mean it, history will have no use for you. »

Trotsky :

« I suppose it will depend who writes the history. » (19)

Un exemple des *clichés consensuels* que Griffiths remet en cause nous est donné dans *Country*. Toute la pièce est une réfutation du vieux mythe de l'égalité de tous les Britanniques face à la deuxième guerre mondiale qui aurait produit une société sans classes où chacun aurait contribué également à l'effort d'austérité. *Country* est aussi une tentative pour démythifier toute une tradition de pièces de théâtre de boulevard des années trente, mais aussi une tradition plus récente de feuilletons populaires consensuels comme *The Forsyte Saga*.

La troisième cible de Griffiths est la vision romantique de la classe ouvrière, héritage des Angry Young Men et de la culture populaire des années soixante. Dans son adaptation de *Sons and Lovers*, Griffiths a tenté de se débarrasser de certains 'clichés' pour imposer une peinture plus *réaliste* du monde ouvrier et de sa culture. Ce faisant, il s'est heurté aux problèmes de la reconstruction dramatique du passé qui est probablement le genre télévisuel le plus codifié et qui repose essentiellement sur des stéréotypes propres à perpétuer le mythe d'une société sans classes. Comme l'ont fait remarquer Poole et Wyver, l'adaptation de *Sons and Lovers* par Trevor Griffiths s'est trouvée en contradiction avec :

« a period format that had evolved precisely to meet the needs of an undifferentiated, 'classless' audience. An audience which, it is assumed, regards history itself as simply an undifferentiated *past* devoid of any purchase on the present. » (20)

Que toutes les contraintes commerciales, les pressions idéologiques et la censure institutionnelle n'aient pas réussi à dissuader Trevor Griffiths dans sa tentative pour faire passer des messages 'radicaux' par le canal du théâtre télévisuel est en soi réconfortant. Mais faut-il y voir le signe d'un possible sursaut de la création dramatique télévisuelle ou craindre, comme Poole et Wyver, qu'aucune œuvre dramatique comparable à celle de Griffiths ne puisse dorénavant voir le jour sur les écrans de la télévision britannique ?

« Is 'Trevor Griffiths' repeatable, is a comparable body of drama likely to emerge again from inside Television? That the answer is almost certainly no gives Griffiths' achievement an added importance ... » (21)

Puissent des dizaines de nouveaux Griffiths infirmer rapidement ce jugement !

Raymond PROST
Université de Bourgogne

COUP DE THEATRE n° 6
SPECIAL TREVOR GRIFFITHS

NOTES

- (1) Trevor Griffiths, *Comedians*, Faber, Londres, 1976.
- (2) Mike Poole, John Wyver, *Powerplays*, British Film Institute, Londres, 1984, p. 1.
- (3) Trevor Griffiths, Préface, *Through the Night, Such Impossibilities*, Faber, Londres, 1977.
- (4) Trevor Griffiths, « Countering Consent », in *Ah ! Mischief: The Writer and Television*, Faber, Londres, 1982, p. 36.
- (5) *Ibid.* note 3.
- (6) *Ibid.* note 4, p. 32.
- (7) Raymond Williams, cité par T. Griffiths, *op. cit.*, note 3.
- (8) David Edgar, « Political Theatre », in *Socialist Review*, avril-mai 1978, reproduit dans *Theatre Quartely*, Hiver 79, pp. 25-33.
- (9) Cité in Poole & Wyver, *op. cit.*, p. 100.
- (10) *Theatre Quartely*, 3, n° 9, (janvier-mars 1973), p. 45.
- (11) Trevor Griffiths, *All Good Men and Absolute Beginners*, Faber, Londres, 1977, p. 107.
- (12) *Ibid.*, p. 106.
- (13) *Ibid.*, p. 92.
- (14) *Ibid.*, p. 87.
- (15) Trevor Griffiths, *All Good Men and Absolute Beginners*, *op. cit.*, p. 50.
- (16) *Through the Night*, p. 63.
- (17) *All Good Men*, p. 55.
- (18) *All Good Men*, p. 26-28.
- (19) *Absolute Beginners*, p. 109.
- (20) Poole & Wyver, *op. cit.*, p. 142.
- (21) Poole & Wyver, *op. cit.*, p. 9.