

"FLAPPER THEATRE" OU THEATRE DE LA GARÇONNE

"The Flapper Theatre" ou Théâtre de la Garçonne fut le nom donné par les critiques dramatiques (1) au théâtre dit commercial entre les deux guerres mondiales. L'extermination des hommes pendant le premier conflit international avait entraîné en Grande-Bretagne un surplus de près de deux millions de la population féminine. Ce nouveau public imposa un genre dramatique très particulier qu'il importe d'étudier car il marqua un jalon non négligeable dans l'histoire du théâtre anglais.

Pendant la guerre de 1914 proprement dite le rôle de la femme "flapper", intrépide, garçonne délurée, fut déterminant sur l'évolution du théâtre britannique. Si la plupart des jeunes Anglaises de l'époque travaillaient patriotiquement dans les usines et les fermes du pays, tout en soignant avec dévouement un père, un frère blessés, pleurant parfois avec désespoir un fiancé tué, certaines d'entre elles, beaucoup d'entre elles, pour adoucir les rigueurs de la guerre se chargeaient abondamment de la distraction des soldats venus en permission à Londres. Elles s'occupaient surtout des citoyens britanniques originaires des lointains dominions qui se trouvaient, par la force des choses, sans famille pour les accueillir. Elles s'attachaient d'autant plus à ces soldats coloniaux que leur fortune était plus exaltante que la médiocre solde du Tommy strictement anglais. Alors, semaine après semaine, ces Londonniennes à l'érudition théâtrale relativement sommaire, se chargeaient de choisir la comédie qui ferait passer une soirée d'oubli à ces quasi étrangers, venus directement du champ de bataille et ignorant tout de l'activité dramatique du West End. Ces Londonniennes mieux averties que leurs éphémères compagnons de la vie théâtrale de la capitale, tenaient ainsi entre leurs mains la vie ou la mort des pièces qui se jouaient :

"It was the theatre of the 'night out' with a vengeance.

The English soldier hadn't a great deal to do with it. For some, London was glamorous on any terms; others glanced at London and fled it to the trout streams and the quiet of country homes. The British soldier was another matter, and he hadn't a quiet English home to go to. Very likely he'd have gone to it if he had; but it isn't even the whole truth to say that the London theatre was butchered to make a Colonial holiday. It was butchered for the War-time flapper.

The men on leave came and went, but she remained, helping one soldier after another to spend his money on the entertainments she chose. She was an excited, uneducated young person who couldn't be bothered to listen to a play unless it had melodrama and jejune sentimentality in slabs, she knew it was a jolly War, because it brought home men in uniforms, and that thrilled her sexually; she was quite possibly working hard to win the War herself, and wangling income-tax on her wages, but when the monotonous day's work was done she felt that she had earned her fun; and she was of every class socially but she was temporarily of the stalls class in the theatre, because the Colonial soldier had money to burn... (2).

The rule, the norm of the War-theatre, was *A Little Bit of Fluff* and *Chu Chin Chow*, and the norm of the demobilization-theatre was *Chu Chin Chow* and *Paddy the Next Best Thing* : above and beyond them all was he who symbolizes the War-time theatre, Mr George Robey. The flapper loved *The Bing Boys*; she loved to giggle at Mr Robey from the encircling arm of her tall Australian, she loved him more than she loved Mr Hastings Turner's witty revue *Bubbly*, which, for the surviving playgoer of intelligence, was one of the few digestible tonics". (3)

Ce fut ainsi la "flapper" et ses permissionnaires australiens qui firent, pendant la guerre, le triomphe incroyablement prolongé de *A Little Bit of Fluff* et de *Chu Chin Chow*. Les directeurs de théâtre étaient alors véritablement obsédés par les goûts, les choix, les verdicts de ces spectatrices assez incompétentes, mais au pouvoir financier absolu. Frank Vernon les appelle "the flapper-obsessed managers" (4). L'ensemble des productions montées par eux au West End sous la pression de ces "flappers" étaient d'une telle médiocrité qu'on les disait subventionnées par le ministère de la guerre pour dégoûter les soldats en permission de la vie civile. Dix jours de théâtre londonien faisaient, paraît-il, préférer les tranchées (5) !

Après l'armistice la "flapper" continua à dominer le théâtre qu'elle venait d'investir, et dont elle ne voulait pas abandonner la maîtrise. St John Ervine montre très curieusement comment la galerie a, dans l'immédiat après guerre, totalement changé de sexe. Avant 1914, elle était fréquentée par tout un public masculin d'étudiants, de calicots, de gratte-papiers besogneux qui, pour quelques pence, s'offraient une distraction peut-être parfois un peu hardie. Après 1918, tué par la guerre, ce "gallery boy" dont parle St John Ervine a disparu pour laisser la place à la "gallery girl", et ses rires hystériques :

"I must note, but briefly, another difference between the theatre of my youth and the theatre of to-day, one, too, which threatened to cause great harm to the drama. There were Gallery Boys before the War. After the signing of the Armistice they had almost disappeared, and in their place came the Gallery Girl, whose capacity for emotional excitement was almost inexhaustible" (6).

LA COMÉDIE LÉGÈRE, DIVERTISSEMENT PRIVILÉGIÉ DES FEMMES SEULES APRÈS LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

Petite vendeuse de la galerie, secrétaire-dactylographe du parterre, bourgeoise de la corbeille ou aristocrate de l'orchestre, la femme seule, veuve ou célibataire à vie, devint, après l'armistice, le public largement majoritaire. Son pouvoir sera déterminant non seulement sur la marche commerciale des théâtres, mais également sur la création dramaturgique. On ne saurait trop insister, entre les deux guerres mondiales sur le rôle économique, social et intellectuel de ces femmes seules, devenues, par leur nombre anormalement grossi, une force politique considérable. Leur influence fut également et particulièrement prépondérante dans le domaine théâtral.

Si la fréquentation des salles de spectacles du West End avait toujours été le divertissement favori des classes moyennes et supérieures de la société, elle devint l'unique véritable loisir de ces femmes seules, sevrées par leur état, des autres formes de distraction. En effet, les véritables voyages leur étaient interdits, tant pour des

raisons financières évidentes, que pour des habitudes de bon usage et de bienséance, encore très profondément ancrées dans les mœurs de l'époque. Par mesure de stricte prudence, de légitime défense presque, elles étaient peu invitées à des réceptions mondaines dans les foyers où il restait encore un homme. Alors qu'avaient-elles pour se divertir ? Le sport ? S'il était en plein essor, il était encore peu développé chez les femmes. La lecture ? Rares étaient les vraies intellectuelles, faute d'avoir reçu une instruction suffisante. Les joies solitaires du piano ? La broderie ? La médiosance ? Tous les anodins passe-temps des Women's Institutes ? Certes. Mais, heureusement, pour rompre la monotonie de cette routine à la longue fort lassante, elles avaient le cinéma, ou mieux le théâtre, surtout grâce aux matinées qui leur permettaient de s'y rendre plus commodément. Fort peu d'entre elles possédant une voiture personnelle, et les moyens de transport en commun étant alors beaucoup moins bien organisés que maintenant, ces femmes seules, celles des lointaines banlieues essentiellement, pouvaient plus difficilement se rendre aux représentations données en soirée. C'est la raison pour laquelle les matinées qui leur étaient destinées, devinrent une des caractéristiques de l'époque. Pour toutes ces femmes que la guerre avait condamnées à une solitude à vie, un après-midi à la comédie était une sortie mondaine complète, souvent la seule distraction mondaine qui leur était permise, mais qu'elles pouvaient s'offrir en toute innocence, et somme toute, à peu de frais. C'était pour elles l'occasion peut-être unique de mettre leur robe neuve, d'aller chez le coiffeur, de se parfumer, d'avoir le plaisir de boire une tasse de thé en société, de voir du monde (7). Pour ces femmes plus que jamais la pièce n'était qu'un prétexte secondaire à un rituel social, auquel elles aspiraient d'autant plus que la guerre les avait exclues des activités et des rites habituels de la vie. Anthony Curtis dans son livre *The Rise and Fall of the Matinée Idol* évoque ce public particulier :

"Matinée idol is one of those theatrical expressions that become more and more nebulous each time they are used. In origin it meant an actor of outstanding presence and charm who commanded a huge and loyal following among leisured middle-class women who frequented the London theatre in the afternoon. There's a strong whiff of Chanel n° 5 in it combined with the rattle of teaspoons against chipped white crockery on little wooden trays" (8).

"MATINÉE IDOLS" DES SPECTATRICES SOLITAIRES

Après avoir choisi leurs théâtres en fonction de sa facilité d'accès, et de la commodité de ses horaires, les femmes seules entre les deux guerres mondiales sélectionnaient les pièces non d'après leur auteur, mais presque exclusivement d'après l'acteur-vedette, qu'on appelait à l'époque "matinée idol", idole de ces spectatrices de la matinée. Un peu comme au XIX^e siècle les hommes prenaient des abonnements à l'Opéra de Paris qui leur donnaient accès aux coulisses et surtout aux loges des danseuses, les Anglaises de l'après-guerre allaient passer leurs après-midi au théâtre pour lorgner à la jumelle pendant trois heures, avec une tasse de thé à l'entracte, l'acteur de leurs rêves. Qu'ils étaient superflus le débat d'idées, la philosophie de la pièce ! Toutes à leur admiration, ces spectatrices éblouies prenaient-elles seulement la peine d'écouter ? Ce qui leur importait, c'était la coupe impeccable du smoking de Noël Coward, ou les yeux envoûtants d'Ivor Novello. Il est certain que pour une partie importante du public féminin entre les deux guerres mondiales et peut-être pas uniquement entre les deux guerres mondiales, l'attrait du théâtre se limitait, se limite à cela.

Dans son livre *The Rise and Fall of the Matinée Idol*, Anthony Curtis établit, à l'aide de divers articles, une liste des acteurs vedettes qui plaisaient particulièrement à ce public. L'étude de Sandy Wilson, intitulée "Jack, Bobby et Ivor" désigne Jack Buchanan, Bobby Howes et Ivor Novello, indépendamment du "Maître", Noël Coward, comme les trois grands favoris des spectatrices béates.

Jack Buchanan (1891-1957) était incontestablement celui qui portait le mieux l'habit et dont l'élégance innée semblait rendre la vie facile autour de lui, à toutes ses admiratrices qui se débattaient quotidiennement avec les difficultés matérielles de l'existence. Sa présence sur scène était le meilleur euphorique qu'elles pouvaient s'offrir :

"Jack Buchanan was unusual for a funny man in that he was strikingly, almost extravagantly, handsome : tall, slim, with glossy black hair and finely moulded features, the word 'debonair' might have been invented to describe him" (9).

Beaucoup moins beau, petit de taille, Bobby Howes (1895-1972), avec ses airs d'enfant martyr, comblait davantage l'instinct maternel frustré de ces femmes dont beaucoup ne seraient jamais mères.

"If 'debonair' was the word for Jack Buchanan, the word for Bobby Howes was 'winsome'. Short of stature, with bright blue eyes and an endearing grin, he was the original 'little boy lost' whom women long to mother" (10).

Mais de ces trois vedettes évoquées par Sandy Wilson, Ivor Novello (1893-1951) était le plus beau, le plus élégant et le plus exaltant, celui qui déchaînait les passions les plus exubérantes. Acteur, auteur, chanteur, compositeur, mannequin, il avait un égal talent au cinéma et au théâtre ; il savait, avec le même bonheur, jouer une scène d'amour, chanter une romance et porter le smoking avec une émouvante désinvolture. Les femmes l'aimaient particulièrement car, pendant la guerre, elles avaient toutes fredonné son inoubliable chanson : "Keep the Home Fires Burning, Till the boys Come Home":

There's a silver lining
Through each dark cloud shining
Turn the dark clouds inside out
Till the boys come home... (11).

Ces paroles simplistes mais roboratives, chantées chaque jour en contemplant les merveilleuses photographies du compositeur en uniforme d'officier de l'aviation royale, avaient, pendant quatre ans, soutenu le moral des Anglaises en proie à toutes les épreuves de la guerre. Outre son charme physique et ses multiples talents, Ivor Novello avait cet attrait supplémentaire et inappréciable d'avoir été un héros... qui portait particulièrement bien l'uniforme. Il était l'idole à l'état pur ; il provoquait chez ses spectatrices l'enthousiasme le plus violent.

"He (Ivor Novello) called the show *Glamorous Night*, and the first night lived up to title. 'Cheers, shouts, yells and a tornado of clapping greeted Mr Ivor Novello's first entrance', wrote the *Daily Mail* critic, '... beyond all doubt *Glamorous Night* is wildly, inspiringly, intoxicatingly triumphant" (12).

Le succès de nombre de ses comédies légères dont le mérite nous paraît aujourd'hui assez mince, était dû presque uniquement à sa présence sur scène, à la sveltesse de sa silhouette, à l'abondance de sa chevelure et à l'éclat de ses yeux. L'existence même de ses pièces était liée à l'interprétation personnelle de l'auteur, et au public spécifique, presque exclusivement féminin, auxquelles elles étaient destinées.

Assez curieusement Noël Coward, dont la carrière est, pourtant, très comparable à celle d'Ivor Novello ne fut pas considéré, à l'origine, par ses contemporains comme "matinée idol". D'après Sheridan Morley, dans son article intitulé "The Master", Noël Coward n'était pas assez séduisant pour attirer les foules. Il n'avait pas la ténébreuse beauté romantique d'Ivor Novello qui plaisait tant aux femmes, malgré ses mœurs inavouables (13). D'autre part, au début de sa carrière, avec le scandale de sa pièce *The Vortex* et son cortège d'ignominies, allant de la drogue à l'homosexualité, Noël Coward ne présentait pas l'image rassurante de l'homme à la solide virilité que recherchaient les spectatrices des matinées.

La plupart des femmes qui se rendaient alors seules au théâtre n'eussent jamais osé en 1924 aller voir une pièce, et un acteur aussi notoirement choquants.

"Coward himself always maintained that *The Vortex* was not written to shock or offend ('neither of which exceedingly second-rate ambitions had ever occurred to me') but the fact remains that it did. That the play may in its innermost heart not be about drug addiction at all but about homosexuality, something infinitely closer to Coward's own private existence and at that time even more theatrically unmentionable than drugs, is virtually unprovable even with the wisdom of hindsight; but for the time of the play's first production drugs alone were bad enough; 'A dustbin of a play! shrieked the *Daily Express* in 1924 and the cry was taken up by the then doyen of the matinée idols Sir Gerald du Maurier himself; 'The public are asking for filth... the younger generation are knocking at the door of the dustbin..." (14).

Le nom de Noël Coward, demeure, au début de sa carrière, attaché à cette odeur de drogues et de scandale. Cependant, indépendamment de l'opinion de Sheridan Morley, on peut se demander si, le temps passant, et les femmes se libérant de plus en plus, elles n'ont pas fait également de Noël Coward, une idole de leurs matinées théâtrales. En effet, il est certain qu'en 1929, *Private Lives* a fait les délices de tout un public féminin qui aimait autant la pièce que sa vedette, tout ensemble auteur et acteur.

Si à l'origine le terme de "matinée idols" s'appliquait uniquement à ces beaux jeunes acteurs idolâtrés des femmes, la notion s'étendit par la suite également aux actrices qui pouvaient attirer leur attention.

Dans son article intitulé "from Gladys Cooper to Gertrude Lawrence", et extrait du livre *The Rise and Fall of the Matinée Idol*, Cecil Beaton cite quelques unes de ces actrices qui illuminèrent les après-midi théâtrales du West End londonien. L'intérêt que leur portaient les spectatrices était, évidemment de nature très différente. Plus que la beauté et le charme proprement dits de ces comédiennes, elles aimaient contempler leurs robes, leurs coiffures, leurs bijoux, tous ces délices de la vie que

beaucoup parmi elles n'avaient pas, n'avaient plus, et dont elles allaient rêver au théâtre. Plus perfides, certaines d'entre elles venaient avec sadisme et délectation suivre d'année en année, de pièce en pièce, les ravages de l'âge chez ces femmes qu'elles considéraient en quelque sorte comme des rivales. D'autres, plus modestes et plus amènes, se plaisaient à vérifier que telle ou telle de leurs contemporaines sur la scène avait conservé quelque reste de séduction, ce qui leur était un encouragement bien agréable. Ce phénomène est une caractéristique propre au public féminin. En France, aujourd'hui, par exemple, nombre de spectatrices de soixante-cinq ans et plus, suivent fidèlement les apparitions scéniques de Michèle Morgan ou Danièle Darrieux, uniquement pour se reconforter, et s'assurer qu'on peut vieillir convenablement.

Dame Gladys Cooper (1888-1971), très consciente du rôle de l'actrice dans le comportement, et dans la mode vestimentaire des femmes de sa génération, attachait une importance particulière à ses costumes sur scène, qu'elle fit dessiner par Édouard Molyneux. Elle prêta également son joli visage à la publicité des crèmes de beauté. Ce fut à l'époque un comportement très moderne, chez cette interprète des pièces de Pinero (15), Frederick Lonsdale (16) et Somerset Maugham (17), chez cette comédienne qui allait devenir directrice du Playhouse Theatre de Londres. Elle avait compris que la grande majorité des femmes vont au spectacle, peut-être pas uniquement, mais beaucoup, pour copier l'allure physique de certaines vedettes qui représentent pour elles l'idéal du moment. On sait comment cette tendance prit des proportions démesurées au temps de la gloire de Brigitte Bardot et de la fulgurante carrière de Marilyn Monroe.

Outre Gladys Cooper, Cecil Beaton mentionne Gaby Deslys comme une des actrices les plus adulées du public et des grands de ce monde. De talent apparemment limité, elle dut son immense prestige à son sens de la publicité. Ses amours tapageuses avec le roi du Portugal, son goût démesuré pour les bijoux, les perles surtout, sa liaison avec Sir James Matthew Barrie, ses immenses chapeaux aux plumes extravagantes, et sa Rolls-Royce dans laquelle elle savait s'engouffrer avec une étonnante majesté, à l'issue des représentations, faisaient d'elle un personnage remarquable qui fascinait la foule de ses spectatrices.

Interprète de Noël Coward (18) et de George Bernard Shaw (19), Beatrice Lillie était davantage une actrice comique très appréciée pour la délicatesse de son humour. Le public féminin admirait également en elle son ascension dans l'aristocratie britannique. Née au Canada, elle avait, en effet, épousé Lord Robert Peel.

Mais la reine du théâtre mondain entre les deux guerres mondiales, l'actrice à laquelle toutes les femmes souhaitaient ressembler fut de toute évidence Gertrude Lawrence (1898-1952), la partenaire favorite de Noël Coward (20). Sans être vraiment belle - ce qui était un attrait supplémentaire pour toutes ses admiratrices - elle incarnait le charme piquant, l'élégance nouvelle de son époque.

"Without a strong voice, without classical beauty, and with only little training, she had everything: 'style, beauty, glamorous charm, gaiety, heart-throb'...

As a singer of Cole Porter's lyrics no one was her equal. She migrated to the drawing-rooms of comedy ...

With her curdled voice, limited in its range, she was able to suggest the quality of heartbreak, or the sadness of laughter. Her façade could be *mondaine* and *chic*, but you knew her feelings were deep and sincere" (21).

INFLUENCE DE LA "FLAPPER" SPECTATRICE SUR LA NATURE DE LA COMÉDIE LÉGÈRE

La comédie légère, entre les deux guerres mondiales, ne se comprend, ne s'explique, que par l'importance de ce public féminin qui non seulement imposa ses acteurs favoris, mais influença en profondeur la nature même de ce genre dramatique. En effet il ne faut jamais perdre de vue que le théâtre, plus que tout autre forme d'écriture, est aussi une entreprise commerciale qui tient compte nécessairement, sous leurs divers aspects, des lois du marché et des éventuelles crises financières. Un nombre important de caractéristiques dramaturgiques, littéraires, physiologiques d'une pièce de théâtre dépend souvent d'éléments purement économiques. A l'issue de la première guerre mondiale, les nouveaux hommes d'affaires du monde théâtral, devaient affronter de graves problèmes financiers. Pour équilibrer leur budget, et faire, si possible, un bénéfice, ils devaient absolument monter des spectacles assurés de plaire au public majoritaire de l'époque, et se plier à ses exigences propres. Après avoir sélectionné la vedette dont le charme et l'élégance attireraient ces spectatrices solitaires, il fallait quand même trouver une pièce qui serait un support, un prétexte à la présence sur scène de cet "idole" publicitaire. Pour qu'une œuvre dramatique fût susceptible d'être retenue, elle devait toujours présenter une ou plusieurs "flappers" car toutes celles de la salle exigeaient de se retrouver dans la comédie. La littérature, à quelque niveau qu'elle se situe, n'a d'intérêt que si elle évoque les préoccupations de son utilisateur. "The flappers in the stalls wanted to see flappers on the stage" (22). C'est la raison pour laquelle nous avons remarqué l'omniprésence de ce personnage dans la comédie légère anglaise après la première guerre mondiale. Le rôle de la "flapper" était alors strictement indispensable au succès d'un spectacle. Les directeurs de théâtres choisissaient systématiquement les pièces qui traitaient de sa vie, de ses états d'âme. Et par conséquent les auteurs dramatiques, pour être joués, étaient devenus obligatoirement les chantres inlassables de cette femme nouvelle. Mais la "flapper" des comédies au temps des années 20 était plus un mythe, tel que les femmes de la salle rêvaient d'être, qu'un portrait fidèle de la réalité sociale de l'époque. Par exemple, tous ces Australiens, que l'on rencontre dans sa vie sentimentale, représentaient davantage le souvenir nostalgique des permissionnaires de la guerre que l'actuelle vie quotidienne de ces femmes sans hommes.

Pour tout ce public féminin qui se battait avec les difficultés matérielles, morales et sentimentales de l'existence, ce goût immodéré pour les comédies légères était une forme de revanche, peut-être sa seule revanche sur la vie. Par exemple, il est particulièrement important de souligner que l'intrigue type de ce genre dramatique met, presque toujours, en scène une femme qui évolue avec une désinvolture désarmante entre au moins deux ou trois hommes prêts à se damner pour elle. Inversement dans ce théâtre léger, on dénombre fort peu de Dom Juan arrogants qui méprisent et font souffrir les femmes. En effet, de manière générale, les spectatrices n'avaient pas coutume d'aller perdre les quelques shillings qu'elles avaient si péniblement gagnés pour voir les méfaits d'un personnage aussi exécré. Pour elles, il était bien plus stimulant et

agréable de suivre sur scène l'inconduite de la femme infidèle qu'elles ne seraient jamais. Le succès, démesuré entre les deux guerres mondiales, de cette "comédie de l'épouse dévergondée" ne s'explique véritablement que par ce besoin de compensation du public spécifique de l'époque. Il n'était pas question, pour ces femmes humiliées par la vie d'aller au théâtre pour s'y voir sur scène encore plus maltraitées. Elles venaient chercher trois heures de rêves, d'euphorie, pendant lesquelles on leur raconterait l'histoire d'une héroïne qui avait toujours le beau rôle, même s'il n'était pas absolument irréprochable. Elles devaient pouvoir envier son sort, auquel elles cherchaient naïvement et désespérément d'assimiler le leur. C'est une des raisons pour laquelle les personnages de la comédie légère devaient toujours avoir les plus ravissantes toilettes, porter les plus jolies créations de la dernière mode. La majorité des spectatrices, nouvelles pauvres, souvent socialement déclassées, venaient contempler au théâtre les robes qu'elles auraient aimé porter, mais qui leur étaient désormais interdites. Ce besoin de rêve se retrouve dans la splendeur des habits revêtus dans toutes les comédies légères que nous avons d'ailleurs appelées "comédies en trois robes". La variété et l'élégance de ces costumes sont inhérentes à ce genre dramatique qui, sans elles, non seulement perdrait son public, mais s'effondrerait. La même remarque peut être faite pour les décors que les spectatrices aimaient luxueux et raffinés. Tout devait leur être agréable dans le spectacle : l'histoire, les robes et le cadre.

St John Ervine dans son livre *The Theatre in my Time*, de 1933, montre que ce public féminin, par son goût immodéré de la frivolité, est responsable du déclin du théâtre tragique ; en effet, ce critique, comme d'ailleurs, George Bernard Shaw, se fait l'écho d'une tradition selon laquelle les femmes auraient une influence néfaste sur le théâtre ; elles auraient, paraît-il, toujours eu tendance à l'abâtardir.

"A theatre in which women largely prevail must be a very different place from one in which men and women are nearly equal in numbers, and even more different from one in which there are no women in the audience at all. The theatre in which Shakespeare worked had no women either in the auditorium or on the stage. It is difficult to say what is the difference between a womanised theatre and one in which the sexes are equally mingled and one in which only men are to be found. My own opinion that tragedy is commoner in a man's theatre than in a woman's, where, indeed, tragedy is rare, has been disputed by many women, but not, I think, with success" (23).

Donc lorsque pour la première fois les femmes ont véritablement dominé le théâtre, elles ont imposé le genre heureux de la comédie. Ces nouvelles spectatrices sont à l'origine de l'essor proportionnellement démesuré des spectacles euphoriques sinon anesthésiants. Entre les deux guerres mondiales, ce caractère d'eudémonisme, en fait très artificiel, est la marque signalétique de cette production théâtrale de masse. Dans presque toutes les pièces une femme se dévergonde quelque peu et très agréablement pendant trois actes, avant de retrouver sagement au tomber de rideau l'amour sincère d'un homme d'autant plus séduisant que son compte en banque offre la garantie absolue du bonheur. Ce léger badinage qui se terminait toujours par l'assurance de la sécurité financière et sentimentale était à cette époque, le thème favori de milliers de spectatrices privées dans leur vie de cette stabilité, comme de la frivolité délicate du caprice. A ce propos, il faut noter que les femmes étant par intérêt, plus attachées que les hommes aux rigueurs de la morale dans ce qu'elle a de plus

étroit, les comédies légères défendent toujours finalement la cause de la vertu, même si celle-ci s'est un peu égarée à l'acte II. Elles y étaient certes obligées par la censure officielle du Lord Chamberlain, mais peut-être davantage par celle beaucoup plus sévère et contraignante de leur public féminin. Ces spectatrices toutes membres de clubs et associations pour la défense des diverses valeurs de la respectabilité puritaine n'eussent jamais accepté d'assister au spectacle de la débauche et au triomphe du vice. Le parti pris toujours strictement moralisateur de la comédie légère, dans ce qu'il peut avoir de plus traditionnel est dû essentiellement à l'influence déterminante de son public spécifique.

Il est légitime de se demander ce que les femmes ont fait du théâtre dont elles se sont emparées après la première guerre mondiale. Leur influence fut-elle positive ? Les critiques de l'époque sont très sévères à leur endroit. Ils disent qu'elles sont la cause non seulement de la dégénérescence, mais à courte échéance de la mort du théâtre. St John Ervine montre que leur goût pour la comédie a entraîné le déclin de l'art dramatique dont l'apogée avait coïncidé avec l'essor de la tragédie et toutes les mâles vertus de l'univers masculin.

"Tragedy has prevailed among the great races of mankind at the period of their greatest power, and that a decline towards comedy, and eventually to spectacle and sheer buffoonery, coincides with the appearance of degeneracy" (24).

Pour St John Ervine la féminisation du théâtre le met en danger de mort, car ces comédies de salon, pour charmantes qu'elles soient, avec leurs flirts, leurs tasses de thé et leurs jolies robes, n'intéressent véritablement que les femmes, c'est-à-dire la moitié de la population, tandis que la tragédie dite "masculine" atteint davantage des problèmes partagés par toute l'humanité :

"Two dangers at present threaten the theatre, then. One that it may become womanised; the other that it may become a machine for party propaganda. Are these dangers grave? The first is graver than the second for a nation cannot long live on propaganda, which, indeed, inevitably provokes counter-propaganda...

The man's theatre became the recreation of the community; the woman's theatre is likely to be the recreation of a single sex, and *that* will kill it" (25).

Sans adopter toutes les vues exagérément sévères de St John Ervine, il faut admettre que les comédies légères n'ont que très rarement su atteindre le permanent, l'essentiel des préoccupations humaines. C'est probablement l'une des raisons pour lesquelles peu d'entre elles ont survécu jusqu'à nos jours. Demeurant trop souvent à la surface des sentiments partagés par un seul sexe, un très grand nombre de comédies n'ont pas su véritablement acquérir cette perennité dont seules jouissent les œuvres qui touchent au caractère fondamental de l'être.

LES FEMMES AUTEURS DE COMÉDIES LÉGÈRES ENTRE LES DEUX GUERRES MONDIALES

Les femmes entre les deux guerres mondiales ne se contentèrent pas d'être des spectatrices dont le rôle fut de promouvoir le théâtre du bonheur, bonheur assez artificiel d'ailleurs, et de porter un coup, que l'on croyait fatal, au drame de qualité. Beaucoup jouèrent la comédie, entre elles surtout afin d'avoir un divertissement un

peu plus actif. Les sociétés d'actrices amateurs se multiplièrent à l'époque, dans les Women's Institutes notamment. On assiste alors à une véritable floraison de comédies en un seul acte, dont la distribution était presque toujours uniquement féminine. Il faut également mentionner les multiples monologues écrits et dits par des femmes lors de fêtes de charité ou de soirées mondaines. On est obligé de suivre l'opinion de St John Ervine lorsqu'il dit qu'aucun de ces quelques cinquante écrivains ne s'est véritablement distingué par un génie ni même un talent de grande envergure. A part Clemence Dane, qui s'est illustrée dans le genre tragique, toutes ces femmes, plus attirées par la comédie, n'écriront pour la plupart qu'une seule œuvre qui, généralement, ne fut jamais imprimée et dont le souvenir s'est perdu (26).

Curieusement, les quelques pièces qui ont pu être retrouvées si elles suivent de très près les problèmes immédiats de la vie difficile des femmes, ne se manifestent jamais par une prise de position féministe sur des revendications d'intérêt général. Par exemple Muriel Box, qui écrivait en collaboration avec son époux Sydney, précise même dans une de leurs préfaces que, s'ils publient six comédies en un acte ne comportant que des rôles féminins, ce n'est, en aucune manière, par convictions féministes, mais pour répondre à un besoin du théâtre amateur où les acteurs hommes sont rares.

"We have contrived to limit our characters to the female sex simply because we had been told mournfully by producer after producer of the lack of material available for the all-women society, and not out of any pronounced feminist convictions. Indeed, as the reader will observe, the principal characters in at least three of the plays are men, although they do not appear" (27).

Dans leurs deux recueils de comédies en un acte à l'usage des femmes, publiés en 1934 et 1935, Muriel et Sydney Box présentent, une vision très conventionnelle sinon rétrograde de la femme et de ses aspirations. Ils insistent surtout sur son côté irrationnel, absurde, sur ses engouements ridicules (28) et sur sa malhonnêteté lorsqu'elle est française (29). Son devoir, répètent-ils à plusieurs reprises, est d'épouser, par mesure de sécurité pour elle-même et sa famille, l'homme le plus ennuyeux possible, ce qui est un gage assuré de bonheur. Ils tournent en dérision toutes ses velléités d'indépendance, et vont jusqu'à fustiger son désir immoral de vouloir paraître plus belle qu'elle n'est en réalité.

Exactement les mêmes caractéristiques se retrouvent dans les comédies en un acte écrites à la même époque par Mabel Constanduros en collaboration avec Howard Agg. Eux aussi insistent dans leur introduction sur le besoin des Women's Institutes d'avoir des comédies à distribution exclusivement féminine.

"The six short plays that follow have not been written to exploit any pet dramatic theories nor to point any morals: they are purely an attempt to provide the many Amateur Societies and Women's Institutes throughout the country, who are now looking for plays with all-women casts, with a good evening's entertainment" (30).

Chez Mabel Constanduros, la morale est la même que chez Muriel Box : les femmes font elles-mêmes leur propre malheur par leur sentimentalité excessive et leur imagination puérile (31) ; leur seul moyen de trouver le bonheur est d'épouser un homme sans séduction. Elles seront assurées qu'il n'enflammera jamais ni leur propre cœur, ni celui des autres femmes (32).

H. CATSIAPIS
"FLAPPER THEATRE" OU THÉÂTRE DE LA GARÇONNE

Quant aux innombrables "monologues for ladies", dont les auteurs principaux sont Isabel Fisk, Marianne Stayton, Mabel Constanduros, ils sont, dans leur ensemble, moins légèrement comiques, insistant davantage sur la résignation sentimentale à laquelle les femmes sont souvent condamnées. Ils évoquent également les mille difficultés domestiques de la vie quotidienne, et s'étendent largement sur la perfidie des femmes entre elles. C'est le cas du monologue de Marianne Stayton, *The Bedside Manner* où une atroce "chipie", sous le prétexte de rendre visite à une amie souffrante, se fait une joie sadique de lui annoncer la trahison de son fiancé. La philosophie du théâtre féminin est que le pire ennemi de la femme, c'est la femme, et qu'elle doit autant se méfier de ses congénères que de sa propre inconstance. On ne peut dire que ce soit une attitude typiquement féministe.

De toutes ces femmes auteurs dramatiques, Gertrude E. Jennings est certainement celle qui émerge par l'importance de sa production, et la qualité de ses œuvres comiques. Elle écrivit un nombre considérable de comédies en un acte offrant une grande majorité de rôles féminins :

Acid drops (1 Male, 6 Females)
Allotments
At the Ribbon Counter (3 Females)
The Bathroom Door (3 Males, 2 Females)
Between the Soup and the Savoury (3 Females)
Bobbie Settles down (1 Male, 3 Females)
Elegant Edward (4 Males, 1 Female)
Five Birds in a Cage (3 Males, 2 Females)
Mother of Pearl (1 Male, 2 Females)
Me and my Diary (1 Male, 5 Females)
No Servants (1 Male, 5 Females)
The Pros and Cons
The Rest Cure (1 Male, 4 Females)
The New Poor (1 Male, 4 Females)
Waiting For the Bus (2 Males, 10 Females)
The Bride

Gertrude E. Jennings a également publié des comédies en deux ou trois actes dont les principales sont :

Poached eggs and Pearls (1916)
I'm Sorry, It's Out (1920)
In the Cellar (1920)
The Young Lady in Pink (1921)
Love Among the Paint Pots (1922)
These Pretty Things (1928)

Ces comédies, qu'elles soient en un, deux ou trois actes se laissent encore lire avec un certain plaisir, car elles sont une image vivante de la vie quotidienne de l'époque et de tous ses menus tracassés souvent difficiles à imaginer aujourd'hui. Auteur féminin, Gertrude E. Jennings décrit mieux que les hommes l'immédiate réalité. C'est là son mérite essentiel, mais probablement le seul. Son style, cependant, sans être de très grande qualité, est, de manière générale, assez allègre et même cocasse, surtout si on le compare à la navrante platitude des œuvres de ses malheureuses consœurs.

Les comédies de Gertrude E. Jennings sont la représentation la plus significative de ce "flapper theatre", écrit à la demande expresse d'un public majoritairement féminin.

H. CATSIAPIS

Université de Lille

NOTES

- (1) Frank Vernon, *The XXth Century Theatre*, London : George G. Harrap, 1924.
St John Ervine, *The Theatre in my Time*, London : Rich and Cowan Ltd., 1933.
- (2) Frank Vernon, *The Twentieth Century Theatre* (London : George G. Harrap, 1924), pp. 118-19.
- (3) Frank Vernon, p. 123.
- (4) Frank Vernon, p. 144.
- (5) St John Ervine, *The Theatre in my Time* (London : Rich and Cowan Ltd, 1933), p. 171 :
"All sorts of excuses have been given for the production of the frightful trash which prevailed in the West End from 1914 to 1918, including the ignoble excuse made by debilitated civilians that "the boys" had to be cheered up when they came home on leave... The soldiers themselves were in no doubt about the stuff that was supposed to put heart in them, and it was commonly said in the trenches that the War Office was subsidising the performance of appalling twaddle in order to make the soldiers glad to go back to the Front. Ten days of West End plays, the authorities said, and the men will go quietly to the trenches".
- (6) St John Ervine, p. 140.
- (7) Anthony Curtis, *The Rise and Fall of the Matinée Idol* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1974), article de Philip Hope-Wallace, "A Tea-tray in the Stalls", p. 99.
- (8) Anthony Curtis, p. 1.
- (9) Anthony Curtis, p. 77.
- (10) Anthony Curtis, p. 79.
- (11) W. Macqueen-Pope, *Ivor*, a biography of Ivor Novello (London : W.H. Allen, 1951), p. 95.
- (12) W. Macqueen-Pope, p. 81.
- (13) Anthony Curtis, *The Rise and Fall of the Matinée Idol* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1974), Sheridan Morley, "The Master", p. 89 : "Strictly speaking, Noël Coward was not a matinée idol at all... In the first place, Coward's face was, unlike Ivor Novello's, never his fortune; the early photographs show a less than commanding profile and, in place of the moodily stare then believed to denote romanticism and an artistic temperament, a look of stark ambitious intensity. Sir Noël himself was under no illusions about his photographic image in the Twenties".
- (14) Anthony Curtis, p. 90.
- (15) Gladys Cooper joua *The Second Mrs. Tangueray* en 1922.
- (16) Gladys Cooper interpréta *The Last of Mrs. Cheyney* en 1925.
- (17) Gladys Cooper créa *The Sacred Flame* en 1929.
- (18) Béatrice Lillie fut l'interprète de *This Year of Grace* (1928), *Tonight* at 8.30 et d'une version musicale de *Blithe Spirit*.
- (19) En 1932, Béatrice Lillie joua l'infirmière dans la première à New York de *Too True to be Good*.

H. CATSIAPIS
"FLAPPER THEATRE" OU THÉÂTRE DE LA GARÇONNE

- (20) Voir Sheridan Morley, *Gertrude Lawrence* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1981).
- (21) Sheridan Morley, p. 56.
- (22) Frank Vernon, *The Twentieth Century Theatre* (London : George J. Harrap, 1924), p. 121.
- (23) St John Ervine, *The Theatre in my Time* (London : Rich and Cowan Ltd, 1933), pp. 127-28.
- (24) St John Ervine, pp. 128-29.
- (25) St John Ervine, pp. 135-36.
- (26) St John Ervine, *The Theatre in my Time* (London : Rich a Cowan Ltd, 1933), pp. 138-39 :
"In the second half of the nineteenth century, the number of women dramatists was negligible, but in the twentieth century, women again took to the stage as authors, and at least fifty have had plays performed in London since 1900. The greater part of the work done for the theatre by women has been comic. Only on rare occasions has it been tragic. Miss Clemence Dane is the most distinguished woman dramatist in the history of the theatre, but even she has not produced work equal in merit to that of the great men dramatists".
- (27) Muriel et Sydney Box.
- (28) Voir *Be Sure Your Sex Will Find You out*.
- (29) Voir *Beauty For Sale*.
- (30) Mabel Constanduros & Howard Agg, Introduction in *To-Night We Present*, (London : Frederick Muller, 1939), p. VI.
- (31) Voir *Sentimental Ladies*.
- (32) Voir *And so they were Married*.