

GRANDE BRETAGNE

LA FEMME DANS LE THEATRE ANGLAIS DES ANNÉES SOIXANTE : UNE CAUSE OUBLIÉE.

La permanence des traditions ancestrales qui limitent le rôle de la femme dans la société est l'un des paradoxes du théâtre anglais des années soixante, en particulier chez les auteurs qui s'appliquent, dans d'autres domaines, à transgresser l'ordre établi. Entre Alison, rivée à sa table à repasser dans *Look Back in Anger* (1956), et Anna qui, dans *Three Months Gone* (1970) de Donald Howarth, choisit librement sa condition de mère célibataire, l'image de la femme évolue peu au théâtre, et rares sont les exemples où triomphe le féminisme, même chez les auteurs féminins.

De même que l'évolution des mœurs agite la société, certains dramaturges tentent de fissurer la muraille des tabous britanniques, dans le but d'une redéfinition des valeurs morales fondées sur la liberté de l'individu et la vérité des rapports humains. Il semblerait légitime de s'attendre à ce qu'une nouvelle image de la femme résulte d'une telle exploration. Or, une étude globale du théâtre anglais de 1956 à 1970 permet de dire qu'il en est tout autrement. Tour à tour mère dominatrice, épouse soumise, prostituée, la femme se dégage avec peine des rôles traditionnels que lui imposent les fantasmes masculins. Dans la marche vers l'émancipation, la femme reste bien loin derrière l'homosexuel et les autres minorités.

*
* *

Dans les années soixante, la morale conventionnelle bouge, à la scène comme à la ville. En 1954, Kenneth Tynan déplorait l'hypocrisie avec laquelle les dramaturges abordaient la sexualité. Avec l'évolution des mœurs et l'apparition d'un nouveau réalisme au théâtre, elle intervient de manière plus directe dans les années cinquante et soixante. Plus encore, la libération sexuelle des jeunes devient l'un des grands thèmes de l'époque. En 1960, *Lady Chatterley's Lover* gagne son procès, et deux millions d'exemplaires sont vendus dans le courant de la même année. Ainsi que le rappelle Christopher Booker dans *The Neophiliacs* (1969), l'évêque de Woolwich déclare que le rapport sexuel est un acte de "sainte communion." (1) Avec la publication de *Lolita* en 1959, la sexualité des très jeunes est un thème qui se répand et stimule l'imagination.

Malgré la législation spéciale qui musèle encore le théâtre jusqu'en 1968 (Theatres Act), l'atmosphère qui règne dans la société amène les auteurs à s'interroger sur les pesanteurs et le bien-fondé de la morale établie. L'exploration des valeurs morales au théâtre passe par la transgression des interdits et la mise en cause des

schémas d'oppression. D'une manière générale, ceci ne concerne pas les pièces de divertissement qui, soucieuses de respecter les tabous sexuels, font évoluer leurs personnages dans de saines limites. Chez un auteur de plus grande envergure comme John Mortimer, les pôles d'interdiction apparaissent aussi ; l'adultère s'accompagne de forts sentiments de culpabilité et le retour à un semblant d'ordre est de rigueur à la fin. Une décennie plus tard, Alan Ayckbourn rompra avec cette convention en terminant toujours ses pièces - à la fois très sérieuses et fort divertissantes - sur une ambiguïté.

Les auteurs qui nous intéressent ici s'attachent à une analyse lucide de la société et des rapports de force qui la structurent. Ils n'hésitent pas à franchir le pas et à intégrer la sexualité dans leur recherche de vérité humaine. C'est ainsi qu'ils font la critique de la morale conventionnelle à travers les propos de leurs personnages. En 1956, dans *Look Back in Anger*, Jimmy Porter se gausse d'une lettre au courrier du coeur ; l'importance accordée à la virginité lui semble être un faux problème ; pour lui, la vérité des rapports humains passe avant le respect de certains tabous :

JIMMY (Picks up another paper) : "*Girl here wants to know whether her boy friend will lose all respect for her if she gives him what he asks for. Stupid bitch*" (2).

Jimmy Porter remet implicitement en cause les rapports de domination entre les sexes. De plus, il témoigne d'une certaine libération à l'égard de la sexualité dans sa vie personnelle en exprimant son désir pour Alison à de nombreuses reprises. La jeune femme, pour sa part, n'extériorise jamais ses propres désirs et reste figée dans l'image même de la passivité.

L'absence d'hypocrisie de *Look Back in Anger* se retrouve dans *Roots* (1959) de Wesker. La sincérité de la relation entre Beatie Bryant et Ronnie Kahn - qui se retrouvent l'après-midi - remplace les rapports de domination ancestraux. Mais c'est Ann Jellicoe qui, avec *The Knack* (1961), investit son théâtre d'une mission d'exploration de la morale sexuelle.

Chez Ann Jellicoe, l'exploration thématique va de pair avec l'innovation formelle. Elle propose une forme dramatique où dominent le jeu verbal, le rythme, le ludisme des personnages. Sa recherche aboutit à des images scéniques qui révèlent au grand jour le mécanisme des stéréotypes. En brisant l'illusion naturaliste, l'auteur éloigne son objet d'analyse et le rend insolite ; c'est ainsi qu'apparaissent, en pleine lumière, les rapports de domination entre les sexes et le conditionnement qui les perpétue. Ann Jellicoe dépeint ce qui est et ne devrait plus être. En 1963, dans une interview, elle précise ses intentions à propos de *The Knack* :

"*The Knack is really a lecture on sexual attitudes. [...] It's unusual for a lot of people to see sex treated as comedy and tragedy at the same time. They are used to having the subject shrouded in romantic double talk or thrown at them in crude escapist displays of bare legs, leather jackets and girls in boots*" (3).

L'auteur refuse les fantasmes stéréotypés d'asservissement ainsi que la sublimation du sujet. Son objectif est infiniment plus moral :

"*It is a play about how you should treat people.*" (4)

Dans *The Knack* trois jeunes gens et une jeune fille expriment leurs obsessions et leurs fantasmes. Il en découle certaines attitudes humaines et tous les rapports possibles entre les sexes sont figurés dans un décor très simple, sans élément superflu. Le jeune Tolen, fier de ses succès féminins, désirerait initier les autres à l'art de la séduction. Il méprise la femme qui, selon lui, doit être dominée :

TOLEN : "*Finally, Colin, the man is master. [...] Almost all women are servants. They don't want to think for themselves, they want to be dominated.*" (5)

Tom et Colin reconnaissent en lui la supériorité de l'homme viril et expérimenté. Les jeunes gens lient connaissance avec la jeune Nancy qui ne semble concevoir les rapports entre les sexes qu'en termes de viol. D'ailleurs le mot "RAPE" est son automatisme verbal. Dans *The Knack*, les préoccupations sexuelles s'expriment à travers le jeu, la poursuite, l'agression. "L'autre" prend le statut d'objet menaçant ; valeurs et respect humains sont niés. John Elson signale que la pièce a souvent été considérée comme immorale par le public des années soixante ; il propose un élément d'explication :

"*The Knack is set in a dingy bed-sitter and the girl is on her way to the YWCA. The closer a sexual fantasy comes to reality, the harder it is for an audience to avoid its social implications : and so The Knack was condemned as "filth".*" (6)

Le public reconnaît dans *The Knack* des jeunes gens de tous les jours qui illustrent les schémas sexuels en vigueur : le chasseur et la proie. Anne Jellicoe fait une radiographie de ces schémas à l'aide de moyens essentiellement visuels et auditifs. Par cette méthode stylisée et suggestive, elle fait la critique de tout ce qui peut produire la mentalité d'un Tolen et les réactions d'une Nancy, dominés respectivement par les notions de performance et d'agression. Ces stéréotypes entraînent des rapports de domination et le cloisonnement des sexes dans des rôles différenciés. Ces clichés se perpétuent au bénéfice de l'homme et se fondent sur une morale dictée par le strict intérêt personnel. Bien que la société permissive autorise à s'exprimer au grand jour, les jeunes gens de *The Knack* n'échappent pas aux schémas ancestraux véhiculés par la morale établie. L'auteur montre que, même si la sexualité est devenue plus facile, les rapports humains ne sont en rien changés. L'évolution des mœurs n'entraîne pas nécessairement celle des mentalités.

Dans l'interview citée plus haut, Anne Jellicoe met en relation la menace d'anéantissement nucléaire avec le malaise des esprits et des corps. (7) Loin d'être propice à l'épanouissement des individus, le monde actuel les broie et les enserre dans des rapports de domination. Les comportements sexuels sont régis par une morale utilitaire qui perpétue les situations d'oppression. Joe Orton va encore plus loin qu'Ann Jellicoe dans son exploration de la morale : il en montre l'hypocrisie et l'immoralité fondamentales.

Tandis qu'Ann Jellicoe restreint son analyse aux rapports hétérosexuels, Joe Orton transgresse tous les tabous et fait intervenir l'inceste, l'homosexualité, la prostitution. La morale traditionnelle impose un masque de conventions qui sert à cautionner tous les comportements. Orton construit un monde désensibilisé, régi

par la morale dominante et, par conséquent, profondément immoral. Il peuple ses pièces d'individus exclusivement motivés par des préoccupations matérielles ainsi que par leur intérêt personnel immédiat. Par respect des bienséances, ils savent tourner les situations à leur avantage. Le code social, qu'ils confondent avec la morale, justifie tous leurs desseins. Les pulsions sexuelles, qui régissent les rapports entre les personnages, répondent à des modèles ancestraux ; la situation oedipienne est inexorablement vécue par les uns ou les autres et les rapports de domination sont omniprésents.

Après s'être installé dans la maison sous l'aile protectrice et maternelle de Kath, qui devient sa maîtresse, Sloane tue le vieux père. Ed, le frère de Kath, soumet la maisonnée à son autorité patriarcale. Afin d'échapper à la prison pour le meurtre du père, Sloane devra accepter le double chantage du frère et de la soeur : il devra passer six mois de l'année avec Kath et les six autres mois avec Ed. Sloane est peu satisfait mais contraint d'accepter cette condition d'homme-objet. Le "contrat" de Sloane est légitimé par des arguments utilitaires et conformes à la bienséance. En effet, Sloane verra ainsi régulièrement l'enfant que porte Kath et dont il est le père. Ils formeront un couple "normal" pour le voisinage. Après avoir triomphé du vieux père, Sloane est soumis à la double tutelle d'un personnage maternel et d'un substitut de père. C'est ainsi que *Entertaining Mr Sloane* (1964) s'achève sur l'image bienheureuse d'une famille réunie. Il en est de même pour *What the Butler Saw* (1969) à l'issue d'une intrigue très ramifiée et après l'élucidation d'un mystère qui passe par la découverte d'un double inceste.

Grâce à une broche, deux jeunes gens retrouvent leurs parents. La jeune fille fut conçue dans l'obscurité d'un placard d'hôtel. Vingt années plus tard, l'épouse du psychiatre - en réalité la mère de la jeune fille - noue une relation adultère - et incestueuse - avec le jeune groom de l'hôtel, qui n'est autre que son propre fils.

Orton brouille les pistes dans le monde sévèrement réglementé de la vie familiale. Les rôles de chacun sont multiples : la femme est à la fois épouse, mère, amante et prostituée. Père incestueux, homosexuel, criminel, l'homme porte en lui toutes les potentialités. Cependant, les tabous et les codes sociaux imposent certains rôles en matière de comportement sexuel. Les pièces d'Orton mettent en évidence l'artificialité des attitudes imposées et des rôles, mais elles ne remettent pas en cause les tabous eux-mêmes. En effet, Orton n'exhorte pas ses spectateurs à être incestueux ; il leur fait comprendre, d'une manière concrète, que tous les désirs sont possibles.

Le principe de la comédie, telle que la pratique Orton, se fonde sur l'existence même et la solidité des tabous. Plus ils sont puissants et angoissants, plus leur transgression engendre de plaisir. Orton exorcise l'angoisse liée à l'inceste. Il l'intègre à une folle sarabande d'objets qui interdit tout prolongement tragique. C'est ainsi qu'il efface les interdits et qu'il remplace la rigidité de l'ordre établi par son image inversée où toutes les outrances sont devenues possibles. Orton fait vivre à ses spectateurs l'expérience d'un délire bienfaisant. Cependant, il ne s'agit pas d'un délire anarchique mais d'une libération soigneusement codée et limitée à la transgression des tabous sexuels. En effet, la liberté accordée par Orton à ses personnages se réduit à prendre l'exact contrepied de ce qui existe et à bâtir un monde aussi répressif que la société patriarcale. La société que décrit Orton est régie par une logique qui pourrait être qualifiée de totalitaire. Ses comédies tirent leur pouvoir de transgression de la pérennité des tabous.

Le théâtre d'Orton montre les archétypes qui, en régnant sur les humains, sont l'image même de la fatalité. La vénération de la mère, doublée de la peur de l'inceste, fonde une mythologie que l'auteur se plaît à transgresser. Il offre aussi à nos regards un monde exclusivement dominé par l'intérêt personnel, l'âpreté au gain, le conformisme petit-bourgeois. Ces principes sont servis et perpétués par la morale de la société patriarcale. L'univers matérialiste et la morale dominante s'exercent à travers les schémas d'oppression. L'hypocrisie morale est donc nécessaire à la prédominance des valeurs matérialistes ; l'être humain en subit la double domination.

Ce monde sans idéal où s'exerce l'oppression de l'homme sur l'homme - et surtout sur la femme - correspond à celui que dénoncent nombre de dramaturges de la période. La convergence entre morale et intérêt matériel apparaît dans les pièces où la femme est l'éternel enjeu d'une sexualité monnayée.

*
* *

Dans la pièce d'Henry Livings, *Kelly's Eye* (1963), un criminel reçoit de l'argent de la part du compagnon d'une jeune fille pour la surveiller, et de la part de son père pour la laisser partir. Fascinée par le hors-la-loi, la jeune fille le suit et devient un objet de transaction. L'échange d'argent se fait sur le ton suave de la comédie de mœurs, au mépris des valeurs humaines. La personnalité de la jeune fille est niée dans le marché qui s'effectue entre les trois hommes.

David Cregan utilise une trame analogue dans *Transcending* (1966) et *The Houses by the Green* (1968). Dans les deux comédies, les personnages sont réduits à leur plus simple expression ; tels ceux d'Orton, ils sont mus par des stéréotypes. Le désir incestueux du père pour sa fille est commun aux deux pièces où il s'exprime à travers des sentiments de jalousie. Dans *Transcending*, le père n'hésiterait pas à vendre les charmes de sa fille ; or, celle-ci décide elle-même de son avenir. Elle entre dans les ordres et déconcerte ainsi son entourage. Dans les deux pièces, les jeunes gens sont plus sains que leurs aînés car ils parviennent à trouver leur voie propre en dehors des schémas de domination imposés par leurs parents. Ces comédies alertes et stylisées font apparaître la convergence entre sexualité et argent dans les rapports d'oppression qui s'exercent toujours en faveur des hommes.

L'image de la prostituée fait la synthèse de tous ces éléments. Dans tous les cas où elle intervient, la prostitution ne s'accompagne jamais de sentiment de culpabilité, et la notion d'oppression masculine disparaît simultanément. En effet, se prostituer peut être une condition librement - et épisodiquement - choisie, pour assurer sa subsistance. Il en est ainsi pour Helen, la mère de Jo, dans *A Taste of Honey* (1958) et pour Rachel dans *Live Like Pigs* (1958). *The Hostage* (1958) de Brendan Behan se déroule dans une ancienne maison de tolérance. Les épouses de *Everything in the Garden* (1962), de Giles Cooper, se prostituent l'après-midi avec une clientèle de luxe ; c'est un travail très lucratif qui permet à la famille de vivre dans l'aisance. Soigneusement dissimulée en Grande-Bretagne, la prostitution devient ici un moyen de promotion sociale pour la famille. Toutes les épouses respectables du quartier font le plus ancien métier du monde pour assurer leurs fins

de mois. Dans *Loot* (1966) de Joe Orton, le fils de la défunte rêve d'installer une maison de tolérance où des prostituées catholiques accepteraient des clients protestants et inversement. Cette maison scellerait ainsi la "tolérance" religieuse. Dans *The Homecoming* (1965) de Pinter, la mère disparue semble avoir eu ce type d'activité. Quant à Ruth, elle choisit elle-même sa carrière, négocie son contrat et son installation dans un appartement de Soho. La carrière de Ruth est le résultat d'un arrangement entre adultes consentants. La femme hiératique, épouse et mère, étend ses "services" à la société toute entière, de même qu'elle soude le noyau familial. Pinter suspend toute forme de jugement moral à l'encontre de Ruth. Femme-fantasme, Ruth choisit d'exploiter ce rôle à son avantage. Dans *The Homecoming* l'homme assigne à la femme le rôle de mère ou de prostituée. Déesse altière, Ruth brouille les cartes et endosse les deux personnages à la fois. "Maîtresse" des fantasmes de l'homme, elle l'est aussi du contrat. Les clauses lui permettront de mener une vie parfaitement organisée, à l'image de celle qu'elle menait aux Etats-Unis aux côtés de son époux universitaire. Ruth passe d'une organisation à une autre, d'un contrat à un autre. Le système de parallélismes et d'oppositions qui structure *The Homecoming* permet de dire que, dans le jeu de la vie sociale, les rôles tenus pour respectables et les autres ne présentent pas une réelle différence de nature. Ruth choisit sa condition en pleine connaissance de cause. Elle n'existe qu'en fonction des fantasmes sexuels masculins. Mère et prostituée sont les deux rôles qui lui sont impartis. Elle les entretient et en tire bénéfice.

La mère dominatrice est ainsi dominée. Toute notion de liberté est abolie dans le fin quadrillage des pièces de Pinter. Tandis qu'Orton montre comment la morale conventionnelle légitime l'inacceptable, Pinter fait savoir que l'envers de cette morale use des mêmes arguments. Les deux démarches amènent à la même conclusion : la femme est la création des stéréotypes masculins. L'outrance et l'insolite sont des moyens de distanciation qui permettent au public de voir ce que les conventions dissimulent.

*
* *

Outre ces fantasmagories masculines, d'autres auteurs proposent une image plus quotidienne de la femme. Le théâtre qui entreprend sa propre libération et plaide pour celle de l'homme, libère-t-il la femme des rôles traditionnels et des stéréotypes qui l'emprisonnent ? La grande majorité des pièces qui dénoncent la morale conventionnelle et l'ordre social, centrent leur intérêt sur les difficultés éprouvées par les hommes devant la vie et les femmes. Le point de vue féminin, quant à lui, est très rarement considéré.

Le théâtre de divertissement limite le rôle de la femme à n'être qu'un faire-valoir pour l'homme. La réussite professionnelle est loin d'être une source d'épanouissement, et seule une protection masculine peut apporter le bonheur. Les pièces plus sérieuses souscrivent parfois à ce stéréotype ; la misogynie d'Osborne est bien connue, cependant il accorde une certaine réussite professionnelle aux personnages féminins de *Time Present* en 1968. Cette émancipation s'accompagne de problèmes personnels mais elle a le mérite de s'être accomplie depuis Alison en 1956.

Rares sont les exemples où la femme est traitée comme un individu à part entière, faisant preuve d'un réel désir d'émancipation. Doris Lessing présente quelques femmes soucieuses de se réaliser dans des activités traditionnellement réservées aux hommes. Dans *Each His Own Wilderness* (1958), les femmes doublent leur rôle de mère d'un engagement politique. Malheureusement, les deux mères échouent quelque peu dans leur vie familiale et sont amenées à privilégier leur carrière. En exprimant leur désenchantement, les deux femmes vont jusqu'à laisser percer un doute quant au bien-fondé de ce qu'elles ont entrepris. Doris Lessing tombe ici dans le piège anti-féministe voulant que les activités politiques d'une femme servent de compensation à ses échecs personnels. Dans *Play With a Tiger* (1962), l'auteur ne relie pas engagement politique et vie personnelle. Elle dépeint un groupe d'intellectuels, à la vie sexuelle apparemment libérée, où les hommes avouent leur malaise devant l'émancipation féminine. Tandis que les femmes de la pièce semblent disposées à vivre en dehors du cadre du mariage, les hommes restent très attachés aux institutions et se montrent infiniment conservateurs. D'une manière générale, dans ces deux pièces de Doris Lessing, les femmes sont plus favorables aux changements, quels qu'ils soient.

A l'instar de Doris Lessing, Arnold Wesker dote ses personnages féminins d'une solide personnalité. Sarah Kahn et Beatie Bryant montrent que la volonté de comprendre et la lutte sociale ne sont pas les privilèges des hommes. L'oppression que Wesker met en évidence dans sa trilogie n'est pas celui d'un sexe sur l'autre, mais celui du système économique sur les travailleurs. La domination sexuelle n'existe pas dans le théâtre de Wesker. Un degré variable de compréhension du monde est également partagé par les hommes et les femmes. Pourtant, même si Beatie n'est pas soumise à la domination de son fiancé, elle est néanmoins victime des habitudes ancrées dans la société, comme en témoigne ce fragment de conversation avec sa soeur :

BEATIE : *"Oh don't you worry gal, it'll be all right once we're married. Once we're married and I got babies I won't need to be interested in half the things I got to be interested in now."*

JENNY : *"No you won't will you! Don't need no education for babies"* (8)

Malgré les pesanteurs de l'éducation auxquelles Beatie est soumise, Wesker a le mérite de bien vite lui faire oublier sa déconvenue sentimentale pour conquérir son autonomie. D'autres exemples viennent confirmer cette image positive de la femme.

Dans *The World's Baby* (1965), Michael Hastings donne l'exemple rassurant d'une femme indépendante et émancipée. Anna est mère d'un enfant naturel qui est le "citoyen du monde". La pièce retrace l'évolution politique et sociale de l'Angleterre depuis les années trente. L'émancipation des esprits et des moeurs y est mise en évidence à travers le personnage d'Anna. Son désir de libération a pris racine dans les luttes sociales de l'entre-deux-guerres. Avoir un enfant naturel concrétise pour elle le refus de toute forme de soumission. En revanche, les jeunes gens ne prennent pas le relais de leur mère ; le fils d'Anna, dans *The World's Baby*, et celui de Myra, dans *Each His Own Wilderness*, sont singulièrement passifs et, dans la pièce de Doris Lessing, vont jusqu'à souscrire à un idéal petit bourgeois.

Avec *Three Months Gone* (1970) Donald Howarth prend, comme Orton et Pinter, les valeurs traditionnelles à rebours. Anna et le jeune Alvin, les deux personnages principaux de la pièce hormis la mère abusive du jeune homme, se caractérisent par le respect qu'ils portent à autrui, par leur tolérance et, dans le cas d'Anna, par une grande liberté d'esprit. Leur nature les entraîne dans ses situations marginales : Alvin est aussi attiré par les hommes ; quant à Anna, elle refuse l'avortement que le médecin lui propose et choisit d'être mère célibataire. Dans cette pièce, la critique de la morale conventionnelle se double de l'image d'un autre style de vie librement accepté.

Dans la période considérée ici, les auteurs féminins ne réussissent guère mieux qu'Arnold Wesker et Donald Howarth à renouveler l'image de la femme. Ann Jellicoe, Jane Arden et Maureen Duffy manifestent un féminisme exacerbé et viscéral, respectivement dans *The Rising Generation* (1967), *Vagina Rex and the Gas Oven* (1969) et *Rites* (1969). Peu structurées, ces pièces sont destinées à provoquer mais elles n'intègrent pas la cause féministe dans le réseau des forces sociales. De tous les auteurs féminins, c'est Ann Jellicoe qui, avec *The Knack*, offre l'exemple le plus satisfaisant de recherche formelle où les rapports de domination entre les sexes sont le mieux explorés.

*

*

*

Le dossier de l'émancipation féminine est mal plaidé au théâtre jusqu'en 1970. En fait ne serait-il pas plus juste de dire qu'il est mal plaidé depuis Ibsen et *Maison de Poupée* à la fin du siècle dernier ? En 1968 un dramaturge anglais parvient même à battre la femme sur le seul terrain qui lui est réservé. En effet, dans *Spitting Image*, Colin Spencer élimine l'existence de la mère en lui préférant un couple d'homosexuels dont l'un donne le jour à un enfant surdoué. Une égalité totale est réalisée au sein de ce couple insolite mal accepté par la société. *Spitting Image* est l'exemple extrême où la libération des homosexuels s'affirme par la négation de l'existence de la femme.

D'une manière générale, la cause des femmes - peu évoquée au théâtre dans cette période - n'apparaît pas comme une carence du système économique et social. Lutte des classes et lutte des femmes restent bien distinctes. Le théâtre de la transgression ne renvoie pas à une nouvelle image de la femme mais à la permanence des schémas ancestraux. Si le théâtre anglais des années soixante est à la fois l'initiateur et le reflet des positions de la nouvelle gauche, il en montre aussi les lacunes. Ainsi que le souligne un article de *The New Left Review* en 1970, le mouvement féministe en Angleterre s'est développé en dehors des formations de gauche :

"The apoliticism of the present women's liberation movement is connected to the anti-feminism practised, and often raised to the status of "theory" by wide sections of the British Left. The ideological confusion of its members is in part a consequence of the theoretical weakness of the Left itself. While the women's liberation movements in the US and Germany emerged from the Left, [...] in Britain the movement has been formed outside the Left." (9)

L'historien Nigel Young confirme l'hostilité de la nouvelle gauche au mouvement féministe dans *An Infantile Disorder ?* (1977). En effet, l'émancipation féminine semble ne pas aller de pair avec la libération des minorités où domine avant tout l'image masculine du guerrillero. Nigel Young signale que l'influence du mouvement de libération de la femme ne s'exerce en Grande-Bretagne qu'à partir de 1969. (10) Dans son analyse de la libération sexuelle, il constate que le refus des carcans de la morale conventionnelle s'accompagne d'un relatif effacement des rôles sexuels, entraînant ainsi l'émancipation des homosexuels. L'apparition d'une sexualité de type androgyne, ainsi que la prolifération de la pornographie dans la contre-culture en découleraient aussi. Cette libération anarchique, aux tendances contradictoires car non contrôlées par un appareil théorique, entretient des fantasmes de violence qui, loin d'abolir les habitudes, en perpétuent les schémas de domination. La société permissive ne serait ainsi qu'une soupape de sécurité ("a safety valve") selon Marcuse cité par Nigel Young. (11)

En conclusion, il apparaît que, dans l'optique de la nouvelle gauche et celle du "nouveau" théâtre, l'abolition des situations d'oppression dans la société ne passe pas nécessairement par l'égalité des sexes.

En 1970, en Grande-Bretagne, l'émancipation féminine reste à accomplir à la scène comme à la ville.

Nicole BOIREAU
Metz

NOTES

- (1) Christopher Booker, *The Neophiliacs* (London : Fontana/Collins, 1970), p. 41.
- (2) John Osborne, *Look Back in Anger* (London : Faber and Faber, 1969), pp. 12-13.
- (3) Joseph McCrindle, *Behind the Scenes : Theatre and Film Interviews from the Transatlantic Review* (London : Pitman, 1971), p. 244.
- (4) *Ibid.*, p. 246.
- (5) Ann Jellicoe, *The Knack* (London : Faber and Faber, 1970), pp. 31-32.
- (6) John Elsom, *Erotic Theatre* (London : Secker and Warburg, 1973), p. 241.
- (7) *Op. cit.*, p. 246.
- (8) Arnold Wesker, *Roots* (London : Penguin Plays, 1969), p. 96.
- (9) Branka Magas, "Women's Liberation," *The New Left Review*, n° 61 (1970), p. 33.
- (10) Nigel Young, *An Infantile Disorder ? The Crisis and Decline of the New Left* (London : Routledge and Kegan Paul, 1977), pp. 367-376.
- (11) *Ibid.*, p. 376.