

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'identité, 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 Clifton. 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 due 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 Clifton.

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. Tirailé 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 bayonnette, 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 justifie ; 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 aliène 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, haven'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.