

AUTEURS

UN MARGINAL ET SON THÉÂTRE : JOE ORTON.

Joe Orton est sans doute l'une des figures les plus étranges parmi les dramaturges de la seconde vague, c'est-à-dire ceux qui acquièrent la célébrité au cours des années soixante. A notre sens, Orton mérite particulièrement le qualificatif de marginal, car son œuvre, à l'image de sa vie, se situe en marge des normes traditionnelles. Plus qu'aucun de ses contemporains, l'homme en lui n'est dissociable du dramaturge ; sa vie colle à la peau de son écriture dramatique, et négliger l'une pour n'étudier que l'autre ferait figure de mutilation. En marge de son temps, tout en s'abandonnant à son rythme trépidant, Orton fait cavalier seul. Figure insolite, il laisse un théâtre à son image, vision particulière de la société contemporaine. Selon son biographe, John Lahr,

"he was the first playwright to dramatize the psychopathic style of the 60's - that restless, ruthless, single-minded pursuit of satisfaction - transformed by drugs and rock music into myth". (1)

Nous nous proposons donc d'étudier d'abord quelques aspects de l'homme Orton qui font de lui un marginal, puis de présenter le témoignage de sa marginalité à travers son œuvre théâtrale.

*
* *

Dès son jeune âge, Orton semble avoir voulu être différent des autres, même à l'intérieur de sa propre famille : "his mother felt he was special and he inherited her faith". (2) Sa mère rêvait pour son fils préféré d'une brillante carrière scolaire, ce qui explique qu'après son échec à l' "eleven plus" en raison de son asthme, elle le mit dans une école privée, d'orientation commerciale, où d'ailleurs il perdit son temps. De son propre aveu incapable de garder un emploi (3), Orton finit par obtenir une bourse d'études en 1951 à la Royal Academy of Dramatic Arts (R.A.D.A.), à la suite d'une audition dans *Peter Pan* : tournant décisif, rencontre avec le destin, en la personne de Kenneth Halliwell, de sept ans son aîné.

Différent des autres étudiants par son âge, sa calvitie précoce, sa solitude, Halliwell était lui aussi un marginal, cultivant le particularisme. Le jeune provincial qu'était Orton à l'époque, trouva auprès d'Halliwell à la fois un substitut de père et un mentor. Leur rencontre fut capitale, l'un étant pour l'autre un élément de complémentarité.

"Halliwell found in Orton a surrogate brother, a companion who looked up to him, who needed him, who had faith in his intelligence and his aspirations. . . In Halliwell, Orton discovered someone who could be both father and friend : an authoritarian figure older and wiser in the ways of the world, who shared his interests and was prepared to engage in an unequal but enthusiastic dialogue. Each answered a crucial need in the other : Halliwell offered knowledge and stimulation, and Orton gave attention and good spirits." (4)

Leur vie commune les isole du reste du monde, l'homosexualité renforce ce sentiment de différence, voire de supériorité, si apparent chez Halliwell à la R.A.D.A.

Dans leur volonté de non conformisme, et leur refus de la normalité, avant-gardistes à leur manière,

"Orton and Halliwell were drop-outs before the fall-out of Beat literature in the 1950s filtered down through English society and made it modish". (5)

Isolement volontaire donc, marginalité décidée au départ : dès l'âge de 20 ans, Orton opte pour une existence hermétique, qui sera à la fois protection contre le monde extérieur et réconfort devant les premiers échecs littéraires. Déçu par son expérience du théâtre de répertoire à Ipswich en 1953, Orton se mit à écrire en collaboration avec Halliwell. De plus en plus repliés sur eux-mêmes, il s'enferment délibérément dans l'austérité et la frugalité, afin de ne pas entamer davantage l'héritage d'Halliwell qui leur permettait de vivre. Toute la frustration accumulée par Orton à la suite de ses échecs littéraires, trouva un exutoire dans cette plaisanterie digne de potaches, mais prise au sérieux par la justice de Sa Majesté : les vols et mutilations (par le truchement d'illustrations irrévérencieuses, voire pornographiques) de livres appartenant à la bibliothèque municipale d'Islington.

"Orton displayed in public what he still lacked on the page : a revenger's passion for plot". (6)

Cette volonté puérile d'attirer l'attention du public souligne bien le refus d'Orton de toute intégration à la société contemporaine : vengeance certes devant l'indifférence, mais également défi lancé à l'autorité, mise en marge destinée à provoquer le scandale, geste théâtral qui oblige le public à voir, sinon à comprendre. Il fallut d'ailleurs près d'un an pour que les efforts d'Orton et d'Halliwell aboutissent et que les deux amis puissent enfin jouer leur nouveau rôle de héros, fût-il marqué du sceau infamant de la prison.

L'expérience pénitentiaire contribua à accentuer la marginalité d'Orton. En s'excluant de la société par leur refus d'obéissance à la loi, les condamnés ne sont-ils pas des candidats privilégiés à la marginalité ? Le séjour de six mois en prison, s'il fut traumatisant pour Halliwell, se révéla par contre étonnement bénéfique pour Orton qui, par la suite, affecta d'en parler, non sans complaisance, comme d'un atout supplémentaire sur la voie de la création littéraire :

"More than anything, it affected my attitude towards society. Before, I had been vaguely conscious of something rotten somewhere ; prison crystallised this. The old whore society really lifted up her skirts, and the stench was pretty foul." (7)

A 29 ans, Orton prit donc conscience d'une certaine image de la société dont la prison lui sembla être le microcosme, image qui imprégna toute son œuvre : "Orton had the convict's contempt for authority" (8), affirme Charles Marowitz, metteur en scène de *Loot* en 1966.

L'expérience de la différence, la marginalité délibérée des premières années ne changèrent en rien le style de vie des deux compagnons, une fois le succès acquis par Orton en 1964. Ils conservèrent leurs habitudes d'austérité des premiers temps : Orton continua à partager le petit appartement acheté par Halliwell en 1959 à Islington, même si sa célébrité croissante l'entraînait de plus en plus souvent dans les cercles littéraires à la mode. La pauvreté quasi-monacale des débuts - y compris les deux ans d'allocations du "National Assistance Board" - ne fut donc altérée en rien par la reconnaissance publique des talents du dramaturge. Selon ceux qui le connaissaient bien, Orton détestait les dépenses inutiles ; au milieu des "swinging sixties" et du tourbillon de la société de consommation, Orton rejetait l'alcool, le tabac et le jeu, par contre, dans son univers de marginal, il faisait usage de drogues, principalement de haschich.

Cette dichotomie volontaire, cette vie puritaine austère en façade mettant à l'abri de la curiosité extérieure son appétit effréné d'expériences nouvelles, cet univers de tensions au centre duquel la relation avec Halliwell occupe une place de plus en plus obsédante, se trouvent exprimés avec force dans l'envie démesurée de choquer à tout prix la société par le rire qui fait fi de tous les interdits et de tous les tabous. Pour Orton, il ne suffisait pas d'amuser un public, mais surtout de mettre en pièces et de déchirer à belles dents le tissu d'une Angleterre en voie de décadence. Le commentaire de John Lahr va plus loin encore, en établissant un parallèle entre l'univers ortonien et l'Amérique nixonienne :

"Orton's plays are, perhaps, more relevant to America where the pace, the living-death, the level of social madness is visible and inescapable." (9)

Le rire que provoque l'examen de la société et de la condition humaine, n'est pas un rire gratuit pour Orton ; car distraire le public en tirant parti d'effets délibérément comiques ne suffit pas, il lui faut également forcer sa réaction, par exemple devant le meurtre de Kemp, dans *Entertaining Mr Sloane*, meurtre autour duquel s'articule le marchandage entre Kath et son frère quant à leur partage des faveurs de Sloane. D'où une recherche de la phrase et de la situation qui ne manqueront pas de choquer critiques et public à la fois, d'où l'emploi délibéré de la violence apparemment gratuite (tel le meurtre brutal de Kemp), de détails macabres (tels le cercueil et l'oeil de verre de Mrs Mc Leavy dans *Loot*) de l'humour noir, toile de fond de toutes les pièces d'Orton.

Cette persistance à se vouloir en marge relève sans doute d'un certain manque de maturité et d'un esprit de vengeance quelque peu infantile. Le côté farceur d'Orton le poussa même à engager une correspondance polémique sous divers noms d'emprunt - Edna Welthorpe ou Donald H. Hartley - et à adresser des lettres plus ou moins virulentes aux journaux sur ses propres pièces.

Rien n'était sacré pour lui, mais il faut souligner qu'il n'était en aucune façon poussé par un engagement politique quelconque, à la différence de certains de ses contemporains, tels que John Arden ou Edward Bond. Dans son rôle de dénonciateur, Orton, iconoclaste faisant fi de toute tradition, ne joue pas plus les prophètes que les réformateurs :

"Orton's plays offend in order to instruct and heal ; they shatter the easy divisions of We and They, the good and the bad, the just and the unjust." (10)

Dans son désir de présenter sans fards les aspects les plus grinçants de la société contemporaine, Orton recherchait de toute évidence une revanche sur la vie. Sa vision particulièrement agressive du monde correspond au vécu quotidien de toute la génération d'homosexuels à laquelle il appartenait, un vécu fondé sur la menace et le danger permanents.

Condamné à la dissimulation par les lois sur l'homosexualité, Orton, dont la promiscuité sexuelle était sans bornes, avait recours aux rencontres de passage facilitées par la fréquentation régulière des WC publics. Orton pouvait y satisfaire à loisir son goût de l'insolite et du plaisir immédiat, auxquels s'ajoutait le piment du danger inhérent au lieu et à la situation. Dans son exploration d'un univers sordide à l'envers des apparences ordonnées de la société britannique, Orton ne cessa de consigner dans son journal intime les moindres détails de ses rencontres dans les urinoirs londoniens, même après que fût établie la confirmation de son talent de dramaturge.

"No matter how successful he became, the lavatories confirmed Orton's destiny as an outsider." (11)

Dans sa quête de plaisirs secrets ou pervers, Orton révélait-il un exhibitionnisme dissimulé dans les pages du journal qu'il tenait depuis l'âge de 16 ans, ou bien, dans un geste de défi et de rébellion contre les tabous sociaux contemporains, songeait-il, en décrivant minutieusement ces sombres bacchanales, à une publication de scandale, qui n'aurait pas manqué de choquer les honnêtes gens dont il méprisait la routine monotone ? Il nous a paru souhaitable de choisir en exemple - tiré du journal de 1967 (12) - l'une de ces descriptions, qui témoigne bien de l'étrange lucidité, brutale et perverse à la fois, d'Orton, passé maître dans l'art de mettre au jour l'irrationalité et l'anarchie qui se cachent sous la normalité quotidienne, afin de mieux fustiger dans ses pièces l'hypocrisie et la fausse respectabilité de ses contemporains.

Jusque dans la brutalité de sa mort, qui n'est pas sans évoquer celle d'un Pasolini par exemple, Orton demeura en marge. Sans en évoquer ici les détails bien connus, qu'il nous soit permis de rappeler que Joe Orton eut le crâne fracassé dans son sommeil à coups de marteau par Kenneth Halliwell, qui se suicida ensuite à l'aide de barbituriques." Cette mort macabre et grotesque, Joe Orton aurait pu l'écrire lui-même. Mais c'était la sienne." (13) Fin insolite certes, tragédie passionnelle dans laquelle celui qui se sent délaissé et rejeté se venge de la seule façon qui lui soit encore possible : anéantir à la fois la cause et les effets du mal ; par son geste Halliwell ne voulait-il pas écraser l'intelligence de celui qu'il avait lui-même guidé sur la voie de la réussite, et par là même, supprimant tout obstacle à une union définitive, ne le rejoignait-il pas en le suivant dans la mort selon le plus pur style classique ?

Foudroyé en pleine gloire littéraire, Joe Orton a connu un destin hors des sentiers battus, et il nous appartient maintenant de tenter une brève analyse de son théâtre afin de définir les éléments qui révèlent la marginalité du dramaturge, dans les personnages et les situations qu'il met en scène.

*
* *

Les personnages ortonien sont, pour la plupart, des êtres en marge, à divers titres, mais surtout parce que, sous les apparences banales du quotidien, ces êtres sont bloqués dans la non-communication et vivent en état de dissociation quasi permanente. A divers degrés, ils reflètent les difficultés du dramaturge lui-même et incarnent tel ou tel aspect biographique.

Ces marginaux sont surtout les jeunes personnages ortonien, plus particulièrement ceux des premières pièces : Wilson de *The Ruffian on the Stair*, et Sloane, le héros amoral de *Entertaining Mr Sloane*. Mais, s'ils sont moins menaçants, les délinquants à l'imagination fertile, Hal et Dennis de *Loot*, les bons à rien, Nicholas de *What the Butler Saw* et Ray de *The Good and Faithful Servant*, ne doivent pas être exclus de notre brève étude.

Comme Wilson, Orton voulait atteindre la réussite sociale : les longues années d'apprentissage littéraire l'avaient entraîné à redouter ce sentiment d'impuissance éprouvé devant l'indifférence du public. Ne déclarait-il pas en 1967 :

"Just before I wrote Sloane, there was a point at which I wavered, looking into the future and seeing nothing, when I thought - 'I'm not going to be anything' ". (14)

Cette vulnérabilité du dramaturge se fait jour sous l'agressivité de Wilson et de Sloane. La relation de Wilson avec son frère Frank (qui vient de mourir accidentellement) paraît singulièrement calquée sur celle de Halliwell/Orton. Dans l'évocation de Wilson, la vie incestueuse des deux frères prend des allures de paradis perdu (15) ; ce passé apparaît comme un monde clos dans lequel Wilson et Frank se sont mis à l'abri de la vie, tout comme Orton et Halliwell qui, dans leur repli sur eux-mêmes, avaient choisi une solution frôlant la névrose. Lorsque Wilson adopte, non sans un certain fétichisme, le short blanc que portait son frère deux jours avant sa mort, Orton ne semble-t-il pas reconnaître implicitement sa propre dette à l'égard de Halliwell ? Après la disparition de Frank, le grand frère protecteur, Wilson ne peut que se sentir désespéré et déterminé à venger sa mort. Mais, dans la vie, Halliwell, lui, est toujours vivant, et Orton n'a pas d'autre choix que la pratique d'une certaine thérapie en exorcisant son passé par le rire de la comédie.

Cependant, en filigrane, la tragédie est sous-jacente pour qui sait prévoir l'avenir : Wilson est incapable de survivre sans son frère, et son destin l'entraînera inéluctablement dans la tragédie, puisqu'il meurt par amour :

"This has been a crime of passion" (16), déclare Mike en conclusion ; mais

cette conclusion ne pourrait-elle pas aussi bien s'appliquer à la fin tragique d'Orton et Halliwell ?

De Wilson à Sloane, un certain pas est franchi, mais Orton ne rappelle-t-il pas plutôt le premier que le second ? Pour se venger de la mort de son frère, Wilson essaie de devenir fort comme lui, d'où sa tentative d'identification avec le défunt grâce à son short. Il veut faire peur et y réussit, mais seulement auprès de Joyce, un 'underdog', et il se trouve éliminé par la force brutale de Mike ; au-delà du jeu, la mort est derrière la porte, et les vers de Henley en épigraphe de la pièce font figure de prophétie (17).

En marge lui aussi, Sloane est un jeune profiteur né de la société de consommation qui voudrait cultiver les apparences de la réussite sociale (vêtements de luxe, gadgets variés, et surtout ce symbole de l'homme arrivé, la voiture). A la différence de Wilson, Sloane n'a nulle envie de prendre sa revanche sur la vie, ni de réformer la société. C'est un petit dur séduisant, qui incarne sans doute celui qu'Orton rêvait d'être ; d'ailleurs, lorsqu'Orton se prend pour Sloane, n'imité-t-il pas Wilson empruntant le short de son frère ?

Par le culte quasi-narcissique de l'apparence physique - allant de la peau soigneusement entretenue à la lanoline, au goût des vêtements de cuir, uniforme des homosexuels anglais des années 60 - Orton projette l'image de son double en Sloane qui, au début de l'acte II, se retrouve "lying on the settee wearing boots, leather trousers and a white T-shirt" (18), décalque de la description d'Orton donnée par James Fox :

"Everyone remarked on Orton's physical beauty and on his attractiveness as a person. He dressed in leather, heavy black boots, jeans and sweat-shirts, the uniform of the trade, and he was a puritan" (19).

Le destin tragique de Sloane, le non-héros en dépit de son apparente innocence, est bien de se trouver pris à son propre piège et d'être transformé de conquérant en victime. Objet des convoitises du frère et de la sœur, Sloane, par le meurtre inutile de leur père, est converti en objet tout court, dépouillé de son identité. De même, Orton perdra la vie pour avoir maintenu - en dépit de lui-même, une fois la réussite acquise - sa relation avec Halliwell, et il sera, lui aussi, pris à son propre piège.

Les deux "outsiders" types, Wilson et Sloane, sont, nous l'avons souligné, les plus importants parmi ces jeunes marginaux contre lesquels le destin se retourne ; il est néanmoins nécessaire de brosser un tableau rapide de ces personnages moins voyants que sont Hal et Dennis de *Loot*, Nicholas de *What the Butler Saw* et Ray de *The Good and Faithful Servant*.

Hal et Dennis sont plutôt des stéréotypes que des êtres de chair et d'os. Orton a accentué chez eux le côté voyou dénué de scrupules que l'on rencontrait chez Sloane, mais ils n'ont pas encore commis de meurtres, bien que, dans l'affaire du cambriolage de la banque, ils n'en soient pas à leur coup d'essai (20). Il paraît peu vraisemblable toutefois qu'ils soient prêts à suivre la voie du crime déjà empruntée

par Sloane. Ils supportent mal l'un et l'autre la brutalité sauvage de l'inspecteur de police Truscott et ne tentent pas de riposter comme pourrait le faire Sloane. Les deux compères sont tous deux des bons à rien, sans doute, mais sans grande envergure ; ils sont moins falots cependant que Nicholas et Ray qui, tout en appartenant à la lignée des jeunes délinquants du théâtre ortonien, sont des créations édulcorées et, somme toute, relativement innocentes.

Dans *What the Butler Saw*, Nicholas s'est borné à voler le sac et la robe de Mrs Prentice - avec laquelle il a passé la nuit - et tente d'exercer sur elle un chantage financier grâce à des photographies indécentes de leurs ébats. Dans *The Good and Faithful Servant*, Ray est tout simplement un jeune oisif, chômeur professionnel, qui déclare sans vergogne à son grand-père :

"I don't work. . . I enjoy myself" (21).

Il nous est permis de supposer que la marginalité de ces deux personnages n'était que passagère, et non irrémédiable, car l'un et l'autre semblent vouloir s'intégrer à la société à la fin de chacune des deux pièces : Nicholas, l'ancien chasseur de l'Hôtel de la Gare, a retrouvé ses parents en la personne du Dr et de Mrs Prentice ; et Ray, contraint d'épouser la jeune Debbie, enceinte de ses œuvres, accepte de prendre un modeste emploi à l'usine où travaillait son grand-père. Ce retour au bercail du conformisme comporte une certaine invraisemblance, mais ces personnages secondaires ne sont que de pâles ébauches du marginal ortonien, cynique et agressif à la fois.

En marge également, une autre série de personnages, fort différents : ils sont âgés, rejetés contre leur gré, alors que les jeunes délinquants se sont délibérément mis en quarantaine. La création de ces êtres falots, décolorés par une vie terne et insipide, paraît avoir été directement inspirée par la personnalité même du père de Joe Orton, William. Si l'on en croit Douglas Orton, le frère du dramaturge : "Dad was everything John didn't want to be" (22). Les traits distinctifs du père - la timidité, l'effacement, la manque d'autorité et d'envergure - se retrouvent de façon plus ou moins marquée chez Kemp dans *Entertaining Mr Sloane*, Buchanan dans *The Good and Faithful Servant* et McLeavy dans *Loot*. Ces hommes vieux, qui ne sont pas nécessairement des vieillards - à l'image de William Orton qui, selon Douglas, "was always an old man" (23) - sont autant de doubles du père, autant d'incarnations de l'échec, que Joe avait, lui, refusé dès l'adolescence. Même leur physique témoigne de la fragilité et de l'apparence chétive de leur modèle. Ainsi, Kemp est presque aveugle, il hésite et tâtonne dans le salon avec sa canne, et se plaint de troubles ophtalmiques qui s'aggravent : "My eyes are getting much worse" (24), dit-il à sa fille.

Figure tout aussi pitoyable et pathétique dans sa vulnérabilité, Buchanan - qui fut commissionnaire de la même entreprise pendant 50 ans - rappelle la mome stabilité de William Orton, jardinier de la ville de Leicester de 1929 à sa retraite, au service de laquelle il perdit un doigt, comme Buchanan perdra une main dans un accident du travail. Kemp et Buchanan incarnent plus particulièrement cet aspect routinier du travail quotidien que le jeune Orton méprisait profondément ; n'écrivait-il pas dans son journal du 24 janvier 1949 :

"Work, how I hate it in the morning when Dad says : "It's ten to seven" (25)".

D'où sa satire de l'emploi monotone et répétitif, d'où sa fascination pour ceux qui, tels les Sloane ou les Ray, se glorifient de leur oisiveté. Dans son amour des fleurs, McLeavy présente un aspect positif de William Orton, tourné en dérision par son fils. En effet, William adorait les fleurs et passait des heures dans le calme des serres de la ville.

"Gardening kept you busy. You always looked forward to something coming up, you see" (26), disait-il.

Orton a ridiculisé à l'extrême chez McLeavy la passion de son père pour le jardinage : devant la disparition de son épouse, McLeavy ne semble avoir de souci que pour les fleurs des couronnes mortuaires, les roses en particulier.

"He said he was glad she'd died at the right season for roses. He's been up half the night cataloguing the varieties on the crosses" (27), commente son fils Hal.

L'attitude de Hal à l'égard de son père correspond, selon John Lahr (28), au même dédain agressif qu'éprouvait Orton envers le sien, car, au-delà de l'ironie sur l'obsession des fleurs, Orton développe une caricature cruelle qui, tout en provoquant le rire, n'est pas sans choquer, car il ridiculise à outrance le manque de dynamisme sexuel de McLeavy, rappelant sans équivoque les défaillances paternelles. Après la naissance en 1945 de leur quatrième enfant, Leonie, les relations intimes des parents Orton prirent fin, car la mère, en dépit de sa mine délurée et de sa fréquentation régulière des pubs du voisinage, n'éprouvait aucune inclination charnelle, bien au contraire, pour son mari, timide et fragile qu'elle traitait comme un raté à tous points de vue. En contrepoint, tout au long de *Loot*, l'impuissance de McLeavy souligne la vitalité exubérante des deux compagnons, Hal et Dennis, et de Fay, l'infirmière de la défunte. A l'idée que Fay, en épousant McLeavy, pourrait lui donner une seconde progéniture, Hal s'exclame :

"You're wasting your time. He couldn't propagate a row of tomatoes" (29), et McLeavy devient inévitablement l'objet de la risée de tous.

Non seulement ces marginaux sont rejetés par leur entourage, mais ils sont également incapables de s'y adapter, cercle vicieux qui s'est irrémédiablement refermé sur eux : morts vivants, fantômes tirés d'une enfance sans joie, ils s'enfoncent, tel Orton père, dans la boue grise de la routine dans laquelle ils finiront par s'enliser irrémédiablement. Nous pouvons les considérer comme l'épreuve négative de ces joyeux voyous qui suscitent l'admiration du dramaturge tant par leur aisance que par leur insolence à l'égard de la société.

Cependant, il est un autre élément, ajouté à l'effet caustique, voire vitriolant du style ortonien, qui traduit également sa marginalité : les situations insolites qui reflètent ses obsessions, et par là même, le démarquent de la normalité. Le thème de la mort a exercé sur son œuvre la même fascination que dans sa vie. Nous rappellerons la description méticuleuse qu'il donne dans son journal du 29 décembre 1966 du corps embaumé de sa mère, morte la nuit de Noël (30). Ce goût macabre contraste

violemment avec une description, tout aussi détaillée, mais d'ordre sexuel, de sa rencontre avec un cantonnier, dès son arrivée à Leicester le même jour, veille de l'enterrement ; son journal du 30 décembre, qui comporte le récit de l'enterrement, fait état également d'une autre rencontre du même ordre, après l'enterrement cette fois (31) ; Orton n'épargne aucun détail clinique à son éventuel lecteur. Sa fascination pour la mort est bien antérieure au décès de sa mère, car, déjà dans *Loot* - donnée pour la première fois le 1er février 1965 - il avait désacralisé l'élément sacré, d'ordinaire traité avec respect, la dépouille mortelle du défunt, en l'occurrence celle de Mrs McLeavy.

Le corps de cette dernière est tiré de son cercueil, déshabillé, emmaillotté dans une toile à matelas, rangé dans un placard, transporté d'une pièce à l'autre, afin que Hal et Dennis dissimulent en toute sécurité le produit de leur cambriolage d'une banque. En traitant le cercueil de façon aussi spectaculaire, voire ignominieuse, Orton affiche au grand jour son mépris pour les conventions, même les plus sacrées.

"If you're absolutely practical - and I hope I am - a coffin is only a box. One calls it a coffin and once you've called it a coffin it immediately has all sorts of implications" (32),

déclarait-il lors d'une interview au printemps 1967. Il faut avouer que la vision d'un cercueil, vidé sur scène de son contenu et transformé en temple de Mammon, ne pouvait que choquer ceux qui n'ont pas le même sens pratique qu'Orton.

Dans sa recherche de situations surprenantes et son élan iconoclaste, le dramaturge ne s'est pas contenté du seul traitement du cercueil qui, d'accessoire, est devenu un élément central de la structure de *Loot* : le paradis à l'envers de *The Erpingham Camp* et le monde clos de la clinique psychiatrique de *What the Butler Saw* constituent également des univers en marge.

Version ortonienne des *Bacchantes* d'Euripide, *The Erpingham Camp* présente le Paradis artificiel d'un camp de vacances collectives transformé en Enfer très réel par un déchaînement apocalyptique de la violence des vacanciers. Sous l'innocence apparente de la détente et des distractions obligatoires, couve le feu de l'anarchie destructrice qui, transformant les estivants en possédés du démon - selon la métaphore évangélique des porcs geraséniens, sujet du sermon de l'aumônier (33) - les pousse au meurtre d'Erpingham dans la dernière scène.

"What started as a jolly evening's entertainment gets hopelessly out of hand and ends in bacchic rout with the camp in flames, several dead (including Erpingham himself). . . (34),

selon John Russell Taylor. Ici point d'euphorie bacchique, point de Dionysosépanoui, mais bien au contraire l'anéantissement d'Erpingham qui s'était pris pour Penthée.

L'asile psychiatrique du Dr Prentice où règnent la folie et l'hystérie, constitue un autre exemple de situation marginale. Raison et déraison se confondent dans *What the Butler Saw*, et l'épigraphie tirée de *The Revenger's Tragedy* de Tourneur, donne tout de suite le ton :

*"Surely we're all mad people and they
Whom we think are, are not"* (35).

La folie des apparences - les mensonges, les échanges de vêtements et par là même des identités, les poursuites, les coups de feu, la sirène d'alarme, les grilles qui emprisonnent les protagonistes - signifie une folie profonde qui peut, à l'improviste, s'emparer de l'être humain et, de "sane", le transformer en "mad". L'atmosphère d'hystérie incontrôlable, d'anormalité normale, n'est pas sans évoquer pour le lecteur ou le spectateur certains récits de sombres saturnales consignées par Orton dans son journal, et dont nous avons donné un exemple à la note 12.

Sa dernière pièce semble bien traduire la fascination du dramaturge pour un univers qui refuse la norme, et donc, l'appréhension du réel tel qu'il est perçu par la plupart des gens. Ce faisant, Orton n'adhérerait-il pas aux théories du célèbre psychiatre Ronald D. Laing, qui semblent parfaitement coïncider avec le choix de l'épigraphe de *What the Butler Saw* :

"Let no one suppose that we meet "true" madness, any more than we are truly sane" ? (36)

*
* *

Si l'on en croit Charles Marowitz, Orton "took an infantile delight in shocking people" (37). Sa marginalité, dans sa vie et dans ses œuvres, ne pouvait en effet qu'exprimer parfaitement son goût du scandale, motivé par la conviction qu'il avait d'être autre et par son refus de se conformer aux normes de la société. Qu'il nous soit permis de citer ce témoignage de sa rage devant l'impossibilité de donner libre cours à ses désirs sur une plage britannique :

"I find lust an emotion indistinguishable from anger. Or at least anger predominates when I see something I can't have. I feel I may run mad one day and commit rape". (38)

D'où sa recherche de l'effet de scandale ; puisqu'il ne pouvait être lui-même au grand jour, du moins le public était-il bien forcé de l'entendre et, sinon de l'accepter, du moins de le subir sur une scène de théâtre.

Quand enfin, après une série de déboires, *Loot* fut acclamée par la presse en septembre 1966, ce fut un "succès de scandale", couronné par l'attribution du prix de l'*Evening Standard* pour la meilleure pièce de l'année 1966. Après avoir fait couler autant d'encre, le talent d'Orton pouvait donc s'épanouir en toute impunité. Le dramaturge pouvait enfin prendre sa revanche sur la société, mais à partir du moment où la marginalité est reconnue, acceptée, attendue, voire normalisée - comme en témoigne la reprise régulière des pièces d'Orton, à Londres en 1975, à New York en 1981 - peut-on encore parler de marginalité ?

Nous concluerons avec John Lahr qui, en 1970, dans l'Amérique nixonienne d'avant Watergate, écrivait :

"Orton's writing is a testament to what American society is just beginning to realize : reality is the ultimate outrage" (39).

Monique PRUNET
Paris IV.

NOTES

Les éditions servant de référence ne sont pas obligatoirement les premières éditions de publication des pièces d'Orton.

- (1) John LAHR, Introduction, *Entertaining Mr Sloane*, London, Eyre Methuen, 1973, p. 6.
- (2) John LAHR, *Prick up your Ears*, London, Allen Lane, 1978, p. 56.
- (3) "The Biter Bit", Joe Orton introduces *Entertaining Mr Sloane* in conversation with Simon Trussler, *Plays and Players*, Aug. 1964, p. 16.
- (4) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 114-115.
- (5) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 123.
- (6) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 151.
- (7) "The Biter Bit", *op. cit.*
- (8) Charles MAROWITZ, "Farewell, Joe Orton", *New York Times*, April 7 1968.
- (9) John LAHR, "On Stage", *The Village Voice*, July 15 1971.
- (10) John LAHR, "Artist of the outrageous", Introduction to *What the Butler Saw*, New York, Grove Press, 1970, p. VI.
- (11) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 32.
- (12) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 281.
". . . The fair-haired man, having been sucked off, hastily left the place. The bearded man came over and nudged away the seventh man from me, and, opening wide my fly, began sucking like a maniac. The labourer, getting very excited by my feeling his cock with both hands, suddenly glued his mouth to mine. The little pissoir under the bridge had become the scene of a frenzied saturnalia. No more than two feet away the citizens of Holloway moved about their ordinary business. . ."
- (4 March 1967)
- (13) Eric KAHANE, "Vie et mort de Joe Orton", programme du Théâtre Moderne pour *Le Locataire*, 1972.
- (14) Patricia JOHNSON, "Money and Mr Orton", *Evening News*, June 9 1967.
- (15) *The Ruffian on the Stair*, in *Crimes of Passion*, London, Methuen, 1972, sc. 4, p. 31.
- (16) *The Ruffian on the Stair*, *op. cit.*, sc. 5, p. 43.
- (17) Epigraphe de *The Ruffian on the Stair* :
"Madam Life's a piece in bloom,
Death goes dogging everywhere :
She's the tenant of the room,
He's the ruffian on the stair".
- W.E. HENLEY
- (18) *Entertaining Mr Sloane*, London, Methuen, 1973, Act II, p. 44.
- (19) James FOX, "The life and death of Joe Orton", in *Theatre 71*, London, Hutchinson & Co Ltd, 1971, p. 68.
- (20) Hal et Dennis ont déjà été pris dans une affaire de vols de manteaux de dames, voir *Loot*, London, Methuen, Act I, p. 19.
- (21) *The Good and Faithful Servant*, in *Funeral Games and The Good and Faithful Servant*, London, Methuen, 1970, sc. 6, p. 65.
- (22) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 51.
- (23) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 49.
- (24) *Entertaining Mr Sloane*, *op. cit.*, Act I, p. 40.
- (25) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 45.
- (26) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 48.
- (27) *Loot*, *op. cit.*, Act I, p. 11.
- (28) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 49.

- (29) *Loot*, *op. cit.*, Act I, p. 33.
- (30) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 62.
- (31) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, pp. 64-65.
- (32) "Joe Orton interviewed by Giles Gordon", *Transatlantic Review*, N° 24, Spring 1967, p. 95.
- (33) *The Erpingham Camp*, in *Crimes of Passion*, *op. cit.*, sc. 3, p. 58. Allusion à l'épisode du démoniaque gérasénien : St Marc V,13. St Luc VIII,33.
- (34) John Russell TAYLOR, *The Second Wave*, London, Eyre Methuen, 1971, p. 134.
- (35) Epigraphe de *What the Butler Saw*, London, Methuen, 1971.
- (36) Ronald D. LAING, cité par John HEILPERN, "Who's mad, who's sane ?", *The Observer*, April 10 1977.
- (37) Charles MAROWITZ, "Farewell, Joe Orton", *New York Times*, April 7 1968.
- (38) John LAHR, *Prick up your Ears*, *op. cit.*, p. 17.
Extrait du journal d'Orton en date du 26 juillet 1967.
- (39) John LAHR, "Artist of the outrageous", *op. cit.*, p. XIX.