LES COMEDIES LEGERES ET LEUR PUBLIC EN GRANDE-BRETAGNE ENTRE LES DEUX GUERRES MONDIALES. ONT-ELLES EU UN PUBLIC HOMOGENE OU HETEROGENE ?

Ne mettant en scène que l'aristocratie et la très grande bourgeoisie, ces comédies attiraient-elles uniquement des spectateurs appartenant à ces classes sociales, ou avaient-elles également un public populaire ?

Le caractère aristocratique de ces pièces est rendu visible sur scène, par la présence, dans toutes ces comédies, d'un maître d'hôtel, ce qui implique nécessairement une vaste domesticité, apanage des classes privilégiées. Dans une pièce de J.M. Barrie, *L'Admirable Crichton,* créée en 1902 et reprise en 1914 et 1918, on compte, sur scène, par exemple, jusqu'à douze domestiques, et une servante spécialement employée pour coiffer les autres domestiques pour le dîner. La guerre de 1914 va bouleverser les choses en ce domaine, mais même après 1918 les domestiques resteront nombreux dans les comédies légères, et on peut affirmer que la présence de domestiques sur scène est une caractéristique constante de ce genre théâtral éminemment aristocratique.

Ces comédies légères pouvaient-elles donc avoir un public hétérogène, voire populaire, ou ne s'agissait-il que de divertissements strictement mondains réservés à une classe sociale très fermée qui venait au théâtre pour se retrouver entre soi dans la salle et se mirer sur la scène ?

Pour répondre à cette question il faut d'abord essayer de définir la notion de public populaire, ce qui est assez difficile. Deux conditions simultanées semblent caractériser ce public : la modicité de ses moyens financiers et la médiocrité de son niveau culturel, ces deux conditions devant être remplies par le même spectateur. Il faut en effet exclure de ce public dit populaire, l'étudiant famélique mais cultivé ainsi que la nouvelle riche inculte et snob.

POINT DE VUE THEORIQUE

LES COMEDIES LEGERES ONT TOUTES LES CARACTERISTIQUES QUI, THEORIQUEMENT, ATTIRENT UN PUBLIC POPULAIRE

1 - C'est avant tout un spectacle visuel

Maurice Descotes dans *Le Public de théâtre et son Histoire,* écrit p. 16 :

"pour la masse des spectateurs l'image, plus que le mot, crée l'illusion, et un théâtre vraiment populaire est d'abord un théâtre visuel".

Ce point de vue est peut-être discutable, mais non dénué de fondement quand on songe aux opérettes à grand spectacle produites au théâtre du *Châtelet* de Paris, par exemple, et au public populaire qu'elles attirent, surtout en matinée. Or toutes les comédies légères anglaises de l'entre-deux-guerres ont cet attrait visuel.

- ***Leurs décors sont ravissants*** - Ces pièces sont inimaginables sans ces décors très élaborés et particulièrement luxueux. Les mises en scène des pièces de Noël Coward, Frederick Lonsdale ou Ben Travers, reprises à Londres ces dernières années, ainsi que les photographies de leurs décors somptueux lors de leur création, témoignent largement de cet attrait visuel.

- ***Ce sont des comédies "en trois actes et six robes"***, toutes plus jolies les unes que les autres. Certaines midinettes viennent voir ces pièces pour admirer et rêver de ces modèles de grands couturiers qu'elles ne pourront jamais porter. C'est un *théâtre d'évasion* qui fait échapper à la réalité pénible de la vie. Le spectateur de condition modeste vient rêver d'un monde, de choses qu'il ne connaîtra jamais. Ces comédies légères sont tout l'opposé d'un théâtre d'idées, investi d'une mission sociale ou philosophique ; il possède une fonction d'évasion, qui est un des aspects indéniable du théâtre, offrant un moment de rêve à des spectateurs écrasés sous le poids annihilant d'un quotidien aussi monotone que désagréable.

2 - C'est un théâtre heureux

Il n'y a pas de comédie légère sans *happy end.* Le public populaire, s'il aime pleurer au théâtre, veut que l'histoire se termine bien. Le regret d'une vieille spectatrice du poulailler qui se demande pourquoi, avec le progrès de la médecine, on ne donne pas un médicament à la dame aux camélias, pour la guérir et que la pièce se termine bien, est particulièrement caractéristique à cet égard. Le public simple vit pleinement l'action, il n'y a pas chez lui dédoublement constant, comme chez le public sophistiqué. Il vient au théâtre chercher un moment de bonheur qui lui fait tant défaut dans la vie , il ne peut pas s'offrir le luxe de venir au spectacle pour souffrir encore.

3 - C'est un théâtre d'une moralité rigoureuse et souvent rétrograde, voire d'un puritanisme étroit

Le public populaire aime que les bons soient récompensés et les méchants punis. On se souvient du sort qui était fait à Judas par le public du Moyen-Age. Dans les comédies légères anglaises la morale la plus étroite triomphe toujours ; la femme qui a des velléités d'adultère rentre toujours au bercail conjugal (quand elle n'y rentre pas, comme c'est le cas dans *Le Cercle* de Somerset Maugham, on peut affirmer que la pièce est une comédie, une "comédie moderne", comme l'intitule l'auteur, mais certainement pas une comédie légère). De même le bon jeune homme de famille aristocratique n'épousera jamais la femme qu'il aime si elle n'appartient pas à sa caste. La rupture sera la *happy end* "morale" dont tout le monde se réjouit, le fiancé compris. En ce qui concerne les mœurs, ces comédies légères sont des pièces hautement conventionnelles qui correspondent au peu de hardiesse d'un public simple pour qui le théâtre appartient encore, fort souvent, à un monde "supérieur", artificiel, figé dans un code moral suranné, qu'il ose à peine venir contempler de loin.

4 - Ce manque de hardiesse se retrouve dans la facture de ces comédies légères

Ce sont des "pièces bien faites" qui n'ont aucune innovation technique dans la dramaturgie et dont voici le schéma type :

- exposition traditionnelle généralement faite par le maître d'hôtel, ou à l'aide du téléphone ;

- suivie d'une petite intrigue à peine osée qui se dénoue avec beaucoup d'habileté et de bonheur.

5 - Ce sont des comédies typées

où, d'une pièce à l'autre, et chez les différents auteurs, on retrouve les mêmes types de personnages : la femme adultère, le mari qui pardonne, le bon jeune homme qui s'éprend d'une méchante femme, etc. Cela correspond au goût du public populaire qui aime retrouver, presqu'à l'infini, ses héros favoris dans des intrigues différentes. On se souvient, par exemple, du succès au cinéma des séries d'*Angélique.*

Ce théâtre léger a, théoriquement, tout pour plaire à un public populaire qui vient, somme toute, à peu de frais, chercher au théâtre une évasion que la vie ne peut pas lui offrir. Les nombreuses reprises récentes des comédies légères des années 30, tant à Londres que dans les théâtres provinciaux britanniques, témoignent, à l'heure actuelle, de ce goût populaire pour un théâtre purement divertissant. La présence, surtout en matinée, de modestes retraités banlieusards venus par fournées d'autocars, a fait, et fait encore, le succès prolongé des pièces de Noël Coward et Frederick Lonsdale. Alors que le public sophistiqué, celui qui a le privilège de l'argent et de la culture, donne maintenant de loin sa préférence au théâtre d'idées. Mais la situation était-elle la même entre les deux guerres mondiales ?

LE PUBLIC ANGLAIS ENTRE 1918 et 1939

QUELLES CLASSES SOCIALES POUVAIENT ALLER VOIR CES COMEDIES LEGERES EN GRANDE-BRETAGNE ENTRE 1918 et 1939 ?

D'abord la notion de classe sociale est, à l'heure actuelle, aussi contestée que difficile à définir. Pierre Laroque, dans son *Que sais-je ?, Les Classes sociales,* définit une classe sociale par son rôle économique dans la société et son style de vie. Il s'agit donc de savoir si entre les deux guerres mondiales toutes les classes sociales anglaises pouvaient financièrement se rendre au théâtre, et quel était le rôle du théâtre dans le style de vie de chaque classe de la société.

On peut affirmer d'une manière certaine, qu'entre 1918 et 1939 :

1 - L'aristocratie et la grande bourgeoisie allaient voir ces comédies légères. Une soirée au *West End,* et plus particulièrement aux théâtres de *Haymarket* et de *His Majesty's,* faisait partie de la vie sociale. On allait au théâtre, comme on allait à l'église, on s'y ennuyait peut-être autant, mais il s'agissait de rites immuables de la routine mondaine. Ce théâtre léger appartenait à tout un code mondain qui permettait de se retrouver entre soi aux places les plus chères. Dans le livre de Mollie

Hardwick, *Le Monde d'En Haut et celui d'En Bas,* on lit, p. 25 :

> *"Lady Marjorie jouait du piano brillamment. Elle aimait les concerts de l'Albert Hall et du Queen's Hall. Quant aux pièces de théâtre, elle les préférait légères et divertissantes".*

2 - A l'autre extrémité de la hiérarchie, **la classe ouvrière dans sa quasi-totalité, et durant cette même période, ne pouvait pas, pour des raisons financières, se rendre au théâtre.** Si l'on songe plus particulièrement à la période de la Grande Dépression qui se situe en Grande-Bretagne entre 1929 et 1933, où la misère due au chômage était indescriptible, il serait cynique de se demander si les ouvriers pouvaient aller au théâtre. Allen Hutt, dans son livre, *La Condition de la Classe Ouvrière de 1933,* donne des exemples de misère insoutenables ; il cite en particulier le cas de femmes mortes littéralement de faim pour nourrir leurs enfants. Il décrit également des conditions de logement cauchemardesques ; il n'était pas rare que huit personnes vivent dans une seule pièce en sous-sol, l'humidité, le manque de chauffage et de nourriture, les rats, provoquant les pires maladies. Il n'est pas question d'aller au théâtre quand on "vit" dans de telles conditions ! Si pour tous les ouvriers anglais, la vie ne fut pas aussi tragique pendant les vingt années qui séparèrent les deux guerres mondiales, on peut cependant affirmer que le divertissement théâtral était alors, pour la classe ouvrière, absolument exceptionnel pour des raisons financières très évidentes. Le tableau suivant, établi en relevant dans le *Times,* à des dates précises, le prix de la place de théâtre la moins chère, ainsi que, le même jour, le salaire d'une femme de chambre, permet de déterminer le pourcentage de la place la moins chère par rapport au salaire quotidien de cette femme de chambre. (La femme de chambre a été choisie car elle représente la classe moyenne des domestiques, entre la fille de cuisine et la gouvernante).

Le tableau ci-après indique qu'en vingt ans, le prix de la place la moins chère a été multiplié par deux, tandis que le salaire de la femme de chambre a été multiplié par trois. Donc, en s'approchant de l'époque actuelle le théâtre devient financièrement plus accessible à la classe ouvrière, mais il n'entrera pas, avant la seconde guerre mondiale, dans son style de vie. Dans *Le Long Week-End,* Robert Graves et Alan Hodge écrivent en 1940 que le cinéma est la distraction des ouvriers anglais, surtout quand ils sont jeunes et ont une petite amie. S'ils mentionnent d'autres distractions populaires comme le football, les courses de lévriers, le jeu, et le pub, jamais ils ne font la moindre allusion au théâtre.

3 - Entre l'aristocratie et la classe ouvrière, **les classes moyennes anglaises de l'entre-deux-guerres adoptèrent à l'égard de ce théâtre mondain une attitude très caractéristique de leurs ambitions propres.** D'abord, il faut noter que si l'aristocratie et la classe ouvrière forment des entités, par leur grande variété, les classes moyennes sont beaucoup plus difficiles à définir. La caractéristique essentielle de ces classes réside, dit Pierre Laroque, *"dans la volonté d'affirmer et de montrer leur supériorité par rapport à la classe ouvrière, par peur de tomber à son niveau, et dans le désir de marquer cette supériorité notamment par des signes extérieurs, logement, vêtements, habitudes de table, type d'éducation. . ."* (1) *"Ce comportement étant commandé en Angleterre par l'attraction de la gentility. Leur effort tend à imiter le plus possible les manières de vivre de cette classe."* (2)

Date	Théâtre	Prix de la place la moins chère	Prix de la place la plus chère	Salaire annuel d'une femme de chambre	Salaire quotidien d'une femme de chambre	% du prix de la place la moins chère par rapport au salaire quotidien d'une femme de chambre
9 oct. 1919	Lyceum	8 d	5 s. 9 d.	£ 24 à 26	1 s. 3 d.	53 %
1922	Lyceum	1 s	7 s. 6 d.	£ 40 à 45	2 s. 2 d.	46 %
9 fév. 1926	Lyceum	1 s	7 s. 6 d.	£ 42 à 50	2 s. 3 d.	44 %
13 nov. 1928	Lyceum	1 s	12 s	£ 50	2 s. 7 d.	38 %
25 avr. 1930	Winter Garden	(revolution in prices) 1 s. (plus tax)	7 s. 6 d.	£ 52 à 60	2 s. 8 d.	37 %
21 oct. 1932	Duke of York's	1 s. (ex. tax)	10 s. 6 d.	£ 52	2 s. 8 d.	37 %
6 juil. 1934	Botanical gardens	1 s. 3 d.	12 s. 6 d.	£ 52	2 s. 8 d.	48 %
14 nov. 1938	His Majesty's	1 s. 6 d.	6 s. 6 d.	£ 60 à 65	3 s. 6 d.	42 %

£ 1 = 20 s. (= shillings)
1 s = 12 d. (pence)

TABLEAU I

Date	Théâtre	Prix de la place la moins chère	Prix de la place la plus chère	Salaire annuel des employés de bureau	Salaire quotidien des employés de bureau	% du prix de la place la moins chère par rapport au salaire quotidien d'un employé de bureau
1910	Royal Opera House	1 s. 6 d.	12 s. 6 d.	entre £ 40 et £ 160 & +	entre 2 s. 2 d. et 8 s. 8 d.	entre 69 % et 17 %
1924 1926	Lyceum	1 s.	7 s. 6 d.	entre £ 60 et £ 150 & + 75 % des cas	entre 3 s. 3 d. et 8 s. 2 d.	entre 30 % et 12 %
1930	Winter Garden	1 s. (plus tax)	7 s. 6 d.	entre £ 117 et £ 182	entre 6 s. 4 d. et 10 s.	entre 15 % et 10 %

£ 1 = 20 s. (= shillings)
1 s. = 12 d. (pence)

TABLEAU II

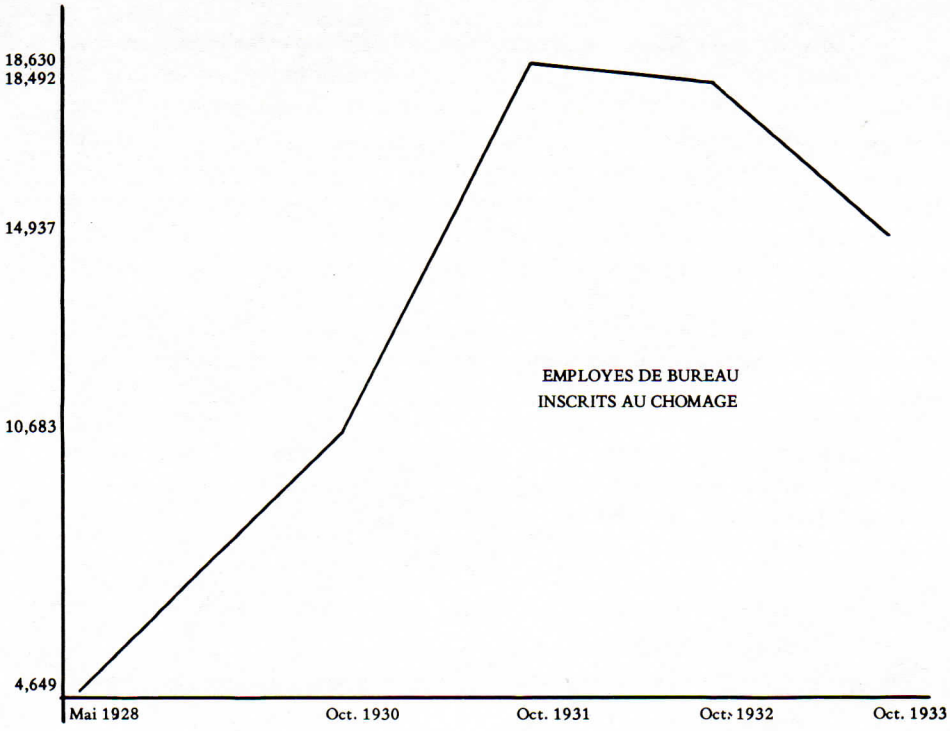
Dans les habitudes de vie qui permettent de s'élever dans la hiérarchie sociale, le théâtre est, pour les classes moyennes, un élément important. Pour se distinguer de la classe ouvrière qui va au cinéma, et imiter l'aristocratie, ces classes moyennes iront au théâtre, marquant une préférence pour les comédies légères où l'on peut côtoyer le beau monde. Le théâtre est pour les petits bourgeois une *consécration sociale.* C'est un *moyen d'intégration sociale.* En 1962, Jean Vilar parlera, dans sa *Lettre aux Associations Populaires,* de *"la satisfaction de m'asseoir, moi, employé, à la place où hier se trouvait mon patron".*

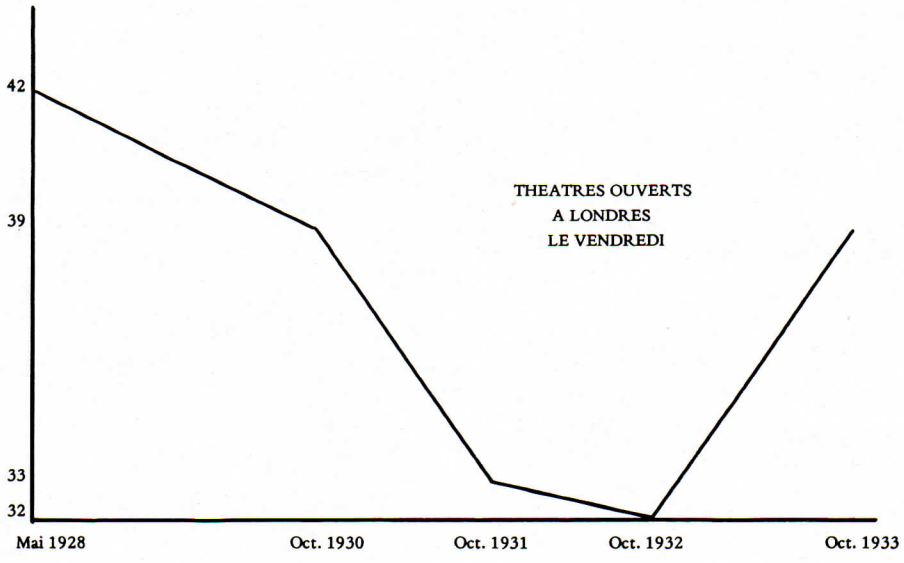
Le tableau II montre la variété des salaires chez les classes moyennes et indique que le théâtre devient également de plus en plus accessible aux employés de bureau.

D'autre part, il est intéressant de noter que, durant cette période, le nombre des théâtres ouverts à Londres est inversement proportionnel au nombre des employés de bureau inscrits au chômage :

Dates	Employés de bureau inscrits au chômage, à Londres			Théâtres ouverts à Londres le vendredi
	Hommes	Femmes	Total	
Mai 1928	3.365	1.284	4.649	42 théâtres ; 5 variétés, 2 opéras, 15 cinémas 11 mai
Oct. 1930	7.115	3.568	10.683	39 théâtres ; 4 variétés, 1 opéra, 17 cinémas 17 oct.
Oct. 1931	11.459	7.171	18.630	33 théâtres ; 4 variétés, 2 opéras, 17 cinémas 23 oct.
Oct. 1932	12.219	6.273	18.492	32 théâtres ; 7 variétés, 2 opéras, 17 cinémas 21 oct.
Oct. 1933	10.570	4.367	14.937	39 théâtres ; 5 variétés, 3 opéras, 18 cinémas 20 oct.

TABLEAU III


18,630
18,492
14,937
10,683
4,649
EMPLOYES DE BUREAU
INSCRITS AU CHOMAGE
Mai 1928
Oct. 1930
Oct. 1931
Oct. 1932
Oct. 1933


42
39
33
32
THEATRES OUVERTS
A LONDRES
LE VENDREDI
Mai 1928
Oct. 1930
Oct. 1931
Oct. 1932
Oct. 1933

Pour définir un public de théâtre, l'étude des conditions financières est essentielle (il faut d'abord pouvoir payer sa place) mais elle n'est pas suffisante. Il entre en jeu tout un élément psychologique qu'il nous est difficile de retrouver car il faut tenir compte d'une infinité de petits faits de vie qui ont disparu à l'heure actuelle mais qui avaient une grande importance à l'époque. Maintenant la manière de s'habiller, par exemple, n'est pratiquement plus un obstacle à la fréquentation d'un théâtre, alors qu'au début du siècle, il en était tout autrement : on portait l'uniforme de sa classe sociale. En se privant, une fille de cuisine, une ouvrière, ou une petite employée de bureau pouvait peut-être financièrement s'offrir une place de théâtre, mais son costume, sa coiffe lui en interdisaient l'entrée. Or vers les années 1924-27, les choses vont changer grâce à une invention apparemment mineure mais qui va bouleverser l'apparence des femmes aux revenus modestes, et ouvrir la voie à une véritable démocratisation qui apparaîtra dans la fréquentation des théâtres : c'est l'invention de la rayonne, tissu synthétique et surtout très bon marché. Cette mode nouvelle fait fureur chez les femmes riches et, nouveauté, les femmes beaucoup moins fortunées peuvent la suivre également, renouveler plus fréquemment leur garde-robe, ne plus avoir honte de leurs vieilles robes démodées. La rayonne accomplit dans les années 20 une véritable révolution vestimentaire comparable, de nos jours, au phénomène du Jean. C'est vers les années 1924-27 que l'on assiste pour la première fois à une certaine uniformisation du costume féminin. Cela permit aux femmes de condition modeste des activités sociales qui leur étaient jusqu'alors interdites, et le théâtre en fera désormais partie.

Cependant, en matière de fréquentation théâtrale, cette démocratisation fut encore assez relative. Il faut se rappeler que dans les théâtres construits à Londres à cette époque là, il y a une séparation étanche entre les différentes catégories de places :

- entrée noble pour les places d'orchestre et de corbeille ;
- entrée sur le côté pour le balcon ;
- entrée dérobée dans une ruelle obscure pour la galerie.

A l'entracte il est impossible de communiquer entre les différents spectateurs. Chaque catégorie de places a son propre escalier, son propre bar, son propre vestiaire. On ne peut même pas s'apercevoir entre le balcon et l'orchestre !

Avant de conclure, il faut mentionner **le rôle déterminant que les femmes spectatrices ont eu sur ce genre de théâtre.** On note à l'époque un phénomène curieux : des femmes riches et désœuvrées allaient seules, l'après-midi, au théâtre pour applaudir leur *"matinée idol" :* ce terme signifie tout acteur idolâtré par des spectatrices. Cette majorité de femmes va influencer les thèmes de ces comédies légères où la femme a généralement le beau rôle : elle n'est jamais humiliée ; c'est elle qui trompe son mari et fort peu l'inverse , dans beaucoup de comédies on compte une femme aimée de deux ou trois hommes fort peu de don Juan qui humilient les femmes, évoluent dans ce théâtre léger. On a l'impression que ces femmes spectatrices viennent au théâtre pour prendre une revanche sur la vie et tromper leur solitude ; la guerre de 1914 a décimé les hommes, et les femmes qui sont encore mariées, jouissent peut-être d'une vie matérielle facile, mais n'ont pas toujours dans leur foyer la dignité de la femme ouvrière qui travaille, rapporte sa paie et fait vivre la

famille quand son mari est chômeur. Ces comédies légères, purs divertissements mondains, ont dû, pour une grande part, leur succès entre les deux guerres mondiales, à la solitude affective des bourgeoises anglaises.

Ce théâtre d'évasion a donc eu deux fonctions :

1) ***Un rôle de reconnaissance*** pour un public aristocratique qui aimait se reconnaître sur scène, se retrouver dans la salle, pour s'assurer qu'en cette période particulièrement menaçante pour lui, il existait encore.

2) ***Un rôle d'intégration sociale*** pour le public des classes moyennes qui voyait dans la fréquentation de ces théâtres, le moyen de se distinguer de la classe ouvrière, et d'imiter les habitudes de vie de la classe supérieure à laquelle il voulait s'intégrer.

Hélène CATSIAPIS

NOTES

(1) Pierre Laroque, *Les Classes Sociales - Que sais-je ?* p. 57-58.
(2) *Ibid.*, p. 71-72.

CONDITION SOCIALE ET CONDITION HUMAINE DANS LE "NOUVEAU THEATRE" ANGLAIS.

Avec le recul, il semble qu'il faille voir dans la "révolution théâtrale" de 1956 une sorte de phénomène sociologique plutôt qu'un bouleversement radical de l'écriture dramatique. Les conséquences de *Look Back in Anger* dépassent considérablement la valeur intrinsèque de la pièce. Il est d'ailleurs significatif que ce soit cette pièce, d'une facture somme toutes assez traditionnelle, qui ait sorti le théâtre anglais de la relative torpeur dans laquelle il se trouvait plongé au début des années cinquante, et non, par exemple, *En attendant Godot,* œuvre beaucoup plus audacieuse mais aussi plus déconcertante, qui avait pourtant été créée, non sans succès, l'année précédente dans sa version anglaise. C'est donc une pièce assez provocante par le ton, mais rassurante par sa forme, qui allait redonner élan et vitalité à la vie théâtrale britannique. Car le théâtre allait devenir une composante de la vie quotidienne, un débouché -voire une occupation lucrative- pour un nombre considérable de jeunes auteurs brusquement séduits par l'expression dramatique, et dont la plupart -fait nouveau- n'étaient pas d'origine bourgeoise et n'avaient pas fréquenté l'université. Des compagnies allaient se créer ou se développer, à Londres comme en province : multiplication des théâtres de répertoire, importance capitale des "theatre clubs" dans la production de pièces à caractère expérimental ou réputées difficiles. La radio et la télévision allaient jouer un rôle remarquable de création et de promotion des jeunes auteurs. Parallèlement, une "nouvelle vague" allait s'affirmer au cinéma : Clayton, Donner, Richardson, Anderson, Reisz. . .

Look Back in Anger ayant préparé le chemin d'auteurs aussi différents que Wesker et Pinter, on peut y voir l'origine du clivage qui sépare, aujourd'hui encore, deux démarches diamétralement opposées, et qui est une des caractéristiques essentielles du théâtre anglais des vingt dernières années. Dans le sillage d'Osborne, un certain nombre de jeunes dramaturges choisirent en effet comme objet de leur étude l'homme social, considéré dans ses rapports avec son environnement, lequel est déterminé avec précision, aussi bien sur le plan spatial que sur le plan temporel. Ainsi, la première scène de *Chicken Soup with Barley* nous introduit dans la maison d'une famille ouvrière anglaise d'origine juive, le 4 octobre 1936, dans l'est de Londres : on ne saurait être plus précis. Réagissant en partie contre ce théâtre-là, d'autres dramaturges, moins nombreux, s'attachèrent, à la suite de Beckett, à décrire au contraire l'homme "métaphysique", ou ce que Pinter a beaucoup plus justement appelé "the basic problem of being" (1). Dès lors, la dimension historique disparaît et la précision du lieu s'estompe : "a country road" *(Waiting for Godot),* "a room" *(The Caretaker),* "a place without any visible character" *(Rosencrantz and Guildenstern are dead).* Les indications scéniques, on le voit, symbolisent souvent ces deux démarches qui, s'opposant et se complétant à la fois, recouvrent l'ensemble de l'expérience humaine : l'homme dans l'univers, l'homme parmi les hommes.

Sans vouloir systématiser de façon excessive, on peut observer que tous les dramaturges de la génération d'Osborne ont privilégié l'un ou l'autre de ces deux aspects, que l'on pourrait appeler, à la suite d'Adamov, le curable et l'incurable.

Une telle situation n'était d'ailleurs pas nouvelle. A la fin du siècle dernier, les dramaturges de la Renaissance Irlandaise, réagissant, entre autres choses, contre certains aspects du théâtre réaliste anglais, avaient cherché à s'éloigner des réalités trop immédiates, qui leur apparaissaient souvent comme un obstacle à la poésie : c'est ainsi que Yeats recommandait vivement cette qualité particulière à laquelle il donnait le nom de "remoteness". Mais il n'était sans doute pas facile de s'éloigner des problèmes concrets de la vie quotidienne quand on était un Irlandais opprimé et un nationaliste convaincu. Aussi le retour au réalisme était-il effectif avec O'Casey, dont les trois premières pièces avaient pour cadre les quartiers populaires de Dublin en 1916, 1920 et 1922. En Angleterre, c'est également dans le souci d'échapper à la fois au divertissement léger et aux "problem plays" des continuateurs d'Ibsen que le mouvement poétique s'était créé autour de T.S. Eliot et de Christopher Fry. En France aussi, on avait connu des réactions analogues. Très tôt, Artaud appelait de ses vœux un théâtre qui s'adresserait "à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par la religion et les préceptes" (2). Quant à Ionesco, il n'a cessé de fulminer contre les tenants du théâtre social, avec une hargne quasi obsessionnelle : leur reprochant de réduire l'homme à une seule de ses dimensions, il s'écriait : "Ne voyez-vous pas que vous le déshumanisez en le 'sociologisant' ?" (3) Des propos amers étaient échangés entre les représentants de chaque tendance : s'en tenir à la condition sociale de l'homme, c'était donner de lui une image fragmentaire et superficielle, tomber dans un théâtre partisan qui ne pouvait prétendre à l'universalité ; en revanche, occulter les problèmes sociaux au nom d'une nature humaine immuable, c'était fatalement se réfugier dans un théâtre abstrait et démobilisateur.

C'est donc essentiellement la critique sociale contenue dans la pièce d'Osborne, et reprise ensuite par d'autres "jeunes gens en colère", qui avait provoqué le *remue-ménage* de 1956. De nombreux spectateurs s'étaient identifiés à Jimmy, héros véhément et quelque peu romantique d'une génération perdue. (Rappelons que *Rebel without a Cause* de Nicholas Ray et *East of Eden* d'Elia Kazan avaient imposé le personnage de James Dean l'année précédente : il est difficile de résister au rapprochement. . .). Dans le même temps, les défenseurs de l'Establishment contre-attaquaient violemment, choqués par cette nouvelle génération qui refusait leurs valeurs, leur culture, leurs idéaux : le ton était donné. Une découverte un peu tardive allait précipiter les choses : à l'automne de la même année, le Berliner Ensemble vint jouer à Londres deux pièces de Brecht : *Mère Courage* et *Le Cercle de Craie caucasien.* Son influence allait se faire sentir sur un certain nombre de jeunes dramaturges anglais : Arden surtout, mais aussi, de son propre aveu, Osborne lui-même, dont les pièces suivantes *(The Entertainer, A Subject of Scandal and Concern, Luther)* furent autant d'exemples de son goût nouveau pour la distanciation.

Mais ce n'est qu'en 1958, année exceptionnelle, que les deux grandes tendances de ce qu'il était désormais convenu d'appeler le "nouveau théâtre" apparurent pour la première fois avec clarté. Au Royal Court, Osborne succédait à Osborne, et *Epitaph for George Dillon* à *The Entertainer.* On y trouvait également Arden *(Live like Pigs* remplaçait *The Waters of Babylon)* et Ann Jellicoe *(The Sport*

of my mad Mother). Pour sa part, le Theatre Workshop de Joan Littlewood se consacrait à Brendan Behan (*The Hostage* poursuivait l'expérience commencée avec *The Quare Fellow*) et à la jeune Shelagh Delaney *(A Taste of Honey).* Au printemps, la première partie de la trilogie de Wesker fut créée à Coventry, inaugurant un théâtre plus didactique, plus proche d'un véritable réalisme social : le "kitchen sink drama" (expression à l'origine péjorative, due à la présence, alors incongrue, d'un évier sur la scène) consacrait l'accession du prolétariat à l'expression dramatique. Simultanément, des auteurs que les problèmes sociaux ne semblaient guère préoccuper proposèrent des œuvres jugées déroutantes. N.F. Simpson passait sa deuxième saison au Royal Court, où sa présence devait être un peu insolite. En juillet, *The Birthday Party* de Pinter (dont *The Room* avait été créée à Bristol) fut jouée pendant quelques soirées devant un public clairsemé. Enfin, on eut l'occasion de faire plus ample connaissance avec Beckett, dont la version anglaise de *Fin de Partie* fut créée à l'automne, en même temps que *Krapp's last Tape.* Avec quelques années de retard sur la France, le théâtre de l'absurde s'installait en Angleterre. Deux univers antithétiques allaient désormais occuper les scènes britanniques. Au célèbre "I want to teach" de Wesker, Pinter répondait : "I don't care for the didactic or moralistic theatre. In England, I find it, on the whole, sentimental and unconvincing." (4)

*
* *

On peut se demander ce qu'il y a dans cette opposition d'absolument irréductible. L'histoire du théâtre ne manque pas d'exemples d'œuvres dans lesquelles le souci de donner une image de la condition humaine n'est pas incompatible avec la description de la société du temps : le théâtre élizabéthain demeure sans conteste l'expression la plus accomplie de cette synthèse. Il semble cependant que le vingtième siècle ait ressenti une telle synthèse comme problématique. On serait tenté d'attribuer cette difficulté au développement de la notion de lutte des classes, qui tend à accaparer toute l'attention des "social realists", tandis que les dramaturges de la condition humaine la négligent délibérément. Cette notion suppose des intérêts contradictoires, par nature inconciliables, et fait apparaître la situation de l'homme parmi les hommes comme une situation conflictuelle. Les heurts qui constituent le sujet de la plupart des pièces d'inspiration sociale sont fondamentalement (qu'il s'agisse de lutte syndicale, de guerre civile, de conflits de générations, de l'oppression de l'individu par la société, etc.) des affrontements de type idéologique. Dans tous les cas, l'accent est mis sur les *différences :* il n'y a rien de commun, apparemment, entre Jimmy et son beau-père *(Look Back in Anger),* entre un patron et un ouvrier (Wesker), entre un Jackson et un Sawney *(Live like Pigs)* entre un dissident et les gardiens de l'idéologie officielle *(Luther).* Ces groupes qui s'affrontent, souvent sous la forme élémentaire oppresseurs/opprimés, ce sont les "thin men" et les "fat men" d'une pièce d'Arden intitulée *The Bagman,* dont le héros-narrateur n'est autre que le dramaturge lui-même : ce dernier assimile l'écriture à un combat qui consiste à dénoncer l'oppression de l'homme par l'homme. Aussi n'est-il pas surprenant que le théâtre social soit généralement considéré comme "engagé", et que la plupart des dramaturges sociaux soient des hommes de gauche.

Dans l'autre camp, on tient ces conflits pour des accidents négligeables. Entre les "hommes maigres" et les "hommes gras", il existe un point commun

fondamental, qui est, selon l'expression de Ionesco, de l'ordre de l' "extra-social", et qui seul mérite l'attention du dramaturge : tous sont au monde, tous vont mourir. "L'extra-social : c'est là où l'homme est profondément seul. Devant la mort, par exemple. Là, il n'y a plus de société." (5) La mort, c'est en effet l'oppression absolue. Tout le reste (les affrontements idéologiques) n'est qu'agitation désordonnée d'insectes irresponsables. Les seuls conflits qui subsistent -ainsi, chez Pinter, la défense du territoire- sont en effet d'ordre zoologiques : "des heurts sans raison de volontés contraires", dit encore Ionesco (6). En dehors de cela, il n'y a plus que l'attente, dont Beckett a fait, pour la première fois, un thème dramatique privilégié. Ici, on le voit, l'accent est mis sur les *ressemblances :* il est frappant de constater qu'être au monde a la même signification pour les personnages prolétaires des premières pièces de Pinter (il y a un évier dans *The Room,* bien qu'on soit aux antipodes du "kitchen sink drama" !) et pour les personnages bourgeois des pièces suivantes. La vision des dramaturges de la condition humaine se veut globale, unificatrice. D'où l'aspect universel de leurs plus grandes pièces : Beckett est plus "exportable" que Wesker. On se souvient de l'expérience, rapportée par Esslin (7) qui consista à jouer *En attendant Godot* devant les prisonniers d'un pénitentier américain. Peut-être cette pièce parvient-elle, mieux que toute autre, à transcender les cultures : il y a en effet un aspect cosmique chez celui qu'on a pu appeler "le premier dramaturge de l'ère spatiale". (8)

A la colère des dramaturges sociaux (contestation tapageuse de Jimmy, militantisme des personnages marxistes de Wesker) le théâtre de la condition humaine, et plus particulièrement le théâtre dit de l'absurde, avec lequel il se confond en partie, opposait un sentiment nouveau qui, tout en manifestant un éloignement superbe, allait, par un paradoxe étonnant, s'avérer plus radicalement destructeur : la dérision. Attitudes absolument antithétiques : la colère (cri de l'homme parmi les hommes) suppose et privilégie l'existence d'un ordre social contestable, perfectible, destructible ; la dérision (cri de l'homme dans l'univers) nie la possibilité même d'un ordre cosmique, proclame en conséquence la toute-puissance de l'arbitraire et l'inanité de toute action. L'opposition colère-dérision ne doit pas faire croire que le théâtre de l'absurde a le monopole du rire. La comédie est le genre contemporain par excellence, et le sérieux absolu est devenu d'un emploi difficile. Mais si un grand nombre de pièces d'inspiration sociale sont formellement des comédies (à commencer par *Look Back in Anger*), elles sont plutôt à rapprocher, *mutatis mutandis,* de la comédie de mœurs, dont on sait le rôle critique qu'elle a joué à certaines époques de l'histoire du théâtre. Le théâtre de l'absurde, en revanche, a trouvé dans la comédie de situations, et notamment dans cette forme extrême du comique qu'est la farce, un moyen d'expression qui, paradoxalement, convenait parfaitement à son pessimisme foncier : lorsque, à la fin de *En attendant Godot,* Estragon, ayant enlevé sa ceinture -avec laquelle il espère pouvoir se pendre- perd son pantalon, c'est la tragédie retrouvée. Si le théâtre de la colère a recours au comique pour dénoncer les tares de la société contemporaine, le théâtre de la dérision nous a laissé cette image indélébile de l'homme dans l'univers : celle d'un clown tragique.

Cependant, c'est sur le plan formel que les divergences sont apparues de la façon la plus spectaculaire. Du côté des "social realists", on défendait des idées nouvelles dans des pièces dont la structure et le dialogue étaient, pour l'essentiel, ceux de la "well-made play" : on notait presque toujours une évolution sur le modèle

exposition-développement-dénouement, sauf peut-être lorsque l'influence de Brecht tendait à substituer (de façon fort convaincante dans *Serjeant Musgrave's Dance,* plus timide et moins aboutie dans les pièces d'Osborne mentionnées plus haut) un "montage" de type épique à la "croissance organique" de la pièce bourgeoise ; quant au dialogue, il n'entrait nullement dans ses attributions de mettre en question le langage comme moyen de communication. La seule véritable innovation résidait dans l'apparition (liée à la présence des classes défavorisées sur une scène jusque-là totalement accaparée par la bourgeoisie) d'un langage plus quotidien, plus familier, et à l'occasion argotique.

En revanche, le théâtre de l'absurde, tirant toutes les conséquences de sa vision chaotique de l'univers, installait le désordre au cœur même du langage. Désormais, les structures traditionnelles de la rhétorique dramatique étaient brisées : amoindrissement ou disparition de l'intrigue, scènes initiales qui n'exposent pas, scènes finales qui ne dénouent pas, mouvements cycliques, parti pris de non-évolution, prééminence de la dimension statique ; sur le plan du dialogue, un langage incomplet, inadapté, parsemé de trous, illogique ; un langage qui achoppe, piétine, dérape, impose le *non sequitur* comme reflet fidèle des échanges verbaux et laisse deviner une "sous-conversation" aussi importante que la conversation elle-même, laquelle n'est plus, en quelque sorte, que la partie visible de l'iceberg. Les nombreuses étiquettes dont ce théâtre a été affublé font toutes allusion à cet aspect fondamental : théâtre de l'incommunicabilité, du silence, de l'inexprimé, de l'ambiguïté, etc...

On notera que l'absurde, pour qui toute absence signifie, n'a guère donné que des pièces courtes : on a pu parler à cet égard d'un "théâtre compressioniste" (9). C'est en grande partie à lui que l'on doit la place prépondérante prise en Grande-Bretagne par la pièce en un acte au cours de ces vingt dernières années. C'est que s'il faut beaucoup de mots pour défendre des idées, développer des conflits d'ordre idéologique, et éventuellement convaincre, la condition humaine (naître, mourir) est plus facilement résumable. On se rappelle la description quelque peu provocatrice, mais tout-à-fait saisissante, qu'en a fait Beckett dans une pièce de trente secondes intitulée *Breath :* un tas de poussière, une inspiration et une expiration entendues tandis que la lumière croît puis décroît. La logique du langage impuissant, inadéquat, inutile, est en effet de disparaître totalement ; et ce n'est pas seulement le fait de l'âge si les dernières tentatives de Beckett *(Not I, That Time, Footfalls)* ne sont plus que de minuscules fragments.

Un des aspects du théâtre compressioniste a été la diminution sensible du nombre des personnages : la plupart des pièces en comportent entre deux et quatre. La société n'étant pas représentée, chaque personnage est en quelque sorte une variante de l'autre : il n'est donc pas nécessaire de les multiplier. Il arrive qu'un seul personnage subsiste (*Happy Days* -à quelques bribes de paroles près-, *Krapp's Last Tape*) ou même, comme on l'a vu, qu'il n'y en ait plus du tout *(Breath).* Le théâtre social, en revanche, a besoin d'un nombre de personnages plus élevé afin que leurs attitudes idéologiques puissent s'opposer : dans la trilogie de Wesker, par exemple, le père, la mère et les deux enfants représentent quatre idéologies différentes. D'autre part, les personnages y sont généralement hiérarchisés : Jimmy est, à sa façon, un héros , c'est en tous cas le personnage principal, et il est entouré de personnages

secondaires qui lui donnent la réplique, le contredisent, le mettent en valeur. Il en va de même, chez Wesker, pour Sarah, sorte de Mère Courage par rapport à qui tous les autres personnages se déterminent. Dans le théâtre de l'absurde, aucune hiérarchie n'est possible puisque tous les personnages sont interchangeables : Meg ressemble étrangement à Stanley *(The Birthday Party),* Pozzo à Vladimir *(Waiting for Godot),* Hamlet à Guildenstern *(Rosencrantz. . .).*

Au reste, le statut du personnage a été profondément affecté par la révolution absurde. On observera que s'il y a reconnaissance aussi bien du personnage social que du personnage absurde, le processus n'est pas le même dans les deux cas. En effet, la reconnaissance du personnage social est immédiate : c'était un peu leurs voisins de palier, les fils de leurs amis, les membres de leur famille que les spectateurs du Royal Court retrouvaient dans Jimmy, Alison ou le Colonel Redfern. Cette reconnaissance immédiate comporte un danger : le personnage si vrai, si bien observé, si ressemblant, risque de vieillir très vite. C'est d'ailleurs ce qui s'est souvent produit : les Jimmy d'aujourd'hui n'ont plus tout-à-fait les mêmes attitudes, le même vocabulaire, les mêmes griefs envers la société. C'est aussi pour cette raison que les pièces qui comportaient une certaine distanciation (par exemple une dimension historique, comme *Luther* ou *Armstrong's Last Goodnight*) semblent avoir gardé un plus grand impact. Quant au processus du personnage absurde, il comprend deux étapes successives. Dans un premier temps, une certaine étrangeté est créée, qui éloigne le personnage de nous : il est clair que nous n'agissons pas, à la lettre, comme Vladimir, Hamm, Winnie, Stanley ou Davies ;leur conduite nous les rend donc provisoirement étrangers. Mais dans un deuxième temps, nous les reconnaissons comme représentatifs de l'espèce à laquelle nous appartenons : ils acquièrent en quelque sorte une validité générique, en dépit de leur apparente incongruité. Dès lors, il leur sera moins difficile de durer : c'est l'absence même de l'obstacle que constitue, paradoxalement, une enveloppe plausible, directement identifiable, qui leur confère une plus grande permanence.

La reconnaissance immédiate est liée à ce que Ionesco a appelé "l'épaisseur sociale", qui selon lui "cache l'homme à lui-même, le sépare de ses désirs les plus refoulés, de ses besoins les plus essentiels, de ses mythes, de son angoisse la plus secrète, de son rêve." (10) Cette épaisseur sociale (état civil, classe sociale, profession, activités politiques, etc.) se double de ce qu'on pourrait appeler par analogie l'épaisseur psychologique (le caractère). Le rejet de la psychologie, qui motive, explique, et, selon l'expression d'Artaud, "s'acharne à réduire l'inconnu au connu" (11), est une attitude commune à tous les dramaturges de la condition humaine. Le rejet systématique du caractère (au profit de la situation) aboutit à la création de personnages plats (flat characters) auxquels on pourrait donner le nom de *figures.* C'est en définitive à tout un processus d'élimination que se livrent ces dramaturges : "I try to take as much of the detail away as possible", dit Beckett (12). C'est en effet en se débarrassant de tout ce qu'il considère comme les scories psycho-sociologiques que le dramaturge pourra enfin s'approcher de cette sorte de dénominateur commun qui constitue l'homme fondamental. Dès lors, le personnage plat n'est pas sans rappeler les figures ténues, étonnament beckettiennes, de Giacometti : le sculpteur lui-même semble avoir éliminé la matière jusqu'au point critique où le personnage est menacé de disparition. Il ne subsiste alors qu'une sorte de résidu, par nécessité toujours semblable. Il y a sans nul doute quelque chose d'abstrait dans ces personnages ; mais

c'est alors à la façon de Hamlet, dont Jarry disait qu'il est "plus vivant qu'un homme qui passe. . . car il est une abstraction qui marche." (13)

Le théâtre social, pour lequel, quoi qu'on en dise, l'idée reste primordiale, a tenté à plusieurs reprises de donner à l'image une importance accrue, comme pour tenter d'échapper un peu à la sécheresse du didactisme. Dans *The Kitchen* de Wesker, la cuisine d'un grand restaurant apparaît comme une sorte de microcosme social, le lieu géométrique des conflits idéologiques que l'auteur n'a cessé d'explorer. Le résultat est assez convaincant, mais il n'en reste pas moins que l'image tend à se fermer sur elle-même, à se cantonner dans un rôle d'illustration. En revanche, les dramaturges de la condition humaine ont parfois déclaré, de façon significative, qu'ils n'avaient rien à dire. Une telle affirmation a pu passer pour paradoxale, voire provocatrice ; sans doute veut-elle simplement souligner le caractère particulièrement "intransitif" (pour emprunter un terme à Barthe) de leur langage. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que la métaphore soit leur mode d'expression privilégié : forme ouverte, défective, elle est le lieu idéal de la polysémie ; d'où, à la fois, sa richesse et son ambiguïté. D'aucuns la jugent inutilement obscure. Réponses de Beckett : "Art has nothing to do with clarity" (14) ; et de Pinter : "Whenever anything is answered simply, you must be asking the wrong question" (15).

*
* *

Si l'on observe l'extraordinaire production dramatique des vingt ou vingt-deux dernières années, l'impression dominante est celle d'un véritable foisonnement, d'une situation plus complexe que ne le laisseraient supposer les considérations qui précèdent. Il est vrai qu'un certain nombre de pièces situées dans un contexte social déterminé n'ont pas à proprement parler la société pour thème principal : c'est le cas, par exemple, de *Inadmissible Evidence* d'Osborne, où l'on assiste de l'intérieur à la désintégration d'un personnage (c'est d'ailleurs le thème d'un nombre non négligeable de pièces absurdes !) Ce qui frappe plus encore, c'est que de nombreuses pièces se situant délibérément dans l' "extra-social" sont loin de proposer une vision globale de la condition humaine : ainsi *One-Way Pendulum,* de N.F. Simpson, qui se contente de se livrer à une sorte de jeu sur le langage, brillant et un peu gratuit. Il n'en reste pas moins que dans la plupart des cas, la présence ou l'absence de la société reflètent fidèlement les préoccupations du dramaturge, et que celui-ci s'inscrit presque inévitablement dans l'un des deux courants décrits plus hauts.

Des dramaturges de la condition humaine, on n'a guère cité jusqu'ici que Beckett et Pinter, tous deux associés au théâtre de l'absurde : le premier est incontestablement le seul représentant d'un théâtre purement métaphysique, tandis que le second se plaît à ne retenir de l'épaisseur sociale et de l'épaisseur psychologique que les minuscules éléments qui permettent au spectateur de discerner, de façon fugace, une réalité quotidienne tangible, tout en préservant l'étrangeté nécessaire. Encore Beckett ne figure-t-il ici que par un artifice : ce grand écrivain d'une autre génération, d'origine irlandaise mais vivant en France, qui souvent écrit directement en français, n'appartient évidemment pas au "nouveau théâtre" anglais. Seule la chronologie (pièces écrites dans les années cinquante à soixante-dix) nous invite à parler ici de ce dramaturge désormais classique. Quant à Pinter, il a pendant longtemps dominé seul le courant non-social du nouveau théâtre.

En dehors de ces deux dramaturges, on ne peut s'empêcher d'éprouver une certaine déception lorsqu'on fait l'inventaire des pièces appartenant à ce courant. Certes, un tel inventaire fait apparaître une grande diversité dans les thèmes et dans les formes ; mais ce sont trop souvent de simples tentatives ou des entreprises expérimentales plutôt que des œuvres véritablement accomplies. Des auteurs comme Saunders ou Livings, par exemple, qui semblent avoir été frôlés par l'absurde, n'ont pas réussi à imposer un style vraiment personnel. N.F. Simpson a exploré le *nonsense* avec beaucoup de brio, dans des pièces séduisantes par leur incongruité, mais un peu vides de substance. Disparu prématurément, Joe Orton a laissé une œuvre brève, mais solide : théâtre brillant et grinçant à la fois, mêlant mots d'esprit, paradoxes, allusions autobiographiques, humour noir, et qui a pu être comparé à celui de Wilde. Après un certain nombre de pièces un peu hétéroclites, Peter Shaffer a conquis un vaste public grâce au succès fabuleux d'*Equus,* qui par le biais de la psychanalyse nous entraîne aux antipodes des problèmes de société.

Mais le seul événement marquant aura été sans conteste, dans ce domaine, l'arrivée de Tom Stoppard. Dans *Rosencrantz and Guildenstern are dead* et dans *Travesties* notamment, il a donné au pastiche ses lettres de noblesse. L'utilisation du mythe de Hamlet dans un sens délibérément extra-social allait à l'encontre de toutes les autres tentatives faites à partir de textes shakespeariens : il ne s'agissait plus de montrer, selon une sorte de tradition contemporaine, que les problèmes soulevés par Shakespeare restent actuels, mais de braquer les projecteurs sur deux personnages subalternes qui, jouant à pile ou face dans un monde chaotique sur lequel ils n'ont aucune prise, deviennent *étonnament* beckettiens. On ne peut dire aujourd'hui si *Dirty Linen,* pièce assez quelconque sur les mœurs parlementaires, et *Every good Boy deserves Favour,* où il est question des droits de l'homme, inaugurent une période plus résolument sociale dans la carrière de Stoppard.

Du côté de la condition sociale, il y avait eu dès le début une opposition assez marquée entre deux tendances : l'une, représentée par Wesker, s'intéressait plus spécialement à la lutte des classes et à la situation du prolétariat, et apparaissait indissociable d'une politique de théâtre populaire (Centre 42, Theatre Workshop) ; l'autre, représentée par Osborne, s'attachait davantage à des personnages un peu marginaux et développait le thème de l'oppression de l'individu par la société. Il semble toutefois que cette opposition entre un courant militant, qui n'échappe pas toujours à une certaine naïveté, et un courant individualiste, parfois teinté de romantisme, se soit un peu estompé au cours des années soixante, tandis que la situation devenait plus complexe. On note alors une évolution sensible de la façon dont les problèmes sociaux sont abordés, et notamment un changement significatif dans le domaine des milieux dépeints.

La fin des années cinquante et le début des années soixante avaient vu se développer, avec des auteurs comme Wesker, Kops, Delaney, la grande phase prolétarienne du nouveau théâtre. L'*East End* de Londres est alors le lieu privilégié, et l'on sacrifie parfois, comme dans *A Taste of Honey,* à un certain misérabilisme : c'est la grande période du "kitchen sink drama" proprement dit. Cependant, le milieu prolétaire (généralement ouvrier, parfois agricole comme dans *Afore Night Come* de Rudkin) disparaît assez rapidement pour laisser place à la "lower middle class", dont on nous décrit dans nombre de pièces l'obsession principale, qui est de

monter dans l'échelle sociale afin de devenir "middle class" tout court. On pense notamment à des pièces comme *Semi-Detached* de Turner ou encore *Everything in the Garden* de Cooper, dont les titres seuls sont déjà tout un programme. On voit le théâtre s'orienter alors vers une critique de l'esprit bourgeois, thème qui domine assez nettement cette période.

Il est difficile de dire aujourd'hui où en est le théâtre social, et si ce courant produit encore des pièces dignes d'intérêt. Peut-être faut-il voir dans une pièce comme *The Party,* de Trevor Griffiths, le dernier avatar du théâtre social : dans cette pièce un peu bavarde, des intellectuels de la télévision britannique réagissent aux événements de Mai 68. On revient à la révolution, mais c'est le discours d'intellectuels qui est devenu le centre d'attention.

D'une façon générale, il semble que la dimension sociale ait de plus en plus tendance à s'estomper, à être réduite à une simple toile de fond, souvent assez vague, tandis que les problèmes individuels -à vrai dire purement domestiques- occupent à nouveau le devant de la scène. C'est le cas de pièces comme *The Philantropist* de Hampton (dont *Savages* était pourtant une pièce à idées) ou *Butley* de Simon Gray (deux pièces qui mettent en scène des intellectuels, elles aussi), ou encore de la plupart des pièces récentes d'Osborne : *Hotel in Amsterdam, Time Present, Under Plain Cover, Watch it come down.* Un pas de plus, et c'est, avec *The Norman Conquests* d'Alan Aydkbourn, par exemple, le retour pur et simple au théâtre de boulevard, même s'il s'accompagne de quelques alibis formels (ici, une série de trois pièces dont les actions ne sont pas consécutives, mais simultanées).

Là encore, le bilan n'est pas tout-à-fait satisfaisant. Si certaines pièces du début constituent un répertoire solide, beaucoup n'ont pas survécu aux circonstances qui les avaient inspirées. Quant aux pièces plus récentes, auxquelles les comédiens de premier plan ont parfois assuré un succès quelque peu disproportionné, force est de constater que si la plupart d'entre elles témoignent d'un certain savoir-faire, elles manquent souvent de force, d'inspiration, d'originalité. Il semblerait aujourd'hui que ce soit à John Arden et à Edward Bond que l'on doive quelques-unes des œuvres les plus solides du théâtre social. Très tôt, Arden avait suivi deux voies assez divergentes : d'un côté, il se penchait, dans des pièces comme *Live like Pigs* ou *The Happy Haven,* sur certains problèmes spécifiques de l'Angleterre du "Welfare State" : il se rapprochait en cela des "social realists", bien qu'il refusât obstinément -c'était là son originalité- de prendre clairement parti au sujet de ces problèmes. Dans le même temps, il parvenait à échapper aux préoccupations immédiates dans des pièces auxquelles la distance historique conférait une plus grande puissance : *Armstrong's Last Goodnight,* et surtout *Serjeant Musgrave's Dance,* œuvre forte, ambiguë, qui apparaît aujourd'hui comme un des classiques du nouveau théâtre. Un peu plus tard, Bond inaugurait un théâtre dur, peu respectueux des convenances, qui n'allait pas manquer de susciter des réactions hostiles et scandalisées. Dans *Saved,* la situation était contemporaine, mais le langage se désarticulait complètement, échappant ainsi à la fonction idéologique qui lui était traditionnellement dévolue dans le théâtre social. Dans les pièces suivantes, il allait, comme Arden, avoir recours à la dimension historique pour exploiter avec un certain recul des thèmes éminemment contemporains : *Lear* est un bel exemple de transposition d'un mythe shakespearien par un dramaturge totalement ancré dans son époque.

On serait tenté de voir dans des pièces comme *Serjeant Musgrave's Dance* ou *Lear* la véritable réussite du théâtre social. D'abord parce qu'elles échappent totalement au piège du didactisme et consacrent le triomphe de la théâtralité (certaines pièces de Bond sont tellement faites pour la représentation qu'elles sont d'une lecture difficile) ; mais aussi parce qu'elles échappent au ponctuel et au provisoire, et renouant avec les grands thèmes de la littérature dramatique -ceux du théâtre grec et de Shakespeare : le droit, la force, le pouvoir, la violence- elles apportent la contribution de notre époque aux grandes interrogations de toujours. Il est remarquable que l'homme y soit à la fois dans l'univers et parmi les hommes : peut-être est-ce là, pour les deux aspects de sa condition (humaine, sociale), le lieu de la réconciliation.

Bernard RONGIER

NOTES

(1) Martin ESSLIN, *The Peopled Wound*, Methuen, 1970.
(2) Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son Double*, collection Idées, Gallimard, 1964.
(3) Eugène IONESCO, *Notes et Contre-Notes*, collection Idées, Gallimard, 1966.
(4) Harold PINTER, *Modern Drama*, IV, 1962.
(5) Eugène IONESCO, *op. cit.*
(6) *Ibid.*
(7) Martin ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, 1968.
(8) John McCORMICK, *Le Théâtre britannique contemporain*, La Renaissance du Livre, 1972.
(9) Laurence KITCHIN, *Drama in the Sixties*, Faber, 1966.
(10) Eugène IONESCO, *op. cit.*
(11) Antonin ARTAUD, *op. cit.*
(12) Samuel BECKETT, cité par Martin ESSLIN, *New Theatre Magazine*, XI, 3.
(13) Alfred JARRY, "Douze Arguments sur le Théâtre", in *Tout Ubu*, Livre de Poche, 1962.
(14) Samuel BECKETT, *Transition*, avril-mai 1938.
(15) Harold PINTER, "Pinterview", in *Newsweek*, 23-7-1962.

JEUNESSE ET CONFLITS FAMILIAUX DANS LE THEATRE ANGLAIS DES ANNEES 60.

L'étude du thème de la jeunesse dans le nouveau théâtre anglais n'a sans doute rien d'original ; cependant, à la suite du bouleversement provoqué par la première vague des nouveaux dramaturges, la jeunesse est présentée différemment à partir des années 60. Nous nous proposons donc d'étudier l'évolution de la jeunesse en conflit à travers neuf pièces d'auteurs aussi divers que Shelagh Delaney, Joe Orton ou Tom Stoppard. Notre sélection a été guidée par le souci de la représentativité de la jeunesse contemporaine, telle qu'elle a été mise en scène par les dramaturges de notre choix. Il nous a donc paru nécessaire d'exclure, par exemple, John Arden, John Whiting, Henry Livings dont les pièces ne correspondent pas à nos critères. D'autre part, notre choix, à propos de Wesker, de *Chips with Everything* peut sembler arbitraire , mais nous avons éliminé *I'm Talking about Jerusalem* (1960) car cette œuvre fait partie d'une trilogie antérieure à 1960, et *Their Very Own and Golden City* car la jeunesse des personnages se situe en 1926.

Il nous appartiendra donc de définir la nouvelle jeunesse à travers ses conflits, différents de ceux des 'angry young men' ; à la révolte des Jimmy Porter et des Ronnie Kahn, fondée sur un idéal, succède une recherche d'itentité, non sans tâtonnements et sans violence. A la suite d'une brève étude de la jeunesse telle qu'elle est présentée dans ces pièces, nous analyserons d'abord les conflits familiaux auxquels elle se heurte, puis leur évolution.

IMAGE DE LA JEUNESSE. .

Dans ces pièces, la jeunesse n'est pas subordonnée à l'âge des personnages : une lecture attentive nous oblige à adopter un concept plus large. Le mode de vie est un critère tout aussi important, si bien que Mick et Aston dans *The Caretaker* ou Albert Stokes dans *A Night Out* doivent être considérés comme des jeunes bien qu'ils avoisinent la trentaine. Ces trois héros de Pinter font cependant exception dans notre choix : 20 ans semble être l'âge le plus répandu ; avec ses 17 ans, Jane Maitland dans *Inadmissible Evidence* est la benjamine. Avoir 20 ans dans les années 60 évoque aussitôt une enfance plus ou moins marquée par la guerre - dans *The Lion in Love,* l'évacuation de Banner, rappelée par sa mère, Kit, ou dans *Saved,* le souvenir du frère de Pam, tué par une bombe dans un parc.

La plupart de ces jeunes personnages partagent le goût de la facilité et du bien-être matériel qui caractérisent la société de consommation des 'swinging sixties'. Leur émancipation est multiforme : le bruit est une toile de fond essentielle à leur vie quotidienne, la radio pour Linda dans *Enter a Free Man,* ou la télévision pour Pam dans *Saved ;* la cigarette est tout aussi nécessaire à l'affirmation de leur

personnalité : ainsi, dans *Saved,* Len, Fred et Pam ne cessent d'échanger cigarettes et allumettes ; voiture et moto deviennent des symboles de prestige et de réussite sociale aux yeux d'un Sloane ou d'une Linda.

La majorité de ces jeunes gens appartient au même milieu, la "lower middle-class", monde de petits employés, vendeurs ratés ou bons à rien de types variés ; parmi eux, des exceptions : Pip, le héros de *Chips with Everything,* dont le père est banquier, et Albert dans *Albert's Bridge,* dont le père est président d'une société de métallurgie qu'il a lui-même créée. Mais si leur éducation universitaire les sépare de leurs contemporains, Pip et Albert cependant choisissent volontairement de s'intégrer à eux, le premier en refusant de devenir officier, l'autre en décidant d'être le peintre exclusif du pont de Clufton. Leur tentative se soldera par un échec : la tentation du pouvoir rendra Pip à son milieu originel qu'il n'avait somme toute jamais abandonné, et Albert disparaîtra dans l'effondrement du pont. Nous devons souligner qu'il y a une minorité d'héroïnes dans les neuf pièces retenues pour notre étude. Cependant, tant garçons que filles, ces jeunes gens se répartissent en deux catégories distinctes : ceux qui respectent la tradition et les usages (Peg dans *The Lion in Love,* Albert dans *A Night Out,* Dodger dans *Chips with Everything,* Len dans *Saved,* Albert dans *Albert's Bridge*) et ceux pour qui l'expédient est la seule solution possible (Banner dans *The Lion in Love,* Mick dans *The Caretaker,* Sloane dans *Entertaining Mr Sloane,* et les Mike, Pete, Colin, Barry et Fred dans *Saved*). La recherche de la facilité et le laisser-aller dans le quotidien chez les jeunes héroïnes, Pam dans *Saved* ou Linda dans *Enter a Free Man,* ne vont pas de pair avec la délinquance, contrairement à leurs homologues masculins. Pam et Linda sont présentées comme des souillons à qui les tâches ménagères répugnent profondément, mais ni l'une ni l'autre ne se rendent coupables de délits, si minces soient-ils, à la différence d'un Sloane ou d'un Pete. Toutefois les jeunes héroïnes ne sont présentées qu'en fonction des valeurs ménagères traditionnelles ; le rôle dévolu à la femme est celui de maîtresse de maison. Peg dans *The Lion in Love* et Kate dans *Albert's Bridge* sont des modèles du genre. Le mariage sous sa forme conventionnelle est très important pour elles : ainsi Peg exige une demande en mariage en bonne et dûe forme. "There are ways of asking" (1), déclare-t-elle à Loll qui s'étonne d'un tel conformisme.

ORIGINE ET NATURE DES CONFLITS FAMILIAUX.

De même que le cadre et l'intrigue sont ancrés dans le quotidien, de même les conflits auxquels se heurte cette jeunesse sont des conflits de tous les jours. Nulle grande cause, nulle idéologie n'anime leur rébellion. Après la prise de conscience des Jimmy Porter et des Ronnie Kahn, les Peg, Mick, Albert, Pip ou Linda ne s'en prennent plus à la société mais tout bonnement à la génération précédente, à leurs parents. Les conflits de classe ont disparu - le retour en arrière de Pip est une exception - et ont été remplacés par de simples tiraillements familiaux qui opposent parents et enfants au jour le jour.

Afin de déterminer l'origine de ces conflits, il est nécessaire de procéder à une rapide étude de la cellule familiale.

Quelle figure font les parents devant leurs enfants ? Les dramaturges mettent en scène deux catégories de parents. La majorité d'entre eux appartiennent à

la catégorie des ratés sociaux, quelle que soit leur origine. Il n'est que d'évoquer Kit et Frank, les parents de Peg et Banner dans *The Lion in Love.* Si Frank maintient une apparence de décence (il est vendeur de jouets à la sauvette sur le marché), par contre Kit partage son temps entre les pubs et le poste de police, où la conduisent ses incartades sur la voie publique. Harry et Mary, les parents de Pam dans *Saved,* sont un autre exemple d'individus qui ont failli à leur tâche ; si, à la différence de Kit, Mary prend soin de l'entretien de la maison, par contre, l'éducation de Pam est une préoccupation tout-à-fait secondaire. Quant à Harry, il repousse tout problème et toute confrontation : "I ain't gettin' involved" (2), déclare-t-il à Pam au cours d'une dispute avec Len qui ne se décide pas à partir. Riley, l'inventeur raté, père de Linda dans *Enter a Free Man,* est inadéquat dans son rôle parental. D'ailleurs quel exemple peut-il inspirer quand sa propre fille lui verse, certes bien volontiers, une allocation hebdomadaire ? Un jour, Linda prit conscience de la réalité pathétique, et l'auréole de gloire de son père s'évanouit devant l'évidence de l'échec. Dans *Inadmissible Evidence,* Bill Maitland, bien qu'appartenant à une couche sociale plus élevée, demeure dans la lignée des parents défaillants. Incapable de communiquer avec sa fille Jane, incapable de lui transmettre ses propres valeurs, offrant le spectacle lamentable de son incohérence, il fait figure d'étranger irrévocablement opposé à ces adolescents pour lesquels il n'éprouve que dégoût.

Quant à la deuxième catégorie de parents, la prospérité matérielle n'a pas pour autant pallié leurs carences. Pip Thomson, dans *Chips with Everything* déteste son père ; s'il raconte l'histoire du manoir familial et des alliances aristocratiques de ses ancêtres avec verve et fierté, il n'en témoigne pas moins de mépris à l'égard de son éducation. Celle-ci n'a peut-être pas été totalement désastreuse, puisque Pip finit par rejoindre le camp auquel le rattachait sa naissance. Le cas d'Albert dans *Albert's Bridge* est différent : son père, autodidacte, est devenu le directeur de l'entreprise de métallurgie qu'il a fondée à partir d'un atelier de cycles. Albert a reçu l'éducation bourgeoise qui va généralement de pair avec l'ascension sociale des parents. Frais émoulu de l'université où il a poursuivi d'inutiles études de philosophie, il répond poliment à sa mère "Yes, Mother" (3) ou "Yes, please" (4), comme s'il avait cinq ans. Cette éducation conventionnelle se solde par un échec retentissant : Albert refuse de se plier aux exigences paternelles en travaillant dans l'entreprise, et il préfère son propre choix, être le peintre du pont de Clufton.

Les parents absents de la scène ne sont pas davantage épargnés : coupables de défaillance et d'abandon, ils apparaissent tout aussi condamnables - ainsi la mère évoquée dans *The Caretaker* qui a autorisé le traitement aux électrochocs subi par Aston, ou les parents de Sloane qui eurent la mauvaise grâce de mourir ensemble et de laisser Sloane orphelin.

Présenté sous un jour aussi défavorable, le foyer ne semble avoir eu qu'une influence néfaste. Les relations père/mère n'ont dans l'ensemble rien de rassurant. Comment les jeunes héros pourraient-ils avoir une conception optimiste de la vie familiale et s'épanouir dans une atmosphère sécurisante quand, la plupart du temps, le couple est l'image même du conflit et de la discorde ? Il n'est que d'entendre les querelles bruyantes de Kit et Frank et les reproches qu'ils s'adressent mutuellement. "You'd be doing me a favour if you flaked out for good" (5), crie Frank à son

épouse. Le spectacle d'une telle désunion ne manque pas de frapper Banner lors de son retour après une longue absence : "Whenever I come home me mother and father always seem to be shouting at each other" (6).

La relation extra-conjugale de Frank avec Nora n'auréole l'image du père d'aucun prestige ; il demeure faible et velléitaire aux yeux de ses enfants. Le foyer de Bill Maitland offre un spectacle tout aussi navrant. Tiraillé entre son épouse, Anna, et sa maîtresse, Liz - sans compter les aventures faciles avec ses secrétaires - Bill ne cache rien de cet état de choses à sa fille. Au contraire, il semble prendre un certain plaisir à lui annoncer qu'il ne fêtera pas ses 17 ans en famille parce qu'il a promis de passer le week-end avec Liz. La communication est tout aussi absente des relations du couple Harry/Mary dans *Saved* ; pire encore, ils ne s'adressent même pas la parole. Ainsi que le déclare Pam à Len : "She never mentions 'im an' 'e never mentions 'er. I don' wanna talk about it" (7). A la scène 4, le spectateur assiste à un manège qui traduit parfaitement le refus systématique d'échange. Mary allume la lumière ; dès qu'elle a le dos tourné, Harry se lève pour l'éteindre, et ainsi de suite, sans qu'aucune parole ne vienne rompre le silence. Il faut attendre la fin de la pièce, la scène 11, pour assister à un échange d'injures et de gestes violents entre eux à propos d'une tasse de thé. Les deux époux en viennent aux coups : Mary lance la théière remplie de thé bouillant à la tête de Harry ; peu après ce dernier brandit le couteau à pain devant Pam et Len. Le seul conseil que donne Harry à Len est de conserver son mutisme devant les femmes : "Don't speak to 'em at all. It saves a lot of misunderstanding" (8). D'ailleurs, la dernière scène de la pièce se déroule dans le silence le plus total, chacun vaquant à ses occupations. Si la violence n'a pas de mise entre Riley et Persephone, les parents de Linda dans *Enter a Free Man,* l'harmonie n'est pas le trait essentiel de leur relation. Persephone en est l'élément stabilisateur : indulgente à l'égard de son inventeur de mari, c'est une ménagère efficace, douée d'une remarquable robustesse morale et d'un solide bon sens. A Riley qui vient de lui annoncer son départ définitif - comme tous les samedis soir - elle répond simplement : "Good-bye, dear, don't be late" (9). Persephone accepte la normalité d'une situation anormale dans laquelle Linda subvient aux besoins de la famille par la faute de l'incompétence paternelle et de l'indulgence maternelle.

Déchirés par leur mésentente, ces parents inadéquats vivent dans un univers de désordre, matériel, sinon psychique. Maisons ou appartements sont encombrés d'un invraisemblable fatras d'objets inutiles ou inutilisables, tel le fourneau à gaz non branché dans *The Caretaker,* ou le système de tuyaux et d'éponges inventé par Riley pour arroser les plantes à l'intérieur, dans *Enter a Free Man.* L'anarchie émotionnelle est à l'image du cadre référentiel. Les relations chaotiques correspondent à un environnement envahi d'objets dont l'accumulation pourrait être rassurante. Incapables de coordonner leur vie affective, les parents se réfugient la plupart du temps dans un univers qui laisse libre cours à leurs fantasmes. Ainsi, Kit a abandonné tout souci ménager pour vivre à sa guise d'un pub à l'autre, d'une chanson à l'autre. Aston et Mick ont sans doute hérité de leur mère (que l'on suppose défunte) leur goût de l'entassement d'objets hétéroclites, depuis l'évier rangé sous le lit jusqu'au seau à charbon, parfaitement inutile, puisque le fourneau est à gaz et le chauffage électrique, sans oublier les valises, boîtes, etc. . . tout un bric-à-brac minutieusement décrit dans les indications scéniques. Dans *A Night Out,* Mrs Stokes, la mère d'Albert, garde, pour une raison inconnue, les ampoules électriques à la

cave, qui n'est pas éclairée. . . Nous n'insisterons pas davantage sur les inventions absurdes de Riley : la pluie intérieure ou l'horloge patriotique qui égrène "Rule Britannia" avec les douze coups de midi et minuit.

Cependant, si, dans ces pièces, les parents font piètre figure d'éducateurs, la plupart des jeunes héros se rebelle moins contre leur autorité que contre leur désordre et leur laisser-aller, prenant ainsi le contre-pied de la non-éducation qu'ils ont reçue. A l'inverse de Kit, Peg est un modèle de vertu ménagère, tandis que Pam, Linda et Albert (dans *Albert's Bridge*) sont le plus souvent négligés dans leur mise, indolents, voire paresseux, contrairement à leurs mères respectives. En fait l'on pourrait imputer les carences de cette éducation aux parents castrateurs : soit qu'ils ne donnent à leurs enfants que des règles de vie mécaniques, soit que leurs conseils aillent à l'encontre de toute morale.

Dans le premier cas, Mrs Stokes, Mary et la mère d'Albert *(Albert's Bridge)* sont très proches l'une de l'autre. Mrs Stokes nous fournit sans doute le portrait le plus saisissant de la mère castratrice : elle tient Albert véritablement en laisse. Nous pourrions appliquer à son fils l'image utilisée par Loll dans *The Lion in Love,* pour décrire son frère : "tied to his mother's apron strings" (10). Mrs Stokes étouffe Albert dans un cocon de routine quotidienne, et s'adresse à lui comme à un enfant de 5 ans, alors qu'il en a 28 : "Lay the table, there's a good boy" (11). Avant de sortir, Albert est soumis à une véritable inquisition : sa mère invoque même la mémoire du père défunt pour l'obliger à mener une vie rangée. Dans les reproches jaloux qu'elle adresse à son fils à son retour, l'image du mari se superpose inévitablement à celle du petit garçon. De la possessivité à la jalousie, de la jalousie à la violence qu'elle provoque chez l'autre, il n'y a qu'un pas, qu'Albert, exaspéré, n'hésitera pas à franchir. La dernière scène nous ramène peut-être au point de départ : malgré sa violence émancipatrice, Albert semble vaincu, sa mère paraît triompher, il ne l'a même pas blessée. Pire encore, elle le pardonne et le reprend sous son aile : "I'm going to forget all about it. We'll have your holiday in a fortnight. We can go away". (12)

Alors que Mrs Stokes est un exemple extrême de frustration exacerbée, la mère d'Albert dans *Albert's Bridge,* est une version édulcorée et simplifiée de mère dévorante. Elle insiste sur la politesse des réponses d'Albert et veut, elle aussi, se rassurer quant à l'affection de son fils.

"Mother : Do you love me, Albert ?
Albert : Yes.
Mother : Yes, what ?
Albert : Yes, please. (13)"

On ne peut guère taxer Mary, la mère de Pam, de possessivité à l'égard de sa fille ; néanmoins l'éducation qu'elle lui a donnée apparaît tout aussi négative. Comme Mrs Stokes, elle se borne à faire la cuisine et le ménage, à énoncer des interdits, tout en prétendant toujours avoir raison ; ainsi Pam est incapable de mettre en marche le poste de télévision. "You don't know 'ow to switch it on. It goes all right when I do it" (14), lance-t-elle à sa fille lors d'une dispute.

Une attitude aussi autoritaire, voire hostile, conduit parfois les parents à laisser exploser une certaine jalousie vis-à-vis de la jeunesse même de leurs enfants. Bill Maitland prononce un véritable réquisitoire contre la jeunesse, lors de son entrevue avec sa fille : il lui fait grief à la fois de son insouciance et de sa liberté : "You are unselfconscious, which I am not. You are without guilt, which I am not" (15). Tout en lui reprochant de ne pas lui ressembler il regrette de n'avoir pu vivre comme elle, non sans amertume : "And you dance with each other, in such a way I, would never have been able to master" (16). Le long discours du père traduit toute sa frustration de n'avoir pas su se faire aimer des siens, de n'avoir pas su remplir son rôle, d'avoir été privé des libertés accordées aux "teenagers" de l'âge de Jane : d'où le rejet de sa fille dont la jeunesse sert de bouc émissaire à toutes ses rancœurs.

LEUR EVOLUTION.

Les conflits engendrés par un tel climat familial évoluent de façons diverses ; nous avons distingué deux courants : l'un entraîne la majorité des jeunes héros vers la rébellion, voire la violence, verbale ou physique ; l'autre pousse une minorité à la marginalité.

1 - Rébellion et violence.

La rébellion dans ces pièces est multiforme ; au niveau le plus édulcoré, elle se traduit par un simple refus du mode de vie parental. Le départ est le seul moyen d'y échapper ; l'évasion hors de la cellule familiale signifie également le refuge dans un univers fantasmé. Ainsi Peg rêve de quitter ses parents et de suivre Loll qu'elle vient de rencontrer, à la grande désapprobation de son père qui commente : "People'll always be in a hurry to get married, won't they ? You'd think she'd have more sense, wouldn't you ?" (17). Le départ de Peg n'entame guère l'indifférence de sa mère qui affirme, non sans cynisme : "It's your life. You ruin it your own way" (18).

La fuite avec un inconnu exprime également le refus de Linda d'accepter la vie bohème de son père et l'intérieur trop bien rangé de sa mère. Cependant, sa décision, motivée par une trop longue attente d'un changement -"I'm stuck here in this tidy little house waiting for it to change so I can get out" (19)- ne manque pas de provoquer la colère de Riley, qui argue de sa prérogative de père : "I haven't given my permission. . . I'm your father !" (20).

Cette forme de rébellion ne comporte nulle trace de violence : les filles abandonnent leur famille, confiantes, rassurées par leur compagnon, sans imaginer un seul instant, comme dans le cas de Linda, qu'elles ont été bernées.

Chez d'autres jeunes personnages, le refus cède la place à l'animosité, ou à la violence qui se manifeste verbalement ou physiquement.

La rébellion de Pip Thompson emprunte une forme hautement raffinée ; sa simple affirmation "we hate each other" (21), contient toute la violence de la haine qu'il éprouve à l'égard de son père, et qu'il projette sur le Lieutenant Colonel, archétype du père, lorsqu'il déclare : "he looks like my father" (22). Le regard insolent

de Pip peut refléter sa révolte contre l'ordre établi, son silence peut traduire son refus d'obéir à l'ordre d'attaque à la bayonette, mais il n'en vient jamais aux mains ; se voulant intellectuel, il signifie sa rébellion par la parole ou par des initiatives hardies - faire chanter le "Cutty Wren" le soir de Noël, par exemple. Sans avoir l'aisance verbale de Pip, une autre jeune recrue, Smiler, hurle sa haine aux quatre vents, après avoir choisi la fuite loin du camp. L'avalanche d'invectives et d'injures adressées à ses supérieurs absents, fonctionne à la manière d'une soupape de sûreté ; libération stérile, puisqu'en fin de compte Smiler retourne au camp militaire, vaincu par la peur d'être retrouvé par ceux qu'il cherchait à fuir, poursuivi par le regard de prédateurs que leur prête son imagination fertile : "eyes like hawks they've got" (23).

Dans *Saved,* Pam se réfugie elle aussi dans la violence verbale, insultes et injures, à l'adresse de Len qu'elle traite de "bloody lunatic" (24) quand il lui présente son bébé, ou à celle de Fred à qui elle hurle : "I 'ate you ! Pig" (25). Ces invectives trouvent un écho auprès de Len qui à son tour traite Pam de "silly bloody cow" (26). Une telle accumulation d'injures, à grands renforts de 'bloody' reflète l'impuissance des jeunes héros à rationaliser un conflit dont l'enjeu, futile dans le second cas, n'est autre que la disparition du *Radio Times* de Pam ; les deux protagonistes n'en viennent cependant pas aux mains, l'expression orale suffit à libérer leurs tensions.

Il faut toutefois souligner une certaine escalade de la violence qui comporte une gamme variée, allant de simples coups à la brutalité sauvage, voire au meurtre. Dans *The Caretaker,* de la menace silencieuse incarnée par Mick à la fin du premier acte, l'on passe à la brutalité effective au moment où il jette Davies à terre et l'écrase du pied. La violence de Mick se manifeste plus tard lorsqu'il lance le Bouddha contre le fourneau, geste qui, selon l'interprétation de Martin Esslin (27) - que nous avons choisi d'adopter - figure la rage de Mick contre Davies, celui-ci devenant un autre élément du bric-à-brac accumulé par Aston dans la maison.

Dans un contexte différent, Pinter présente une violence intentionnellement meurtrière : dans *A Night Out,* Albert achève le geste ébauché par Mick. Alors que celui-ci lance le Bouddha contre un objet, Albert assomme sa mère avec la pendule de la cheminée. De même que Mick voulait symboliquement se débarrasser de Davies, figure paternelle évidente, Albert veut tuer cette mère dévorante dont la domination l'étouffe. Libéré par le geste qu'il croyait meurtrier, il est prêt à le répéter lorsque la prostituée qu'il vient de rencontrer, lui apparaît comme une réplique de sa mère, autoritaire et possessive. "You're all the same, you see, you're all the same, you're a dead weight round my neck" (28), lui crie-t-il en la menaçant de la pendule. La violence à la fois rassure et exalte Albert, grisé par un sentiment de puissance, voire de triomphe.

Chez Sloane, l'agression physique et brutale traduit aussi son opposition à une figure d'autorité, le vieux Kemp, qu'il brutalise pour le faire taire et l'empêcher de le dénoncer. La violence de Sloane est celle du lâche et du poltron, réaction contre le danger extérieur, mais il n'y a chez lui, semble-t-il, nulle intention de meurtre. Sa peur le pousse également à frapper Kate qui refuse de camoufler la mort de Kemp en accident : Sloane manque de maîtrise de lui-même, sa violence est celle des faibles.

La scène de la lapidation dans *Saved* marque sans nul doute le comble de la violence dans les pièces choisies. Bond ne déclare-t-il pas dans son Introduction : "The scene is typical of what some people do when they act without restraint" (29) ? Une telle violence est apparemment gratuite : nul danger, nulle menace précise ne la justifient ; elle ne peut donc être assimilée à celle de Sloane, terrifié à l'idée des révélations de Kemp. Violence absurde et inexplicable, la lapidation du bébé de Pam, meurtre horrible s'il en est, est décrite comme un "moment de folie" (30) par M.C. Pasquier. Pete, l'un des voyous de la bande, n'en est d'ailleurs pas à son coup d'essai, puisqu'il se vante d'avoir écrasé volontairement un gamin de 10 ou 12 ans. Devant la voiture d'enfant abandonnée, ne déclare-t-il pas : "You don't get a chance like this everyday" (31). Même Fred, le père probable du bébé, est gagné par la folie collective et, après s'être tenu à l'écart, il se joint au groupe et lance une pierre à l'intérieur du landau. La lapidation d'un bébé est-elle un moyen d'affirmer son autorité contre les parents, ou l'ordre social établi, de tuer l'ennui ou le désœuvrement, nul ne saurait choisir une réponse avec certitude.

2 - Marginalité.

Plus rare, mais non point négligeable, un autre courant entraîne d'autres jeunes héros vers la marginalité. Dans leur refus d'intégration à la cellule familiale et, partant, à la société, ces rebelles sont pacifiques et se créent un univers onirique qui les aliènent de leurs contemporains. Nos pièces nous fournissent quelques exemples de ces marginaux, chevaliers d'industrie tels Banner dans *The Lion in Love* ou Mick dans *The Caretaker,* ou rêveurs à l'imagination fertile, tels Loll dans *The Lion in Love* et Albert dans *Albert's Bridge.* La rébellion contre l'autorité ou la démission parentales les conduit à rejeter le monde adulte et à se réfugier dans l'imaginaire.

Banner et Mick vivent d'expédients et inventent pour leur auditoire ou pour eux-mêmes un avenir mythique où tout leur réussira. Ayant abandonné la boxe, Banner est très évasif quant à ses occupations du moment et au temps qu'il compte passer avec sa famille. "You've no need to worry. I've got plans" (32), répond-il à son père. Lorsque ce dernier réclame des précisions, Banner demeure tout aussi vague : "You know how it is. I've got to sign things and get it all worked out for certain" (33). En fin de compte, Banner choisit l'évasion aux antipodes, l'Australie en l'occurrence. A la recherche de lui-même, il incarne l'insatisfaction et aspire à trouver son identité dans la différence : "I want to go where I can be somebody instead of just being anybody" (34). Rêve de domination sans doute, rêve de facilité également, l'invitation au voyage est semée de noms évocateurs, Singapour, Aden, Gibraltar. Quant au métier que Banner compte exercer ailleurs, il n'est nullement mentionné.

Refuge facile également, mais sans évasion géographique, que le rêve de Mick : "I got a lot of ideas, a lot of plans" (35), annonce-t-il à Davies au moment où il lui propose le gardiennage de la maison. Celle-ci, transformée par l'imagination de Mick, n'a plus rien en commun avec le bric-à-brac d'Aston : "it wouldn't be a flat, it'd be a palace" (36). Ces bouleversements domestiques purement oniriques perdent tout intérêt cependant lorsque Mick a décidé que Davies ne faisait plus l'affaire, et il échafaude un royaume professionnel aussi grandiose qu'incertain : "I've got my own business to build up, havent't I ? I got to think about expanding

. . . in all directions" (37). Les évocations de Mick ne sont en aucun cas ancrées dans le réel ; tout comme Banner, il se nourrit de rêves, issus de vagues notions de profit inculquées par la société de consommation environnante.

Aston lui aussi vit replié dans l'imaginaire, mais, ce faisant, il a cherché à fuir la réalité qui l'a blessé et humilié, et à mettre un écran entre ses semblables et lui-même. A la différence de Mick, il ne prétend pas être absorbé par une activité professionnelle quelconque, et ses projets d'avenir se réduisent à la construction hypothétique d'une cabane à outils : "Until it's up I can't get started" (38).

Loll, le jeune soupirant de Peg dans *The Lion in Love,* est également prisonnier de ses fantasmes. L'image du modéliste à succès est d'autant plus incongrue qu'elle tient plus du mythe que de la réalité. Loll se montre très évasif quant aux raisons de son passage dans cette petite ville du nord de l'Angleterre : "Maybe I'll stay, maybe I won't. Who cares ? I don't care." (39). L'on ne saurait être moins précis. Aventurier inoffensif, chômeur à la dérive, il entraîne Peg à sa suite, par la promesse d'un mariage plus ou moins hypothétique.

Albert, dans *Albert's Bridge,* offre certainement l'exemple le plus extrême du marginal : le rejet délibéré de son univers référentiel le place aussitôt au rang des asociaux type. Il se replie volontairement dans l'impossible et, ce faisant, il s'aliène totalement du réel, rompant les amarres avec toute vie familiale, d'abord avec ses parents, puis avec Kate, leur bonne qu'il vient d'épouser, après l'avoir séduite. Ainsi que l'écrit Ronald Hayman dans son étude de Stoppard, la vocation de peintre du pont est le meilleur moyen pour Albert de refuser les normes de la société bourgeoise à laquelle il appartient (40). Les "monologues aériens et narcissiques" (41) d'Albert, selon Irving Wardle, le retranchent du monde des vivants ; à l'écart de la société, le système métaphysique qui l'avait arbitré s'écroulera avec le pont, entraînant notre héros dans sa chute. Albert finira tragiquement, victime de la société à laquelle il a voulu échapper, exemple du châtiment qu'elle inflige à ceux qui lui résistent.

Le conflit de générations qui forme la toile de fond des relations enfants/parents dans le théâtre anglais des années 60, ne présente certes aucune nouveauté, souvenons-nous de Romeo et Juliette ! Toutefois, ce théâtre en libère l'expression : les jeunes héros, nous l'avons souligné, expriment leur désaccord, voire leur hostilité, sans souci de l'approbation ou même de l'opinion de leurs aînés. Ils tentent de prolonger leur adolescence au-delà des limites habituelles de l'âge, et traduisent leur rébellion dans leur refus de l'état adulte et des responsabilités qui lui sont inhérentes. Songeons à Mick et Aston dont la vie baigne dans l'irréalité, à l'irresponsabilité, parfois criminelle, de Pam et d'Albert *(Albert's Bridge)* vis-à-vis de leurs enfants respectifs. A la recherche d'une identité dont une éducation lacunaire n'a pas su les pourvoir, ces adolescents, véritables ou prolongés, essaieront de se rassurer dans les fantasmes ; leur évasion sera multiforme : le mariage, pour Peg et Linda, le travail exaltant de peintre d'un pont pour Albert, le voyage pour Banner, le rêve d'un monde meilleur pour Pip et Jane, autant de refuges susceptibles de les mettre à l'abri des conflits familiaux, autant de miroirs aux alouettes qui ne pourront qu'engendrer déceptions et désillusions de toutes sortes.

Monique PRUNET

ÉDITIONS UTILISÉES

- Edward BOND, *Saved*, Methuen, 1971.
- Shelagh DELANEY, *The Lion in Love*, Methuen, 1967.
- Joe ORTON, *Entertaining Mr Sloane*, Methuen, 1973.
- John OSBORNE, *Inadmissible Evidence*, Faber & Faber, 1969.
- Harold PINTER, *The Caretaker*, Methuen, 1971.
- Harold PINTER, *A Night Out*, Samuel French, 1961.
- Tom STOPPARD, *Enter a Free Man*, Faber & Faber, 1971.
- Arnold WESKER, *Chips with Everything*, Blackie, 1966.

Les éditions mentionnées servent de références aux notes, mais ne correspondent pas obligatoirement à la première édition des œuvres.

NOTES

(1) *The Lion in Love*, Act II, p. 70.
(2) *Saved*, sc. 4, p. 39.
(3) *Albert's Bridge*, p. 14.
(4) *Albert's Bridge*, p. 15.
(5) *The Lion in Love*, Act I, sc. 1, p. 23.
(6) *The Lion in Love*, Act I, sc. 1, p. 25.
(7) *Saved*, sc. 2, p. 25.
(8) *Saved*, sc. 12, p. 120.
(9) *Enter a Free Man*, Act I, p. 51.
(10) *The Lion in Love*, Act I, sc. 1, p. 33.
(11) *A Night Out*, sc. 1, p. 2.
(12) *A Night Out*, sc. IX, p. 43.
(13) *Albert's Bridge*, p. 16.
(14) *Albert's Bridge*, p. 35.
(15) *Inadmissible Evidence*, Act II, p. 106.
(16) *Inadmissible Evidence*, Act II, p. 105.
(17) *The Lion in Love*, Act III, p. 95.
(18) *The Lion in Love*, Act III, p. 97.
(19) *Enter a Free Man*, Act II, p. 64.
(20) *Enter a Free Man*, Act II, p. 64.
(21) *Chips with Everything*, Act I, sc. 2, p. 4.
(22) *Chips with Everything*, Act I, sc. 7, p. 25.
(23) *Chips with Everything*, Act I, sc. 4, p. 11.
(24) *Saved*, sc. 5, p. 45.
(25) *Saved*, sc. 6, p. 60.
(26) *Saved*, sc. 8, p. 83.
(27) Martin ESSLIN, *Pinter, a Study of his Plays*, Eyre Methuen, 1973, p. 111.
(28) *A Night Out*, sc. 8, p. 39.
(29) *Saved*, Author's note, p. 6.
(30) PASQUIER, ROUGIER, BRUGIERE, *Le Nouveau théâtre anglais*, A.C. 1969, p. 98.
(31) *Saved*, sc. 6, p. 69.

(32) *The Lion in Love,* Act I, sc. 1, p. 18.
(33) *The Lion in Love,* Act I, sc. 1, p. 19.
(34) *The Lion in Love,* Act I, sc. 1, p. 26.
(35) *The Caretaker,* Act II, p. 50.
(36) *The Caretaker,* Act III, p. 60.
(37) *The Caretaker,* Act III, p. 74.
(38) *The Caretaker,* Act III, p. 76.
(39) *The Lion in Love,* Act I, sc. 1, p. 32.
(40) Ronald HAYMAN, *Tom Stoppard,* Heinemann, 1978, p. 66.
(41) Irving WARDLE, *Albert's Bridge : Radio, The Times,* July 13, 1967.

PRÉSENTATION DE DAVID HARE

> "Our lives must be refreshed with images which are not official, not approved. . . they may come in this unique arena of judgement, the theatre."
>
> D. Hare : "A Lecture". Cambridge. March 1978.

> ". . . I think of myself as not at all a natural writer - not at all "an artist".
>
> "David Hare". *Theatre Quarterly*, 20 (1975), p. 110.

Qui est David Hare ? En France : un inconnu. En Angleterre, et pas seulement à Londres : "Top of the Bill" ; tête d'affiche en compagnie de Stoppard, de Pinter, de Bond, d'Arden, et de quelques autres. . . C'est ainsi que John Walker le classe en novembre 1978 parmi les quatre cents dramaturges qui font du théâtre anglais des années 70 un nouvel âge d'or (1). Mais il n'est pas seulement un auteur à la mode, il a aussi toute l'attention du très universitaire *Theatre Quarterly* ou de *Gambit*, la revue du jeune théâtre. Lui qui préfère la pratique à la théorie et le travail collectif à l'écriture solitaire est pourtant l'un des plus brillants porte parole de sa génération.

D'origine moyenne il a gravi l'échelle sociale sans la poussée d'une ambition familiale typique de l'après-guerre. En quelques dix années, il se retrouve à la tête d'une carrière théâtrale enviable. Peu motivé par la lutte des classes, ce petit bourgeois n'a pris conscience que tardivement, après ses études à Cambridge, du rôle et de la place du théâtre dans notre société.

A priori, il ne semble guère avoir le profil du jeune homme en colère qui est le moins que l'on puisse attendre d'un des chefs de file de "l'Underground" anglais. Pourtant, c'est ainsi qu'il a commencé et il en conserve bien des traits, dans l'esprit et dans la manière.

Nous verrons d'abord les grandes étapes d'un itinéraire qu'il se refuse à appeler une carrière, tout son travail étant le fruit de coups de cœur pour des idées ou des personnages de son temps. Après ce cheminement du théâtre "off" au Théâtre National nous approfondirons le pourquoi de son intérêt pour ce medium et sa conception de la pratique dramatique. Enfin, à travers ses personnages et ses sujets nous essayerons de préciser la spécificité de ce théâtre des années 70 qu'il représente bien.

DU PORTABLE THEATRE AU NATIONAL THEATRE, OU DU THEATRE MARGINAL AU THEATRE OFFICIEL.

1 - Les années d'apprentissage au Portable Theatre.

C'est dans l'après mai 68 et stimulé par l'exemple de l' "Artslab" de l'américain Jim Haynes que s'épanouit à Londres ce que l'on a appelé le "Fringe". Parmi tous ces groupes, ("People Show", "Freehold", "Pip Simmons") le Portable Theatre prit une place de choix. Fondé par David Hare et Tony Bicât à la sortie de Cambridge, il est le fruit de longues discussions où Bicât, passionné de théâtre, convainquit Hare de tenter l'aventure. Leur but : transformer l'institution théâtrale qu'ils jugeaient décadente, verbeuse et conventionnelle, et, au lieu d'amener les spectateurs au théâtre, rapprocher celui-ci de son public en allant là où il n'aurait eu aucune chance d'aller. Dans leur grande ignorance des expériences théâtrales déjà menées et dans leur grande inconscience, sans infrastructure, sans argent, sans moyen et sans auteur, Hare et Bicât se sentaient une âme de pionnier. Ils étaient décidé à faire un théâtre "simple et économique" à revivifier la relation acteur/spectateur.

C'est ainsi que sans l'avoir presque voulu Hare se fit metteur en scène (chez Jim Haynes au départ) et adaptateur avec *Inside Out* en 1968, d'après le journal de Kafka, ou plus personnel déjà, avec *What happened to Blake ?* une biographie dramatique. Mais c'est avec *How Brophy Made Good* qu'il devint auteur à part entière contraint par la défaillance de Snoo Wilson d'alimenter le travail de la compagnie qui tournait de bases militaires en campus et en théâtres d'essai avec un répertoire de pièces courtes. Rétrospectivement et par comparaison avec d'autres troupes de "l'Underground", on s'aperçoit que Hare, sans négliger le rapport physique acteurs/spectateurs, avait su attirer au Portable une pléiade d'auteurs dont Howard Brenton, Snoo Wilson, Trevor Griffiths ou Steven Poliakoff, par exemple.

Malgré cette diversité des textes et des tempéraments, une unité, partiellement héritée des modèles américains, se fit rapidement sentir. Unité dans le style des productions plus impressionnistes que naturalistes, destinées à tourner rapidement dans le pays, donc économiques et sans pesanteurs décoratives. Unité dans le style même des œuvres : brèves, concentrées, faites pour frapper sinon choquer, au comique souvent sombre et grinçant. Unité de ton surtout : agressivité délibérée, cynisme et arrogance. Des créations collectives comme *Lay By* ou *England's Ireland* le manifestent particulièrement bien. Sadisme horreur et perversion sexuelle pour la première, provocation politique et nihilisme pour la seconde firent rejeter ces spectacles par la critique quasi unanime.

A ce propos il faut signaler l'important travail d'équipe du "Portable Workshop" pendant ces années. Cette mise en commun typique des groupes "underground" a été particulièrement réussie dans cette compagnie.

Les buts des jeunes universitaires de 68 étaient donc réalisés, sauf un peut-être : Portable resta, malgré ses efforts, un théâtre élitiste. C'est D. Hare lui-même qui caractérise d'une phrase la spécificité et l'esprit du groupe :

> "What we had in common was that we thought we were living through a period of extreme decadence both socially and theatrically." (2)

Sentiment de décadence qui, comme nous le verrons, est aussi la marque distinctive de son théâtre.

2 - David Hare hors de Portable. Vers la reconnaissance générale.

Simultanément avec ses activités dans la troupe, Hare devint Directeur littéraire au Royal Court Theatre, ce qui lui apprit beaucoup, dit-il, sur "comment ne pas écrire une pièce". L'année suivante il était dramaturge résident.

C'est de cette "époque 1970/71", que date son premier succès commercial. Pourquoi cette percée hors du théâtre marginal qui n'allait que s'accentuer ? D'une part parce que Hare a toujours voulu toucher un large public, parce qu'il n'a pas de goût pour le théâtre confidentiel, encore moins pour un théâtre de coterie, qu'elle soit esthétique ou politique. D'autre part, pour lui, entrer dans les circuits commerciaux n'est pas un déshonneur. Paradoxalement, il en fait une question de morale : il faut être commercial si on peut l'être de manière à laisser les petites scènes des clubs aux jeunes auteurs. Jouer Pinter aujourd'hui dans des théâtres subventionnés lui paraît scandaleux. Enfin, c'est à partir de 1971 justement que les rapports théâtre marginal/théâtre officiel ont commencé à changer. Le West End s'est adapté à l'esprit et aux techniques nouvelles, alors que la solidarité disparaissait dans le Fringe dans la course aux subventions. Tandis que certaines techniques ou spectacles "underground" étaient récupérés, absorbés, un esprit et une originalité se perdaient dans les clubs et les "lunchtime theatres", exception faite de quelques endroits toujours très novateurs comme le Théâtre de Hampstead.

C'est ainsi que Hare lui-même fut sollicité par Michael Codron, le directeur qui avait déjà amené Pinter, Orton, Stoppard et d'autres sur les scènes du West End. *Slag* écrite à la demande créée à Londres et reprise à New York connut un franc succès qui le surprit. Puis ce fut *The Great Exhibition* et à nouveau le West End avec *Knuckle.* Mais le semi échec commercial de celle-ci le contraignit à retourner à "l'Underground". C'est la loi du métier qu'il ne manquera pas de dénoncer dans *Teeth and Smiles.* "Underground" qu'il n'avait pas abandonné d'ailleurs : collaborant au Portable Workshop, participant à des spectacles off du Festival d'Edimbourg ou à la création du "Joint Stock Theatre Group" (1974).

Malgré l'impact de ses diverses productions il lui faudra encore donner *Fanshen,* (1975) une adaptation sur le thème de la révolution chinoise, reprise par la BBC, *Teeth and Smiles* (1975) une pièce musicale sur la jeunesse et surtout *Plenty* (1978) produite par le National Theatre pour se faire reconnaître du grand public et s'installer en haut de l'affiche.

Itinéraire en zig-zag donc pour Hare qui après Portable ne s'est jamais attaché à une troupe, un théâtre ou un style ; qui a toujours suivi son intuition et ses envies ; qui ne fait pas de différence entre public commercial, populaire ou d'élite, mais qui est toujours avide d'expériences nouvelles comme la diversité de sa production dramatique en témoigne.

ECRIRE POUR LA SCENE AUJOURD'HUI. POURQUOI ? COMMENT ?

1 - La forme et les idées.

Le théâtre est pour lui le médium d'élection loin devant la télévision et le cinéma, et ceci pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que, c'est le plus subtil, le

plus complexe par les interactions immédiates et imprévisibles qu'il suscite entre acteur et spectateur. Parce que c'est celui qui contient en réserve la plus grande puissance d'émotion et d'action. Parce que, à ses yeux (3), c'est l'art le plus difficile, fait pour dire des choses difficiles, et le plus exigeant en ce qu'il implique le jugement : jugement de l'auteur, jugement des personnages et des actions, jugement du spectateur sur lui-même, confronté à ses propes réactions et habitudes de pensée. Et enfin, parce que face à la censure occulte qui règne encore à la télévision, le théâtre est devenu le médium le plus libre, ce qui explique le magnétisme qu'il exerce en Angleterre.

Or, ce qui intéresse David Hare, et il le répète avec force, c'est la possibilité d'exprimer des idées. Pour lui le sujet prime tout et dicte écriture et production. La forme est accessoire pourvu qu'elle soit effectivement dramatique. Il écrit pour mettre en scène une idée ou un sujet qui l'obsède : le besoin de justice dans *Fanshen* ou la souffrance d'une chanteuse de rock dans *Teeth and Smiles*. Cette mise en forme est une mise au clair avec lui-même qui l'oblige à prendre parti et à tester ses propres certitudes.

Mais si les idées l'intéressent, il ne veut pas les imposer, et si son attitude est révolutionnaire par certains côtés son théâtre n'est pas de propagande. Pour David Hare le spectateur est créateur. La pièce idéale n'offre pas de solution, elle demeure une énigme, une interrogation à laquelle le spectateur doit répondre. C'est pourquoi bien souvent la critique s'est interrogée sur le sens véritable de ses pièces. *Slag*, par exemple, est-elle une illustration ou une mise en dérision du féminisme ? Hare a ses convictions mais ne veut ni influencer le spectateur ni simplifier les problèmes en les laissant deviner. Que l'on juge ses pièces déconcertantes est pour lui la marque de sa réussite.

Au nom de la prépondérance du sujet et un peu par modestie, Hare, tout comme Brenton, refuse l'étiquette d'auteur expérimental sur le plan formel. Cependant l'impact de ses pièces est dû autant à une utilisation particulièrement efficace des moyens dramatiques qu'à leur contenu. A son sens très développé par exemple du conflit dramatique. Son théâtre est le plus souvent celui des sociétés fermées, des couples en crise, repliés sur leurs problèmes dans le huis clos de pièces sombres, de coulisses, ou de lieux qui leur sont étrangers. La tension dramatique naît de multiples confrontations de personnages, le plus souvent deux à deux, mais aussi des décalages constants entre ce qui est et ce qui devrait être (l'engagement politique rêvé par Hammet et sa femme dans *The Great Exhibition* et la misérable réalité, l'avenir radieux attendu par Susan dans *Plenty* et la réduction à néant de ses espérances sociales et sentimentales), entre l'apparence et la réalité (la respectabilité de façade du banquier dans *Knuckle* n'est que le masque d'un affairisme sans scrupules, tout comme le discours prétentieux de Joanne, sur l'orgasme féminin dans *Slag*, ne dissimule que le désarroi d'une vierge attardée et mal dans son sexe). D'autre part, l'influence du cinéma est sensible, comme chez beaucoup de jeunes acteurs, dans ses constructions dramatiques. Peut-être est-ce le souvenir de son premier travail d'enquête chez Pathé. Le meilleur exemple est sans doute celui de *Knuckle* qui reprend la manière et le schéma des films policiers. Comme dans un "thriller" classique (*Le troisième homme*, par exemple) la dynamique de l'œuvre repose sur le suspense d'une enquête à propos d'une disparition : suicide ou meurtre sans cadavre.

Enquête menée par un homme qui, étrangement, joue le jeu du détective à la recherche d'une sœur que nous ne voyons jamais et que nous découvrons peu à peu par ceux qui l'ont connue. A mesure que le passé se reconstitue comme un puzzle, les personnages se révèlent plus ambigus, les motivations plus complexes et le mystère plus épais. Le suspense repose aussi sur des retournements et découvertes inattendus, jusque dans la toute dernière scène. Plans séquence, flashbacks, focalisations sur un ou deux personnages, créations d'atmosphère montrent que Hare a bien assimilé le ton et l'efficacité cinématographique. Il suffit pour s'en convaincre tout à fait de s'attacher au script de *Licking Hitler,* réalisé pour la BBC. Le découpage est parfait. L'alternance intérieur/extérieur, lumière/obscurité, confrontation/monologue intérieur, et même langue étrangère (en V.O.)/langue indigène, associée à la brièveté des prises de vue et aux mouvements de caméra montrent sa maîtrise du genre et de ses contraintes.

Une autre caractéristique de son style, héritée elle aussi en partie au cinéma mérite d'être soulignée : la construction en rupture. Ruptures entre les scènes, dont nous venons de parler, mais plus encore à l'intérieur même de celles-ci. Ruptures dans les échanges quand les interlocuteurs demeurent enfermés dans leur monde intérieur de souvenirs et d'associations. Ruptures dans les relations d'individu à individu où l'on passe sans cesse et sans transition apparente du personnel au général, du professionnel au privé, du douloureux au banal. . . Cette technique assure une rapidité qui rappelle les effets coup de poing du théâtre "Underground". Ainsi la fin de *Teeth and Smiles* comme celle de *Licking Hitler* brisent l'illusion dramatique par des projections ou un commentaire "off" qui donnent un raccourci du destin des personnages après la tranche de vie dont le spectateur a été témoin. Rupture donc et remarquable économie de ce retournement final par lequel les personnages prennent une réalité accrue.

Il faut noter que cette économie préside également à l'écriture. Toujours excellente, sans fioritures, apte à saisir l'idiome particulier du groupe auquel l'auteur s'attache (l'argot des jeunes chanteurs de *Teeth and Smiles,* le vocabulaire technique du photographe pornographique de *Lay By* ou la froide terminologie économique du banquier de *Knuckle*) elle sait être brillante et aphoristique (4). Le dialogue est réduit à l'indispensable dans la tradition du travail fait au Portable Theatre.

La production, elle aussi, suit cette même règle de l'économie dans la mesure où Hare se met en scène lui-même ou par les indications données dans le texte à cet effet. La note accompagnant *Slag* pourrait quasiment s'appliquer à l'ensemble de son œuvre :

> "The play is written deliberately with as few stage and acting instructions as possible. Blackouts should be instant, gaps between scenes brief, and scenery minimal".

Enfin, quelques remarques s'imposent sur sa pratique de l'écriture dramatique qui n'est pas traditionnelle, comme on pourrait s'y attendre.

2 - Désacraliser l'écriture dramatique.

Pour David Hare, s'il n'y a pas de différence entre les publics, il n'y a pas de différence non plus entre pratique théâtrale "Underground" et officielle. Portable a fait de lui un auteur et un metteur en scène, lui a donné des habitudes de travail et une flexibilité créatrice qu'il a toujours gardées. C'est pourquoi les trois styles de pièce qu'il a produites, adaptations, collaborations et créations personnelles, ne viennent pas en succession dans sa carrière mais sont le fruit des circonstances et de l'évolution de ses intérêts.

On peut ainsi noter que ses adaptations l'ont conduit des angoisses existentielles de Kafka *(Inside Out)*, aux réflexions sur l'apparence et la réalité de Pirandello *(The Rules of the Game)* et enfin à une méditation politique sur la Chine révolutionnaire *(Fanshen)*.

Ses collaborations constituent l'aspect le plus original et peut-être le plus intéressant pour lui de son travail. Sa réalisation la plus achevée dans ce domaine est sans conteste *Brassneck*, écrit avec Howard Brenton. Mais des tentatives plus difficiles l'avaient préparé avec le travail expérimental du "Portable Workshop". David Hare a fait un récit, non sans pittoresque, de la manière dont l'écriture de *Lay By* fut menée à terme (5) : la rencontre informelle des sept aspirants-auteurs, le coup de pouce du destin qui par un entrefilet dans la presse leur fournit le sujet, la manière fébrile dont chacun écrivait sur de grands rouleaux de papier peint pour que tous puissent lire et critiquer au fur et à mesure la croissance organique et imprévue de l'ensemble...

Dans tous les cas, la difficulté est double : d'une part découvrir le plus bas dénominateur commun sur le plan des idées sans pour autant dévitaliser l'œuvre, d'autre part atteindre à une unité de ton qui préserve l'unité formelle de l'œuvre. Malgré les défauts de *Lay By* et les excès d'*England's Ireland*, ces créations collectives, tout comme *Brassneck* à un degré encore supérieur, ont en grande partie réalisé cette performance.

Il faut bien reconnaître cependant que c'est avec ses pièces personnelles qu'il s'est le mieux réalisé et qu'il a trouvé le succès. Mais, pour lui, *Fanshen* est aussi important que *Knuckle*.

Cette collaboration qui a tant marqué son écriture est encore plus importante pour la totalité de l'expérience dramatique. Car pour lui une pièce n'est pas un texte mais ce quelque chose d'impalpable et d'imprévisible qui se passe entre la scène et la salle.

> "A play is a performance. . . it is the interaction of what you are saying and what the audience is thinking. The play is in the air". (6)

S'il n'y a rien de neuf dans cette affirmation il faut cependant saluer la manière totale dont il la met en pratique. Non seulement il se plie aux demandes des acteurs (six semaines de préparation avec la troupe de "Joint Stock" avant d'écrire la première ligne de *Fanshen*), aux exigences de la production (dépouillée au maximum avec "Portable") mais encore à celle du metteur en scène. Tout comme il transforme

les "scripts" qu'il met en scène au point de les rendre parfois méconnaissables (Griffith, Wilson et Brenton en ont fait l'expérience), il écrit et récrit sans cesse ses propres textes à tel point que l'on peut s'interroger sur la valeur qu'il accorde à sa version finale.

En fait, pour lui, une version est rarement définitive et n'est valable que jusqu'au moment où, soit lui-même, soit un autre, apporte sur le même sujet, une œuvre plus réussie, plus convaincante. Pour David Hare ses pièces n'ont pas de valeur en elles-mêmes, ou pour elles-mêmes ; encore une fois, l'aboutissement formel est pour lui accessoire. Elles sont un moment de son histoire personnelle. Mis à part une ou deux œuvres (peut-être *Knuckle* et *Teeth and Smiles* (7) sa production n'est pas faite pour durer. Elle est inscrite dans l'histoire tout court.

UN THEATRE ANGLAIS DES ANNEES 70. LE THEATRE DES ILLUSIONS PERDUES.

Voyons donc maintenant quelles sont ces idées, primordiales aux dires de Hare, dans son théâtre.

1 - Le monde et les gens dont il parle.

Son théâtre est un théâtre d'aujourd'hui, un théâtre d'ici et maintenant. Ce qu'il donne à voir c'est, pour plagier l'expression bien connue : "the English way of life in the 70's." Il parle de mode de vie et d'habitudes de pensée, de types de relation et de catégories d'individu particuliers à ces années. Et plus précisément encore il s'attache à ce dont on ne parle (ou ne parlait) guère au théâtre avant lui.

> "I became a writer by default, to fill in the gaps, to work on areas of the fresco which were simply ignored, or appropriated for the shallowest purposes. . ." (8).

Il parle des femmes, de la conscience qu'elles ont prise, depuis la guerre, et surtout depuis 68, de leur sexe, de leur place et de leurs relations avec les hommes et la société. Son théâtre est plein de ces héroïnes en crise. Déjà dans *What Happened to Blake ?* (1970) c'est surtout Mrs Blake qui s'est imposée à lui, et *Slag* ne met en scène que trois personnages : trois femmes dans leur nœud de problèmes. Il faudrait toutes les citer, rappelons seulement Maggie la chanteuse alcoolique et désespérée *(Teeth and Smiles)* ou Susan *(Plenty)* si sensible et si forte à la fois.

Il parle aussi des jeunes mais ce sont surtout des marginaux : chanteurs de rock, étudiants désenchantés aspirant à partir eux aussi "sur la route", petites filles sorties de la classe ouvrière pour entrer dans le monde de la drogue et de la pornographie.

Il dirige également l'attention sur ceux qui savent se faire oublier : la bonne bourgeoisie d'argent de Guilford, par exemple *(Knuckle)* ronronnant dans son confort et se protégeant des à coups de la crise morale et économique qui traverse la société. Crise politique aussi qui découvre les scandales des milieux diplomatiques, les trafics d'armes ou l'amertume et le défaitisme d'une génération de travaillistes mis sur la touche à la fois par le parti et par l'histoire (*The Great Exhibition* entre autres).

Le théâtre, dit-il, est aussi une activité sociale et politique. C'est pourquoi son théâtre est historique.

> "I try to show the English their history. I write tribal pieces, trying to show how people behaved on this island, off this continental shelf, in this century." (9)

Il réfléchit un monde en changement et donne à réfléchir. Il révèle et clarifie, en même temps qu'il dénonce et conteste. Mais encore une fois de manière dramatique et non dogmatique. Il ne détient pas la solution et c'est sans a priori qu'il explore une situation ou un état psychologique. C'est cette même attitude qu'il veut provoquer.

David Hare rejette à la fois un théâtre radical qui pour lui insulte le spectateur puisqu'il est de propagande et se réfugie derrière une idéologie interdisant ainsi tout jugement critique ; tout comme il rejette un théâtre dit humaniste parce qu'il s'éloigne de la réalité contemporaine et tombe facilement soit dans une complaisance désabusée, soit dans un idéalisme béat.

Refusant de privilégier comme de minimiser aussi bien le politique que l'existentiel, il choisit, entre ces deux pôles, une autre approche qui les montre dans la vraie complexité de leurs rapports intimes.

2 - Le politique et l'existentiel.

Le mal et la souffrance sont partout dans son théâtre : jusque dans les chansons de *Teeth'n Smiles* où le Titanic devient l'image de l'après-guerre anglaise, ou dans l'introduction à *The Great Exhibition* qui associe une citation du *Roi Lear* au *Requiem* de Verdi.

Mal physique avec son cortège de guerres, suicide, dégradation physique ou mutilations, agressions sexuelles et cruauté culminant dans la scène finale de *Lay By* où l'on mange de l'homme en scène.

Mal moral et psychologique qui peut être le fruit d'un désespoir radical (Maggie, Hammet) ou d'expériences précises. Inadéquations émotionnelles ou sociales révélant des personnages emprisonnés dans leur classe ou dans leur névrose. Peur de la vie, peur des autres, peur de soi-même. Echecs professionnels ou sentimentaux. L'amour même est ici difforme, timide, malade, source de disloquation et d'humiliation, objet de dérision.

Toute cette souffrance avec un grand S, suscite des réactions diverses en accord avec les moyens et les psychologies de chacun. Fuite dans les illusions d'une grossesse nerveuse, dans l'espoir de rencontrer un jour des êtres et un monde plus réels ou dans un ailleurs mythique qui se confond souvent avec un passé idéalisé. Jeux de masques et de rôles qui mettent des écrans entre la menace extérieure et le moi. Ou au contraire agressivité et violence verbale (plaisanteries scatologiques et obscènes) drogue et perversions sexuelles.

Impossible et inutile de citer des exemples de ces comportements récurrents dans le théâtre de Hare.

Tout ceci est générateur d'un sentiment de désillusion et d'une prise de conscience négative du passage du temps. D'où les retours nostalgiques et romantiques sur des instants privilégiés du passé : âge d'or de l'innocence, des promesses et des espérances déçues.

Ce sentiment est lié à la nature de l'expérience humaine vue par Hare, qui amène connaissance et souffrance, qui de plus, dans notre système politique et social est source de dégradation morale pour l'individu. Il est donc lié aussi au temps historique, à cette période de l'après-guerre constamment évoquée et revécue par ses personnages : période de pourrissement moral et économique, de changements sociaux et de réévaluation des idéaux *(Knuckle).* Il faut noter que ce thème de la décadence de notre époque, tellement à la mode aujourd'hui dans les salons comme chez les philosophes, a trouvé l'une de ses premières expressions dans le théâtre de D. Hare et dans le "Fringe".

Mal social et individuel sont indissolublement associés dans la vision de Hare, c'est pourquoi il ne ménage pas ses attaques contre le pouvoir. Mais plutôt que de parler de notions abstraites ou d'abus en général il montre le politique en action dans l'économie et la société *(Brassneck, Knuckle).* Le temps de l'abondance ("plenty") est révolu et n'aura profité qu'à un petit nombre. Là aussi, que d'illusions perdues, celles des électeurs comme celles des partis. Comment s'étonner de l'immoralisme et du cynisme généralisés, qui font que les personnages de Hare s'attaquent sans distinction à la gauche et à la droite, ou plus exactement à la politique politicienne, à la politique spectacle.

Le terme et la notion de politique sont d'ailleurs à revoir. Si Hare dénonce le régime des partis dans quelques tirades bien senties et déboulonne quelques mythes, il s'attache surtout à montrer, de l'intérieur, les effets et les échecs du politique dans la vie quotidienne des gens ordinaires. Il manifeste le besoin de justice auquel beaucoup aspirent et qui obligerait à une redéfinition du politique en terme de morale. C'est en cela que Hare ressemble à Arthur dans *Teeth'n'Smiles* qui, malgré tous les drames, persiste dans la recherche d'un sens et continue à faire des brouillons de "l'homme nouveau". C'est la raison pour laquelle, certainement, Hare a travaillé simultanément à *Fanshen.* Il a eu besoin de sortir de notre société occidentale fermée et décadente pour réfléchir sur l'expérience chinoise et voir comment politique, morale et vie quotidienne peuvent ne faire qu'un, se tester et se vivre. Ensuite cependant, il est revenu à la "tribu" et à son temps avec *Plenty* et *Licking Hitler.*

DES COMEDIES SOMBRES.

Enfin pour donner une image juste de son théâtre il faut rappeler que s'il parle du mal, individuel et social, il en parle dans des comédies. Hare refuse le sérieux qui n'est pour lui qu'apitoyement et complaisance. Il refuse la compassion pour une humanité que souvent il déteste ou méprise.

S'il est violent, cynique et provocateur c'est parce que notre époque l'est. S'il est ironique ou cruel c'est parce qu'il est lucide. S'il affecte un certain détachement c'est pour ne pas influencer le spectateur. S'il préfère la farce ou la comédie, si

toujours il respecte la règle d'économie dans l'écriture et l'émotion c'est pour demeurer le "chroniqueur" de son époque. Mais un chroniqueur impatient qui aspire au changement.

C'est en cela que son théâtre, destructeur en apparence est en fait créateur et positif, parce qu'il "replace le mal dans l'histoire" et offre de nouvelles espérances.

Michelle BOUIN-NAUDIN

NOTES

(1) "Top Playwrights" in "The State of British Theatre, A special issue". *The Sunday Times Magazine.* November 26, 1978, pp. 24-78.

(2) "David Hare", in *Theatre Quarterly*, 20, 1975, p. 113.

(3) "A Lecture", given at King's College, Cambridge. March 8, 1978 in *Licking Hitler.* London, 1978, pp. 57-71.

(4) "Have you seen inside the City of London ?... It's perfect. Men with silver hair and suits with velvet pockets. Oiling down padded corridors. All their worries papered over with ten pound notes and brilliantine..." *Knuckle.* London 1973, p. 48.

"Undergraduates... Narcissists...Yohoos... Intellectuals... Rich complacent self-loving self-regarding self-righteous phoney half baked politically immature neurotic evil-minded little shits". *Teeth and Smiles,* London, 1976, pp. 21-22.

(5) "Getting the Carp out of the Mud". *Plays and Players.* November 1971, p. 20/83.

(6) "A Lecture", *op. cit.*, p. 63.

(7) "David Hare", *op. cit.*, p. 113.

(8) "A Lecture", *op. cit.*, p. 68.

(9) *Op. cit.*, p. 66.

PIECES

(Les dates sont celles de leur composition)

1968 : *Inside Out* (AC) (1). Non publiée.
1969 : *How Brophy Made Good.* Gambit 17. (1971) p. 84-125.
1969 : *Slag.* Faber. London. 1971.
1970 : *What Happened to Blake ?* Non publiée.
1971 : *Lay By* (C). *Plays and Players* 19. Novembre 1971. p. 65-75.
1971 : *Deathshead.* Non publiée.
1971 : *The Rules of the Game.* (A). Non publiée.
1971 : *The Great Exhibition.* Faber. London. 1972.
1972 : *England's Ireland.* (C). Non publiée.
1972 : *Man Above Men* (pour la BBC). Non publiée.

1972 : *Somewhere in England.* (film).
1972 : *Knuckle.* Faber. London. 1973.
1973 : *Brassneck.* (C). Eyre Methuen. London. 1974.
1974 : *Fanshen.* (AC). *Plays and Players* 22 et 23. September, October 1975.
1974 : *I Fascitibile.* (film).
1975 : *Teeth and Smiles.* Faber. London. 1976.
1977 : *Licking Hitler* (pour la BBC). Faber. London 1978.
1978 : *Plenty.* Faber. London 1978.

(1) (A) : Adaptation.

(C) : Collaboration.