

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 pénitencier 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'entraînait 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 compressionniste" (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 compressionniste 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 ressemblable 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, étonnamment 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 *étonnamment* becketttiens. 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 Ayckbourn, 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.