

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 médium 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'accroître ? 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 propres 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 réécrit 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 "remplace 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 : *Deathhead*. 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.