

ENGAGEMENT ET AMBIVALENCE DANS LE THEATRE ANGLAIS CONTEMPORAIN

De John Osborne à Trevor Griffiths, en passant par Arnold Wesker et John Arden, le nouveau théâtre anglais n'a jamais cessé de refléter les conflits sociaux de notre époque et de nous inviter à une réflexion politique. Depuis les années cinquante, nombreux sont les dramaturges britanniques qui ont pris position au sujet de la lutte des classes et du problème des valeurs (1).

Ainsi, Osborne, frustré par le moralisme étroit de l'Etat-Providence, dénonce pêle-mêle en 1956 dans *Look Back in Anger* l'apathie, l'indifférence, les préjugés de la bourgeoisie bien-pensante, les politiciens, l'américanisme et regrette la disparition des certitudes et de la bonne conscience édouardiennes. Il veut « faire sentir les choses aux gens, leur apprendre à sentir. Ils pourront réfléchir après » dit-il (2). Comme lui, Wesker veut aussi rendre les gens plus lucides et plus sensibles en faisant le procès des fausses valeurs en cours. L'art, estime-t-il, façonne la conscience du public, le rend plus compréhensif, plus humain. S'inspirant de ses souvenirs de service militaire dans la RAF, Wesker écrit *Chips with Everything* pour que cette pièce serve d'avertissement : « Je dis à la classe dirigeante : Vous ne nous trompez plus, nous savons comment ça se passe. Et je dis à ceux qui sont dirigés : Ecoutez les gars, voici comment ça se passe et voici comment ça va se terminer si vous continuez à ne pas comprendre que, très gentiment et très nettement, on vous remet à votre place » (3).

L'engagement politique d'un John Arden est d'autant plus marqué qu'à ses yeux tout ce qui concerne le problème de la vie en société est politique. Arden croit fermement à la responsabilité sociale du dramaturge et déclare : « Je pense que le théâtre sert à dire quelque chose concernant la société ... Si on l'enseigne à l'école, c'est pour aider les écoliers à mieux comprendre la société dans laquelle ils sont appelés à vivre » (4). En 1967, pour bien montrer aux étudiants du Département d'Art Dramatique de l'Université de New York la différence entre la représentation théâtrale conventionnelle d'un acte de désobéissance civile et une prise de position politique concrète, il n'hésitera pas à interrompre un spectacle qu'il met en scène, *The War Carnival*, pour annoncer que cette manifestation a été organisée par la C.I.A. désireuse d'évaluer le nombre des étudiants opposés à la guerre du Vietnam. Arden saisira alors le drapeau américain, l'étendra par terre et marchera dessus (5).

Pour sa part, tout en précisant qu'écrire pour le théâtre est une forme d'introspection, qu'en écrivant il ne sait pas où il va (6), Trevor Griffiths affirme : « Presque tout ce que j'écris est politique d'une manière ou d'une autre » (7). La question essentielle qui semble le préoccuper est la suivante : Comment réussir à transformer radicalement le système de gouvernement actuel pour instaurer une société vraiment socialiste ? Comment ne pas tomber dans les compromissions, ne pas sacrifier son idéal, ses principes socialistes ? Griffiths espère (pour reprendre une phrase de Joe Shawcross dans *The Party*) qu'une analyse socialiste constituera « une base rationnelle d'action politique ». Son but en écrivant est sans doute celui que définit un autre de ses personnages, Eddie Waters, dans *Comedians*, quand il déclare : « Un vrai comique ose voir ce que ses auditeurs craignent d'exprimer ... une sorte de

vérité concernant ce qui les blesse ou les terrifie ... Une bonne histoire drôle doit libérer la volonté et le désir ... doit changer la situation ». De la même manière, semble suggérer Griffiths, un dramaturge doit recréer le vivant avec ses tensions sous-jacentes secrètes et mettre en valeur les symptômes de frustration. C'est ainsi qu'il a cherché à montrer dans *Comedians* que les membres de la classe ouvrière, « à l'exception de Price, sont achetés, absorbés, rendus inefficaces ou impuissants d'une manière ou d'une autre. Ceux qui réussissent y parviennent en souscrivant un contrat de cécité volontaire, en renonçant aux valeurs essentielles » (8) déclare Griffiths.

Osborne, Wesker, Arden, Griffiths, écrivent donc pour analyser une situation lucidement et la changer. Or il est frappant de constater que leurs personnages sont le plus souvent ambivalents, déchirés, contradictoires et que leurs œuvres sont presque toujours des constats d'impuissance. Ecorché vif, Jimmy Porter, dans *Look Back in Anger*, déverse son indignation, sa rage, dans une série de tirades impulsives qui prennent pour cibles la société de consommation, les évêques, les Public Schools, le conformisme. Il s'attaque clairement à la mentalité bourgeoise et religieuse mais sa motivation est confuse : s'il ne peut s'empêcher d'évoquer avec nostalgie le passé romantique édouardien, c'est parce qu'en fait il n'a rien du révolutionnaire mais rêve d'un refuge idéal où il serait à l'abri des pièges de la société qui guettent les ours mal léchés comme lui.

Le thème de l'échec domine aussi dans l'œuvre de Wesker. *The Kitchen* nous montre une absence de solidarité véritable et de vision commune. Les travailleurs ont tous une vision limitée ou déformée et ne parviennent pas à sortir de leur égocentrisme. Beatie, dans la trilogie, découvre comment penser par elle-même, mais la tentative d'Ada et Dave pour vivre le socialisme en circuit fermé échoue. Quant à Pip Thompson, fils de banquier qui refuse au départ d'entrer dans la hiérarchie militaire et encourage ses camarades à ne pas se soumettre à l'autorité dans *Chips with Everything*, c'est un personnage ambigu : s'il change de camp et devient un officier à la fin de la pièce, est-ce pour éviter que les autres recrues soient sanctionnées ou est-ce parce qu'il est lui aussi brisé et récupéré ? De même, le rêve socialiste se révèle falsifié dans *Their Very Own and Golden City*. Et c'est finalement à leur élan de survie plutôt qu'à une volonté de changement que se raccrochent les personnages des pièces suivantes.

Arden, dans *Sergeant Musgrave's Dance*, fait le procès de la violence mais aussi de manière très contradictoire. A la violence des terroristes, Musgrave veut répondre par la violence du massacre à titre de représailles. Dégoûté des atrocités auxquelles il a été mêlé, animé d'un sens du devoir fanatique, il servira finalement à démontrer l'impossibilité de combattre la violence par la violence. Son action portera-t-elle ses fruits ? Favorisera-t-elle le rejet de la corruption, de la cupidité, de la guerre coloniale ? Il est permis d'en douter. Comme l'ont souligné plusieurs critiques : « L'effet final est déconcertant ... L'action dégénère en chaos ... La pièce perd sur nous son emprise aussi sûrement que Musgrave perd la sienne sur la foule ... (9) L'auteur semble être dans la même indécision que son personnage et cette confusion est la principale faiblesse de la pièce » (10).

Personne, par contre, ne pourrait reprocher à l'œuvre de Trevor Griffiths d'être confuse. Car dans des pièces telles qu'*Occupations*, *The Party* et *Comedians*, les personnages s'expriment de façon tout à fait claire. Mais leur mauvaise conscience n'en est pas moins évidente. Pour Kabak, dans *Occupations*, les individus peuvent

et doivent parfois être utilisés comme des instruments. Son attitude, aussi bien envers Polyà qu'envers Angelica est à cet égard révélatrice. Mais il ne peut s'empêcher d'être déchiré et le moment où il pleure, désespéré, avant d'éteindre la lumière, est particulièrement révélateur.

Joe Shawcross, dans *The Party*, se vautre, comme il dit, dans son impuissance et son inertie : « Je ne sais pas comment tu peux supporter de te mépriser autant, Joe », remarque fort justement Kara. Il veut présenter une pièce de Malcolm Sloman parce qu'il l'admire sincèrement, mais Sloman souligne la futilité d'une telle entreprise en déclarant : « La seule chose qu'on nous autorise à intégrer dans le système, c'est celle qu'il peut assimiler et absorber ... Nous vivons dans une société qui a 'muri' grâce aux descriptions de ses injustices ... en montrant tout ça, semaine après semaine ». Et Sloman ajoute, avec un humour tout à fait savoureux : « J'ai décidé de consacrer le reste de ma vie à ... l'ambivalence ... Comme qui dirait, ce que Pinter est incapable d'exprimer tout à fait, je peux être encore plus incapable de l'exprimer tout à fait ».

De même, l'accent est mis sur l'échec et l'impuissance quand John Tagg, à son tour, analyse la situation et dit en s'adressant aux intellectuels : « Vous n'avez que la parole. Et vous ne pouvez pas la transformer en acte ... Vous voyez les complexités et les contradictions et vous vous en accommodez comme d'une sorte de jeu que vous pouvez jouer entre vous. Finalement, vous apprenez à aimer votre souffrance ».

Quand à la situation ambivalente des personnages de *Comedians*, Trevor Griffiths l'a expliquée en racontant comment il avait eu l'idée d'écrire sa pièce : « Je me suis senti impressionné ou plutôt oppressé en m'interrogeant sur ces comiques ... Il me semblait qu'il y avait une *contradiction* entre ce qu'ils pensaient de leur professeur - qu'il était merveilleux, qu'il avait des principes, etc - et leur comportement à eux dans la vie, comportement qui à mon avis était dans une certaine mesure révoltant et encourageait toutes sortes de préjugés » (11).

C'est précisément cette contradiction, commune aux personnages d'Osborne, Wesker, Arden et Griffiths, qui mérite d'être élucidée. Pourquoi existe-t-elle alors que les créateurs de ces personnages cherchent de leur propre aveu à encourager chez les spectateurs une prise de conscience et une volonté de changement social ? Serait-ce parce que tout écrivain est engagé dans une pensée secrète, qu'inconsciemment il ne cesse de penser sa vie, de vivre cette pensée, et de l'exprimer involontairement dans ses pièces ? L'ambivalence des personnages exprimerait-elle le déchirement intérieur des dramaturges eux-mêmes ?

Osborne, Wesker, Arden, Griffiths et bien d'autres auteurs engagés souhaitent une révolution, une transformation radicale du système social. Ils pensent que la société capitaliste conduite par l'argent « aliène » l'homme, que l'histoire de toute société est celle de la lutte des classes, des oppresseurs et des opprimés, de la bourgeoisie et du prolétariat. Se sentant frustrés et coupables de vivre dans une société capitaliste qu'ils trouvent injuste, ils dénoncent son ambivalence, son moralisme hypocrite qui cache un amoralisme. Certains d'entre eux adhèrent au marxisme par réaction, pour échapper à leur mauvaise conscience devant les tentations du capitalisme et la course au succès. Ils s'achètent ainsi, en quelque sorte, une bonne conscience. Mais ils n'échappent pas pour cela à l'ambivalence, ils ne font que tomber de Charybde en Scylla. Car en substituant le marxisme au capitalisme ils ne font qu'adhérer à une autre idéologie moraliste doublée d'amoralisme. Or, selon

la loi d'ambivalence mise en évidence par le psychologue Paul Diel, toute idéologie *excessive*, spiritualiste ou matérialiste, entraîne la mauvaise conscience, l'inhibition coupable et aboutit au symptôme ambivalent. Accorder trop d'importance au changement du milieu matériel ou accorder trop d'importance à la spiritualité individuelle, revient au même. C'est de la même manière dévaloriser la juste mesure, la dualité inhérente à tout ce qui existe. C'est donc aboutir nécessairement au déchirement entre un idéalisme apparent et un matérialisme secret, déchirement qui se manifeste par la frustration et la contradiction (12).

L'ambivalence d'Osborne s'exprime clairement dans ses explosions de rage impuissante, dans sa lettre retentissante intitulée « Damm you, England » (13), dans ses déclarations fracassantes contre la politique étrangère de son pays, contre le Marché Commun (il va jusqu'à comparer l'entrée de la Grande-Bretagne dans la Communauté européenne aux horreurs du génocide nazi), contre les partis politiques quels qu'ils soient, contre les critiques dramatiques, contre les étudiants de Mai 68, dénonciations tous azimuts auxquelles Osborne oppose régulièrement des constats moins négatifs où percent son conservatisme et sa résignation (14).

L'ambivalence de Wesker apparaissait déjà en 1961 quand il déclarait : « Ce qu'il faut, c'est une maudite révolution. C'est absurde, mais c'est ce qu'il faut » (14 bis). Communiste au début, Wesker s'est cependant toujours méfié du dogmatisme militant, des partis, des syndicats et de la violence révolutionnaire : « Le dogme, a-t-il déclaré, ne permet aucune générosité d'esprit, aucune compassion. La nécessité de faire prendre conscience aux gens qu'ils peuvent changer la société n'est pas incompatible avec la nécessité de les rendre tolérants envers les faiblesses humaines (15).

Wesker a toujours souhaité une révolution de la conscience par l'art et s'est efforcé en même temps d'aller au-delà de l'écriture. Emprisonné pour ses activités pacifistes au sein du Comité des 100, il eut l'idée de fonder le Centre 42 afin d'éviter les pressions commerciales, d'échapper au snobisme culturel. Mais lâché par l'Arts Council et les syndicats, il s'apercevra finalement de ses propres limites en tant que négociateur, de sa propre vulnérabilité et devra renoncer à ses projets trop idéalistes et trop ambitieux.

L'ambivalence d'Arden saute aux yeux de prime abord : il a l'air sérieux, les gestes précis et posés, mais aussi l'allure bohème, les cheveux longs et en désordre. Portrait craché de l'intellectuel de gauche, il porte de grosses lunettes à monture d'écaille, mais manifeste aussi un goût marqué pour l'anarchie et l'improvisation (16). Dramaturge érudit ayant fait des études supérieures, il a pris conscience très tôt des distinctions de classe : « Je n'oublierai jamais, dit-il, le jour (j'avais peut-être sept ans) où je me suis aperçu que mon voisin sentait mauvais ... Quand j'étais petit, je crois que j'étais réactionnaire, car à mes yeux, les membres de la classe ouvrière, les familles de mineurs, étaient l'ennemi. Eux me considéraient en tout cas comme un ennemi. Un petit garçon qui allait à l'école vêtu d'une chemise blanche, avec une cravate et des chaussures cirées, risquait d'être attaqué dans la rue ... » (17).

La conscience politique d'Arden le pousse à dénoncer l'injustice sociale et la violence mais il ne veut surtout pas simplifier une situation ou un personnage pour mieux servir une démonstration : « Il n'y a pas de réponse simple, dit-il. C'est ainsi que se présentent les situations dans la vie : il faut toujours faire des compromis qui semblent justes jusqu'au moment où ils en entraînent d'autres, puis d'autres, à tel point

qu'on ne s'y retrouve plus » (18). Arden a écrit *Serjeant Musgrave's Dance* en s'inspirant des mesures de représailles prises par des troupes britanniques à Chypre, mais sa vision est indécise : « Ce n'est pas une pièce nihiliste, dit-il. Ce n'est pas (sauf peut-être inconsciemment) une pièce symboliste. Elle ne fait pas non plus l'apologie d'une révolution sanglante. J'ai essayé d'écrire au sujet de la violence ... à travers une histoire qui exprime dans une certaine mesure une tentative de satisfaire un désir. Je pense que beaucoup d'entre nous ont éprouvé un jour l'envie irrésistible d'opposer à une violence particulièrement odieuse des représailles encore plus choquantes. C'est ce qu'essaie de faire Musgrave ... Si ma pièce ne prêche le pacifisme complet qu'avec peut-être quelque timidité, c'est probablement parce que je sais que si l'on me frappe, je riposte très facilement. Aussi je ne veux pas prêcher avec trop d'assurance ce que je ne suis pas sûr de pouvoir mettre moi-même en pratique » (19).

Incapable de prendre position clairement, se méfiant de lui-même, Arden reconnaît qu'il n'a rien d'un guide : « Il incombe au dramaturge, dit-il, de démontrer la complexité des problèmes, d'essayer de les élucider par la clarté de sa démonstration. Mais aller plus loin et imposer sa décision au public est je crois plutôt présomptueux. Si j'étais capable de résoudre le problème posé dans *Serjeant Musgrave's Dance*, je serais premier ministre. Or je ne le suis pas » (20). De même, dans sa préface à *Live Like Pigs* il reconnaît qu'il « n'approuve entièrement ni les Sawneys ni les Jacksons. Chacune de ces deux familles adopte des critères de conduite incompatibles mais qui, si on les replace dans leur contexte, sont aussi valables les uns que les autres », déclare-t-il.

Dans sa pièce autobiographique *The Bagman*, diffusée à la radio en 1970, le Narrateur, appelé clairement John Arden, traverse une crise. Il possède un vieux sac de l'armée plein de petites marionnettes. D'abord attaqué par des affamés, il divertit ensuite la foule mais à la fin de la pièce, se révèle incapable d'améliorer la situation : « Tout ce que je peux faire, c'est observer ce que je vois », dira-t-il. Cet aveu d'impuissance culpabilisera Arden à tel point qu'à son retour d'un voyage en Inde, l'année suivante, il écrira dans sa préface à la pièce : « L'attitude du personnage central à la fin de l'histoire est répréhensible, lâche et ne doit pas être imitée » ...

L'ambivalence de Trevor Griffiths est soulignée par le dramaturge lui-même, avec simplicité et humour, quand il évoque ses années de jeunesse, période où pétri de culpabilité catholique et de frustration sexuelle, il découvre simultanément la violence physique et les livres, aussi bien les œuvres de Marx que celles de Joyce. A l'université, il s'enivre à la fois de boisson et de langage. Et tout au long de son œuvre on retrouve l'affrontement de deux positions politiques qui apparaissent déjà dans *Sam, Sam* : celle de l'ouvrier et celle du professeur, celle de la révolution violente et celle du processus démocratique, deux positions qui habitent Griffiths, né prolétaire et devenu un écrivain subissant des pressions conformistes. En parlant de *Comedians*, Griffiths a dit qu'il montre « le contraste entre la tradition enseignante humaniste et une position violente, jeune, agressive, en colère. J'y parle de moi-même, de la tentation du succès » (21). On peut rapprocher cette déclaration de la réplique suivante de Tagg dans *The Party* : « Le problème de l'intellectuel n'est pas un problème de vision, c'est un problème d'engagement ... L'intellectuel peut-il imaginer une vie sans succès ? » On peut également la rapprocher de la réplique de Joe Shawcross, parlant de l'écrivain Malcolm Sloman : « Il ... ne peut pas supporter la pensée qu'il remporte du succès ... dans une société qu'il rêve de détruire ».

Comme les intellectuels de *The Party*, Griffiths est déchiré entre son désir de changer la situation et le fossé qu'il découvre entre les idées révolutionnaires et le comportement quotidien. Comment, par exemple, résoudre la contradiction entre le désir de changement et la profession d'enseignant dans un système éducatif défenseur des valeurs bourgeoises ?

Au-delà de la mauvaise conscience entraînée par le conflit entre l'adhésion à des valeurs progressistes et les pressions exercées par le conformisme ambiant, il y a aussi la position révolutionnaire de Price dans *Comedians*, la tentation de la violence, de la dureté, de l'intransigeance, qui contraste avec la position apparemment impuissante de Waters : « Price, déclare Griffiths, est effrayant parce qu'il est plein de passion, animé d'un sentiment d'injustice » (22). Voilà l'homme, suggère Griffiths implicitement, qui pourrait diriger une révolution, mais cette transformation radicale de la société risque d'être douloureuse, dangereuse et laide ... Griffiths se sent probablement plus proche d'un humaniste comme Waters ou d'un Gramsci qui déclare dans *Occupations* en parlant des ouvriers : « Je suis un intellectuel qui travaille à leurs côtés. Ils ont assez de dirigeants en leur sein ». D'ailleurs Griffiths reconnaît qu'il ne pourrait pas former et diriger un parti quand il dit : « Je pense que je n'ai pas les capacités d'un activiste politique ... Ce qui rend les choses un peu tristes pour moi, c'est que je ne peux pas adhérer à un processus social - démocratique parce que je n'y crois pas » (23).

Ainsi, ne croyant vraiment ni au capitalisme, ni à la révolution par des moyens démocratiques, Osborne, Wesker, Arden et Griffiths sont déchirés intérieurement. La tentation de la violence révolutionnaire leur donne mauvaise conscience, comme leur donnent mauvaise conscience la course au succès, les tentations banalisantes du capitalisme.

Pour échapper à l'ambivalence, la solution serait-elle le non-engagement ? Je ne le pense pas. Je me permets, au contraire, de suggérer que l'ambivalence est due aussi bien aux idéologies matérialistes et spiritualistes qu'aux diverses positions intellectuelles qui s'en tiennent à une vérité relative à chacun, à un doute indéfini dont on ne peut sortir et qui dévalorisent ainsi la responsabilité individuelle, la nécessité de penser juste, d'étudier méthodiquement les conditions de la pensée objective.

Un dramaturge non-engagé, qui dans ses pièces se désintéresse de toute conjoncture politique, qui ne prend pas position au sujet de conflits sociaux, parce qu'il a de la vie une vision pessimiste ou désabusée, court-circuite, de la même manière qu'un dramaturge engagé, l'effort sur lui-même, l'effort pour accepter la limitation et la relativité des satisfactions de la vie. Similaires au désir idéaliste de justice sociale, le doute systématique ou la révolte contre une condition humaine jugée dérisoire, entraînent la convulsion secrète et l'ambivalence.

Il nous faut d'ailleurs élargir l'emploi souvent trop restrictif du terme *engagé*. L'écrivain engagé n'est pas seulement celui « qui prend position politiquement ». Car tout écrivain, consciemment ou inconsciemment, est engagé, qu'il le veuille ou pas, dans une vision de la vie. Et la vision d'un Beckett, d'un Pinter ou d'un Saunders, vision cynique ou sceptique, a beau produire un théâtre qui semble apolitique, elle n'en exprime pas moins un sentiment d'impuissance et de frustration.

Ainsi, Samuel Beckett, on le sait, n'aborde jamais dans son œuvre de problèmes politiques ou sociaux parce qu'il se considère comme un exilé du monde,

parce qu'il trouve que la vie est injuste, inadmissible. Attendant de la vie une satisfaction absolue qu'elle ne peut lui donner, il est convaincu que toute recherche de satisfaction est absurde et fait de cette absurdité son matériau d'écrivain (24). L'écriture lui accorde un soulagement temporaire que la vie semble lui refuser, mais ses personnages, symboles de l'humanité, attendant tous une satisfaction qui n'arrivera jamais, sont des marionnettes cocasses, tragi-comiques, enfermées dans le cercle vicieux et ambivalent de l'amour-haine.

Beckett montre leur impuissance et leur détresse : les aspirations déçues de Krapp dans *La Dernière bande*, l'angoisse, l'enlèvement physique et spirituel de Winnie dans *Oh, les beaux jours*, le supplice mental du trio de boulevard dans *Comédie*. Loques vulnérables et suicidaires, Vladimir et Estragon attendent un soulagement qui pourrait être la mort dans *En Attendant Godot*. Pantins agités par des souvenirs et des craintes, ils jouent avec les mots, se racontent des histoires pour tromper leur frustration. La vie finit toujours mal puisqu'au bout il y a toujours la mort. Nous sommes tous condamnés. Pour supporter ce destin inéluctable, il vaut mieux rire, faire semblant qu'on peut s'y dérober. Attendons que ça passe.

Comme ses personnages, Beckett attend vainement Godot. La biographie publiée par Deidre Bair en 1978 révèle avec une précision admirable les nombreuses allergies et inhibitions de l'écrivain. Beckett ne fait pas flèche de tout bois, il fait *échec* de tout bois. Car une conduite d'échec représente pour lui la seule solution supportable aux problèmes qui le hantent. Elle est l'aboutissement de sa rage d'impuissance.

Le travail créateur d'Harold Pinter aboutit également à l'ambivalence parce qu'il est fondé, comme chez Beckett, sur un sentiment d'indignation, sur une vision accusatrice de la vie. Obsédé par la violence qui sous-entend le langage quotidien toujours utilisé, à ses yeux, comme une arme pour attaquer, se défendre ou se cacher, Pinter ne nous présente que des personnages masqués et ambigus dans des pièces bâties sur des rapports de force précis et destructifs (25). Son théâtre, a déclaré très justement le metteur en scène Claude Régy, « est un théâtre de reptiles ... composé de courants attractifs et répulsifs » (26).

Victime de ces rapports de violence, le personnage de Stanley dans *The Birthday Party* représente l'artiste forcé au conformisme par la société à laquelle il refuse de se soumettre. Comme le précise Pinter, « la hiérarchie, l'Establishment, les arbitres, les monstres socio-religieux arrivent pour transformer et censurer un membre du club qui s'est dérobé aux responsabilités envers lui-même et autrui ... Noyé dans un marécage d'illusions, l'esprit aussi fragile qu'une boîte à fusibles, il s'effondre sous le poids de leurs accusations ... Ne pourrions-nous pas tous nous retrouver un jour ou l'autre dans la position de Stanley ? » (27).

C'est cette vision de l'artiste désireux d'échapper aux conventions et cherchant refuge dans l'imposture qui est la clé de nombreux personnages de Pinter (27 bis). Hypersensible à la convulsion des sentiments, aux résonnances des silences, au refoulé, Pinter tente d'appréhender les stratagèmes que nous utilisons pour déguiser notre pensée, ce jeu de cache-cache auquel nous nous livrons pour nous protéger. De quoi ? De la menace continue qui pèse sur nous, répond le dramaturge : « Partout, dit-il, des gens sont mis en prison et torturés d'une manière ou d'une autre. Je suis poursuivi par ce genre d'images, par le sentiment que ces choses sont omniprésentes. J'ai beaucoup de violence en moi, et depuis l'enfance j'ai vécu dans un monde où, sous quelque forme que ce soit, la violence n'a pas cessé d'augmenter » (28).

Il n'est pas étonnant que les réactions de défense des personnages de Pinter soient le plus souvent exacerbées et prennent la forme d'une inhibition spectaculaire : Edward, dans *A Slight Ache*, Disson dans *Tea Party*, Teddy dans *The Homecoming*, traversent une crise grave. Leur mariage est un échec et leur équilibre intellectuel n'est qu'un masque. Secrètement désespérés, ils déploieront une énergie prodigieuse pour sauver la face, refuser de reconnaître leurs limites, leur vulnérabilité et s'exonérer de toute responsabilité. Etrangers à eux-mêmes et aux autres, leur ambivalence est pitoyable et tragique (29).

Pinter s'est toujours attaché à montrer la novicité du langage abstrait ou politique qui cache le plus souvent une violence sous-jacente. Il se méfie des déclarations idéologiques, mais n'hésite pas cependant à prendre position publiquement en faveur de certaines causes. De même que Beckett s'est engagé dans la résistance à Paris en 1940, Pinter est aujourd'hui un membre actif du mouvement anti-nucléaire CND et du Pen Club International pour lequel l'an dernier, avec le dramaturge américain Arthur Miller, il a effectué une enquête sur les droits de l'homme en Turquie. Au cours d'une réception à l'ambassade des Etats-Unis à Istanbul il fit un esclandre. A l'ambassadeur américain qui lui disait qu'il fallait avoir l'esprit large et que chacun avait le droit d'avoir son opinion, Pinter, faisant allusion aux exemples de torture pratiqués en Turquie, répondit : « On n'a pas le droit d'avoir son opinion quand on a un fil électrique branché sur les organes génitaux ». Cette réaction illustre bien l'indignation qui sous-tend implicitement le théâtre apolitique de Pinter (30). La violence de ses personnages figure toujours l'explosion inconsciente de sa propre frustration.

Cette explosivité, on la retrouve chez James Saunders dont la pièce *Bodies*, jouée à Paris l'an dernier par Laurent Terzieff sous le titre *La Guérison américaine*, sert particulièrement mon propos dans la mesure où elle montre clairement le dilemme apparemment insoluble devant lequel se trouve tout créateur. La pièce s'intitule *Bodies* parce qu'elle aborde le conflit corps-esprit : Comment réconcilier en soi l'esprit et la matière, n'être ni ange ni bête, mais une dualité corps-esprit sans cesse à surmonter ?

Découvrant que sa femme, Anne, le trompe avec David, son meilleur ami, tandis que lui-même la trompe avec Hélène, l'épouse de David, Mervyn réagit violemment, illogiquement, et le quadruple adultère aboutit à une impasse. Le couple Hélène-David, parti aux Etats-Unis, en proie à une dépression nerveuse, découvre alors une thérapie : pour échapper à la névrose, leur dit-on, il ne faut pas vivre en imagination, s'évader de la réalité, de la dualité, de la relativité. Corps et esprit sont inséparables. L'esprit est l'organisateur de la matière et les valeurs sont biologiques. Peintre amateur, David découvre, entre autres, que sa peinture n'exprime que sa névrose, sans le soulager, et le détourne de la jouissance des choses réelles de la vie : « L'exigence d'un bonheur absolu, de la perfection, de l'idéal, est à la vie réelle ce que la pornographie est à la sexualité réelle » déclare David à Mervyn à son retour en Angleterre.

Mervyn est intéressé mais aussi dérangé par cette théorie qui lui promet la sérénité, la désintoxication, mais lui demande d'accepter son entière responsabilité, de dépasser sa souffrance, d'oublier ses cicatrices. Professeur de littérature, il refuse de sortir de sa névrose car, pour lui, elle est la source de l'art : « Je ne peux renoncer à l'expérience poétique, dit-il, à l'art qui est l'expression la plus raffinée de la

névrose ». Et il proclame son besoin de se dépasser, de se sacrifier pour une cause, de croire, même si sa foi est irrationnelle. L'humanité de l'homme, pense-t-il, ce qui le distingue des animaux, est son irrationnalité, sa quête de perfection inaccessible, son absurdité, son illogisme délibéré, volontaire, y compris sa possibilité de choisir le suicide.

La position de Mervyn, opposée à celle de David, est clairement celle de Saunders qui a été deux ans en analyse et qui a eu l'idée d'écrire sa pièce parce qu'un ami à lui, qui était au bout du rouleau, avait embrassé la thérapie du cri primal comme d'autres une religion : « Mais, ajoute Saunders, le temps qu'il trouve l'argent du traitement, il est mort. Je me suis toujours demandé ce qu'une thérapie aurait fait de son talent artistique. Il était créatif et troublé à la fois. Mais cette confusion me semblait liée à sa créativité ! » (31).

Bien que Mervyn ait le beau rôle dans *Bodies* et attire le plus la sympathie du public, David et Hélène ont malgré tout amplement l'occasion de défendre la pensée rationnelle, de condamner l'évasion imaginative et de traiter Mervyn de charlatan ... Saunders et de nombreux autres dramaturges engagés et non-engagés, laissent en effet transparaître dans leurs pièces un appel à la sagesse qu'ils s'adressent inconsciemment à eux-mêmes. Cet appel est le plus souvent formulé par un personnage féminin. Ainsi, c'est Helena qui voit clair en elle-même et en Jimmy et quitte le terrain à la fin de *Look Back in Anger*. C'est Beatie qui découvre à la fin de *Roots* qu'elle a appris à penser par elle-même et à échapper au matérialisme ambiant. C'est Mrs Hitchcock, le seul personnage positif de *Sergeant Musgrave's Dance*, qui se montre partisan du compromis, qui a foi dans la vie et dans l'amour, qui comprend la relativité et la dualité des choses. C'est Ruth qui dans *The Homecoming* tend la perche à son mari en lui demandant de ne pas devenir un étranger. Et dans *The Party*, c'est Kara qui dit à Joe : « Fais la révolution là où tu es. Pas dans la tête de quelqu'un d'autre ».

C'est en effet le seul moyen d'échapper à l'ambivalence : se révolutionner soi-même, accepter sa propre responsabilité et l'obligation de se limiter, d'harmoniser ses désirs. Aide-toi (fais régner la justice dans tes pensées) et le ciel t'aidera (et tu aboutiras à la satisfaction de tes désirs sensés). Car sinon, engagement et non-engagement ne signifient plus que désir utopique de perfection irréalisable. L'objectif de l'art ne pourrait-il pas être celui qu'a si bien défini le pianiste Glenn Gould : « la construction progressive, sur la durée d'une vie entière, d'un état d'émerveillement et de sérénité » ? (32). Un dramaturge contemporain ne peut-il pas dépasser l'accusation de la société ou de la vie et exprimer, comme Shakespeare dans *Le Marchand de Venise*, non seulement les affres de l'ambivalence mais aussi la joie de l'ambivalence surmontée ? C'est à nouveau une femme, la merveilleuse Portia, qui représente dans cette œuvre le plus haut degré de sagesse et l'oppose à l'ambivalence de Shylock. Ni anges, ni bêtes, mais les deux à la fois, et acceptant de réconcilier cette dualité, tels sont les nombreux personnages de Shakespeare qui, comme Lorenzo, savent apprécier l'implicite connivence entre le son de la musique et le silence de la nuit. Souvenons-nous des paroles de Lorenzo à Jessica : « C'est qu'il ne faut pas se fier à ce silence, vois-tu. Il n'est du silence que pour nous. En vérité, il palpite aux accords d'une symphonie céleste que la grossièreté de nos sens nous empêche de percevoir. Assieds-toi, mon amour, et lève la tête vers le ciel. Regarde. De tous ces disques lumineux qui tournent là-haut en un lent

carrousel, il n'est pas jusqu'au moins visible qui ne chante sa partie dans l'universelle harmonie où se règle le sort des mondes et des âmes » (33).

Daniel SALEM
Université de Paris XII

NOTES

- (1) Voir *La Révolution théâtrale actuelle en Angleterre*, Daniel Salem, Denoël, 1969.
- (2) *Déclaration*, MacGibbon and Kee, 1957.
- (3) Interview accordée à Simon Trussler, *Tulane Drama Review*, hiver 1966.
- (4) *Times Educational Supplement*, 9 Avril 1971.
- (5) Voir York Notes on *Serjeant Musgrave's Dance*, l'introduction de R.W. Ewart, p. 11, Longman York Press.
- (6) Interview accordée à *Theatre Quarterly* N° 22, 1976. Entretien avec Catherine Itzin et Simon Trussler intitulé *Transforming the Husk of Capitalism*.
- (7) Interview accordée à Pat Silburn et publiée dans *Gambit* n° 29, 1976.
- (8) Idem.
- (9) Alan Jenkins dans le *Times Literary Supplement* du 5.6.1981.
- (10) Robert Cushman dans l'*Observer* du 6 juin 1981.
- (11) Voir note 7.
- (12) Voir Paul Diel, *La Peur et l'angoisse*, Nouvelle édition 1985, Bibliothèque scientifique Payot.
- (13) Publiée en 1961 dans l'hebdomadaire de gauche *Tribune*.
- (14) Voir note 1.
- (14 bis) Interview accordée par Wesker à *Twentieth Century*, Février 1961.
- (15) Lettre d'Arnold Wesker au *Daily Worker*, publiée le 5.2.66.
- (16) Voir Daniel Salem, *La Conscience sociale de John Arden*, *TEP Magazine*, Octobre 1970.
- (17) Interview accordée à Walter Wager par John Arden, *Tulane Drama Review*, hiver 1966.
- (18) Interview accordée au *Guardian*, 6 juillet 1965.
- (19) Introduction à *Serjeant Musgrave's Dance*, Methuen 1960.
- (20) Voir note 17.
- (21) *Theatre Quarterly* p. 46. Voir note 6.
- (22) Voir note 7.
- (23) Voir note 6.
- (24) Voir Daniel Salem, *L'Attente de Samuel Beckett, Ulula*, University of Georgia N° 1, 1984.
- (25) Voir Daniel Salem, *Harold Pinter, dramaturge de l'ambiguïté*, Denoël 1968.
- (26) Interview accordée à Michel Dumoulin pour le film *Le Cas Pinter*, O.R.T.F. 1968.
- (27) Lettre de Pinter au metteur en scène Peter Wood datée du mois d'avril 1958 et publiée dans *DRAMA*, hiver 1981.
- (27 bis) Voir Daniel Salem, *The Impact of Pinter's Work, Ariel*, Volume 17, Number 1, January 1986.
- (28) *Pinter on Pinter*, interview accordée à Miriam Gross, *The Observer*, 5 octobre 1980.

- (29) Voir Daniel Salem, *Pinter ou le masque de la vérité*, Presses Universitaires de Lille, 1983. Et « *Le Retour* » de Pinter : du texte à la mise en scène, Les Voies de la Création Théâtrale IV, Editions du C.N.R.S., 1975.
- (30) Voir l'article d'Arthur Miller, *Playwrights Spotlight Turkish Tragedy*, publié dans *The Observer*, 21 juillet 1985.
- (31) Propos de Saunders recueillis par Nita Rousseau, *Le Nouvel Observateur*, 30 Nov. 1984.
- (32) Dans un article intitulé *A bas les applaudissements* et cité dans *Le Monde* du 19 Décembre 1985 page 13.
- (33) *The Merchant of Venice*, Act V, scene I, adaptation de Claude-André Puget, *L'Avant-scène* n° 253, 15 novembre 1961.