Une société en décomposition ? La Grande-Bretagne vue par quatre dramaturges contemporains

Blattès Susan

Pour citer cet article
Blattès Susan, « Une société en décomposition ? La Grande-Bretagne vue par quatre dramaturges contemporains », *Cycnos*, vol. 18.1 (Le théâtre britannique au tournant du millénaire), 2001, mis en ligne en septembre 2008.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/330

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/330
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/330.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Une société en décomposition ? La Grande-Bretagne vue par quatre dramaturges contemporains

Susan Blattès

Université Stendhal Grenoble III, France. **Susan Blattès** est professeur de littérature anglaise (vingtième siècle) à l'université Stendhal (Grenoble III). Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Lecture sémiotique du texte dramatique : le théâtre d'Arnold Wesker 1956-1970*. Elle a écrit plusieurs articles sur le théâtre britannique et américain du vingtième siècle.

Many of the most interesting plays of the 1970s in Britain dealt with overtly political subjects in a period which saw dwindling confidence in the Labour Party's capacity to implement radical reform. It is therefore plausible that playwrights have also responded in their work to the transformation of British society brought about by Margaret Thatcher and successive British governments. This paper looks at plays by four new dramatists (Jim Cartwright, Judy Upton, Sarah Kane and David Greig) from 1986-1996 to see what themes are treated and, more importantly, how these themes are handled on the stage. Despite differences of emphasis and dramatic technique, a picture of an increasingly divided Britain emerges with little hope of change for society's losers. The hopelessness seems to be reinforced by the fact that, unlike the plays of the 70s, which dealt primarily with public issues, these works show there is no escape from the cycle of violence and humiliation in the private sphere either.

Au cours des années soixante et soixante-dix, le théâtre britannique a commencé à s'intéresser aux aspects de la vie souvent négligés auparavant. Pour mieux les représenter, de nouvelles formes d'écriture théâtrale furent créées, formes qui étaient mieux adaptées à des pièces qui comportaient de nombreux personnages, de multiples décors, une action qui s'étire dans le temps. Il ne s'agit pas de suggérer que toutes les grandes pièces des années soixante-dix étaient des pièces politiques comme *Destiny*, mais simplement de souligner l'importance du phénomène, remarqué par de nombreux critiques[1]. En effet, les liens entre le domaine privé et le domaine public, entre le présent et le passé que l'on constate dans les pièces en Grande-Bretagne amènent un dramaturge comme David Hare à affirmer :

> If you want to understand the social history of Great Britain since the war, then your time will be better spent studying the plays of the period — from *The Entertainer* and *Separate Tables* through to the present day — than by looking at any comparable historical source [2].

David Hare ne nous dit pas si le théâtre en tant que genre est toujours un miroir plus fidèle de la société que d'autres formes de culture ou si c'est surtout typique de la période de l'après-guerre en Grande-Bretagne, mais la deuxième hypothèse peut s'appuyer sur les innovations récentes en ce qui concerne les thèmes et les techniques. Si David Hare a raison, on devrait pouvoir suivre également l'évolution de la société britannique des années 90 à travers une étude des pièces contemporaines.

Nos remarques évidemment n'ont qu'une portée limitée dans la mesure où nous prenons comme exemple quatre pièces seulement. Néanmoins, si les pièces choisies ont rencontré un certain succès auprès des spectateurs et critiques, nous pouvons peut-être suggérer que l'intérêt suscité mérite notre attention, d'autant plus que l'action dans les quatre pièces se

---

1 Une partie de cet article fut présentée sous forme de communication lors d'une journée d'étude organisée à l'Université de Metz par l'équipe de recherche "Transculturalités théâtrales" autour du thème "Nouvelles écritures théâtrales en Grande-Bretagne" en février 1998.

2 David Hare, *Writing Left-Handed* (London : Faber, 1991), p. xi.

passe très clairement dans la Grande-Bretagne d'aujourd'hui. Nous nous donnons comme objectif d'étudier comment les pièces donnent l'impression d'intégrer personnages et situations de fiction dans un cadre plus large : le monde des spectateurs.

Nous prendrons, pour commencer, la pièce de Jim Cartwright, *Road*[3], pièce qui précède les autres pour faire la transition entre la période thatcherienne et la période post-thatcherienne. La pièce fut montée pour la première fois au Royal Court Theatre Upstairs en 1986. C'est une première pièce ambitieuse qui comporte un nombre élevé de personnages et une utilisation intéressante du temps et de l'espace. La pièce a des ressemblances marquées avec les "community plays" décrites par Sandy Craig[4]. Tous les personnages habitent la même rue d'une petite ville industrielle dans le Lancashire. Ils ont tous les mêmes origines et partagent les mêmes intérêts et valeurs, exprimés dans une même langue. Le spectateur voit rapidement des ressemblances avec le feuilleton télévisuel "Coronation Street". Dans les deux cas, le rôle joué par le "pub" du quartier dans la vie des personnages facilite notre compréhension du monde fictif. Les liens entre les personnages et les spectateurs sont renforcés aussi par le fait que Cartwright crée des parallèles entre les personnages qui vont au pub et les spectateurs qui vont au bar avant le spectacle et pendant l'entracte. Que les spectateurs retrouvent les personnages (personnages plutôt qu'acteurs) dans le bar, ainsi brouillant les frontières entre le temps et l'espace de la fiction et ceux du monde réel, n'est pas sans conséquences sur les rapports que la fiction entretient avec la réalité. Evidemment, Cartwright ne se contente pas de reprendre les ficelles exploitées par le feuilleton. Le monde de *Road* dérange bien plus. Les personnages sont tous d'origine ouvrière, mais c'est un monde où il n'y a plus de travail. Malgré des différences de personnalité ou d'âge, ils sont tous dans la même situation sans avenir. Les événements de la pièce se passent un soir, mais rien ne distingue un jour d'un autre. Claire parle au nom de tous quand elle explique à Joey :

> Every day's the same now. You were my only hobby really, now you're out of it, seems mad to carry on, all me ambitions gone. I filled in a Honey quiz last week. "Have you got driving force?" I got top marks all round. But where can I drive it Joe? I lost my lovely little job. My office job. I bloody loved going in there you know. […] I felt so sweet and neat in there. Making order out of things. Being skilful. Tackling an awkward situation here and there. To have a destination. The bus stop, then the office, then the work on the desk. Exercise to my body, my imagination, my general knowledge. Learning life's little steps. Now I'm saggy from tip to toe. Every day's like swimming in ache. (p. 36)

La pièce ne nous encourage pas à exprimer nos bons sentiments, en nous identifiant aux personnages. Premièrement, l'utilisation des commentaires ironiques du personnage-narrateur, Scullery, laisse peu de place aux sentiments. Deuxièmement, les personnages sont, pour la plupart, antipathiques. Dans les premières séquences, on les voit chez eux. Entre mère et fille, frère et sœur, mari et femme, il n'y a qu'insultes et menaces. Ils sont tous égoïstes, hargneux, grossiers. Cartwright ne croit pas du tout à une dignité dans la pauvreté. Ici la pauvreté est présentée sans fard. Les rapports humains de toutes sortes sont pervertis par la pauvreté. Tout s'achète et tout se vend. Il n'est pas étonnant que les personnages ne pensent qu'à s'enfuir de la seule façon qui leur est accessible : l'alcool et le sexe.

La première partie de la pièce montre les personnages qui quittent la maison pour aller s'enivrer au pub. Une fois sortis de chez eux, ils retrouvent une certaine bonne humeur. Ils sont à la fois lucides quant à leur situation et déterminés à perdre cette lucidité en buvant à l'excès. Comme pour suggérer que cette évasion n'est que temporaire, au deuxième acte de la pièce, les personnages rebroussent chemin et rentrent chez eux tant bien que mal. Les

---

[3] Jim Cartwright, *Plays One* (London : Methuen, 1996). Un film a été fait en 1999 de l'une des pièces dans cette collection : *Little Voice*.

[4] Sandy Craig (ed.), *Dreams and Deconstructions : Alternative Theatre in Britain* (Ambergate : Amber Lane, 1980).

rencontres de la soirée se déroulent selon un rituel que nous devinons immuable. Cartwright se borne-t-il à souligner l'impossibilité d'agir ? La dernière séquence de la pièce est la plus longue. Elle met en présence deux garçons, Brink et Eddie, et deux filles, Carol et Louise. La scène se passe chez Brink et commence, comme les séquences qui la précèdent, par quelques tentatives maladroites de séduction. Tout à coup le spectateur, surpris comme Carol et Louise, se rend compte que Brink et Eddie ont autre chose en tête. Contrairement aux autres, qui se servent de l'alcool pour oublier leurs problèmes et endormir leur peines, Brink et Eddie s'en servent pour retrouver leur sensibilité. Dans des discours où le réel et l'imaginaire, le vécu et le rêvé deviennent indissociables, les personnages, chacun à son tour, expriment tout ce qui a été écrasé par la pauvreté : la colère contre le présent et le désir d'un avenir différent. Ce mélange d'espoir et de désespoir s'exprime dans un langage qui est à l'opposé du langage cru et réaliste employé ailleurs. Les sentiments de frustration font exploser le langage et nous font oublier pour quelques instants le retour à la vie de tous les jours. Un extrait du discours d'Eddie peut permettre une comparaison avec le discours réaliste de Claire :

> Bzzzzzzzzzzzzzzzzzz. Raaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa. Blast off! Wyatt Earp, Wild Bill Hickock, Jesse James, Buffalo Bill, Billy the Kid, Maverick, Jim Bowie, Geronimo, Butch Cassidy, Davy Crockett, Doc Holiday, Eddie, Eddie, Eddie go, throw, glow, burn your Giro. I got me suit I got me image, suit, image. (*He sings*.) "Who could ask for anything more?" Me England's in pieces. England's an old twat in the sea. England's cruel. My town's scuffed out. My people's pale. Pale face. (*He pulls a pretend gun*.) Bang Bang Bang. It's a shoot-out with the sheriff. EDDIE, EDDIE, EDDIE, the hero. Don't weaken, or you're Dole and Done, Dole and Done, never weaken, show yoursel' sharp, so sharp you cut. head up. Eyes hard. Walk like Robert Mitchum. (*He draws and shoots*.) Bang, Bang, Bang, Bang, Bang, Bang, Bang. I'm going to lie out now and burn for all I'm worth. (*He stops, lies down*.) p. 81

La séquence se termine avec les quatre qui hurlent le mot "escape". Cette scène de révolte est d'autant plus efficace qu'elle n'était pas prévisible. Le spectateur est d'autant plus sensible à ces cris de colère qu'ils rendent les personnages plus forts. La pièce ne s'arrête pas là. Le jour revient et le cycle peut recommencer, mais nous avons eu quand même une réaction autre que la fuite. Si la pièce est réaliste quant à la situation actuelle de pauvreté et de désespoir, elle n'exclut pas un avenir différent. Les quatre jeunes personnages ne sont pas prêts d'accepter leur sort sans réagir.

L'importance des cycles qui se répètent est claire dans notre deuxième pièce, *Bruises*[5] de Judy Upton, créée aussi au Royal Court Upstairs en 1995. Avec *Bruises*, nous quittons la ville ouvrière, pour une ville plus bourgeoise, la station balnéaire de Worthing. Si les spectateurs s'attendent à retrouver le monde des bonnes manières de *Separate Tables*, ils risquent d'être déçus tout de suite. Les liens entre les personnages et la ville sont assez ténus, seuls le père et le fils semblent y habiter en permanence. Les trois personnages féminins se trouvent là un peu par hasard après avoir fui d'autres lieux, personnes ou situations.

Dave et Jay ressemblent à ces couples de pères / fils qui habitent l'univers théâtral de Sam Shepard. Chacun essaye d'être plus fort, c'est-à-dire plus brutal que l'autre. Pour l'instant, c'est le père qui domine, mais tôt ou tard un renversement est inévitable. Jay attend son moment : "He's getting old, he won't be top dog for much longer. I'll crush him, I'll smash his stupid head to pulp" (p. 42). Les femmes sont entraînées, malgré elles, dans un cycle de conflits/réconciliations entre le père et le fils. Le moindre petit incident peut dégénérer. Quand Kate fait mal à Jay accidentellement, il la gifle automatiquement. Les premiers coups dirigés par Jay contre Kate seraient peut-être anodins si le contexte familial était différent, mais Jay et Dave ont pris l'habitude d'utiliser la violence pour régler leur différend. La pièce se construit de deux façons. Premièrement, chaque acte de violence donne lieu à des représailles, suivies

[5] *Bruises and The Shorewatchers' House* (London : Methuen "Modern Plays", 1996).

d'une réconciliation temporaire. Chaque scène, sauf la première, se termine par une réconciliation. Deuxièmement, il y a une surenchère de violence. Les coups de poing succèdent aux gifles, les coups de pied sont remplacés par des coups à arme blanche. Le dernier conflit qui oppose Jay à son père n'est pas montré. Nous retrouvons Jay à moitié inconscient et devinons ce qui s'est passé.

Ce n'est pas seulement que le père et le fils règlent leurs conflits en se tapant dessus, mais ils ne sont pas capables de voir d'autres formes de rapports humains. Tous les deux expriment cette idée. Jay dit à Kate : "You ought to be a little bit scared, that's what makes a relationship. Mum was always terrified of dad. That's what made her respect and love him. She never looked at another man once during their marriage" (p. 42). Nous trouvons le même point de vue chez Dave, quand Phoebe veut le quitter : "I've been too bloody nice, is that it? If I'd treated you like shit you wouldn't be walking all over me! You'd still want me, hell you would. You'd still love me!" (p. 50).

Faut-il donc conclure que la pièce se contente de créer un monde privé, de haine, de jalousie et de revanche ? Ce sentiment est renforcé par le fait que l'emprise de la violence est telle que rien n'y résiste. L'utilisation du temps et de l'espace est soumise à la force des émotions. Ainsi deux séquences, censées se passer dans deux lieux différents, se déroulent sans interruption autre qu'un effet de lumière dans la première scène de l'acte II (p. 33). De même, dans la première scène de l'acte III, deux séquences avec les deux couples de personnages ont lieu simultanément sur deux parties de la scène. Upton se sert de ces techniques pour souligner les parallèles entre le comportement des uns et des autres. L'effet de miroir semble aussi exclure le monde extérieur, puisque une scène renvoie à une autre scène et non au monde des spectateurs.

Pourtant les personnages habitent un monde qui a de nombreux points communs avec le monde contemporain que connaissent les spectateurs. Si l'habitude de la violence est ancienne chez les personnages masculins, il faut chercher d'autres explications au comportement des femmes. C'est ici que l'on peut trouver la présence d'un cadre social. Les trois femmes sont en fuite. Myrtle, la mère de Kate, a quitté son foyer et son mari pour suivre Duncan, dans l'espoir d'une vie meilleure. Kate le dit brutalement : "You're a snob, Mum. Dad's only a fitter. But you still married him. Oh, but I forget, you left him for Duncan. Duncan with his flash job in computers, his flash car, his whiny posh voice, his golf clubs…" (p. 32). À la différence des deux autres femmes, Myrtle n'est pas battue physiquement, mais elle finit à l'hôpital après une tentative de suicide. Duncan est parti depuis longtemps. Kate est aussi à la recherche d'une place dans la société. Étudiante à l'université, elle ne se sent pas à l'aise dans ce milieu, même si, pour sa mère, l'université représente la possibilité de sortir de son milieu d'origine. Après avoir essayé de retourner chez son père, Kate a suivi sa mère à Worthing. Elle n'est pas capable de vivre seule. Quant à Phoebe, elle a été mariée et divorcée trois fois. Elle avoue ses sentiments de solitude et de détresse. Si Kate et Phoebe se retrouvent chez Dave, c'est parce que Dave travaille avec les services sociaux qui lui envoient les gens sans domicile. Phoebe et Kate acceptent-elles d'être battues par Dave et Jay parce qu'elles ont déjà été rejetées par une société indifférente et sans espoir ?

Même les deux hommes sont piégés. Non seulement leur vie familiale est une longue succession de coups et d'insultes, mais leur vie en dehors de la famille est également un échec. Jay avait commencé une carrière de musicien, mais n'a pas pu la mener à bien. Dave nourrit des ambitions semblables et paraît destiné au même échec. Ni l'un ni l'autre n'ont d'avenir, il n'y a aucune porte de sortie. La pièce suggère un lien entre échec privé et position sociale, lien rejeté par Jay : "I don't want the world knowing my business. If [Dad] was charged, if it came to court, everyone would know. I don't want people knowing, I don't want their sympathy. I'm not a battered baby, I'm not a victim. He might get a fine or something

but I'd be humiliated in public" (p. 43). Les femmes aussi préfèrent-elles l'humiliation privée à l'humiliation publique ?

Si l'on peut affirmer que les personnages dans *Bruises* sont des victimes, comme dans *Road*, la pièce paraît plus pessimiste pour deux raisons. Premièrement, la responsabilité de leur situation n'est pas clairement identifiée, donc il est plus difficile de trouver les coupables. L'absence d'autres solutions semble mettre en cause la société, mais il est difficile d'établir l'origine de leurs problèmes. Deuxièmement, les personnages ne semblent pas vouloir sortir de cette impasse. Au lieu d'être un moyen de résistance, leur colère est destructrice, car elle vise leur seul soutien. La pièce se termine avec une dernière scène de réconciliation entre Kate et Jay, mais le spectateur sait que la mère de Jay a été tuée par Dave. L'espoir d'une autre conclusion est donc très mince.

Blasted[6] de Sarah Kane, une pièce qui fut montée aussi au Royal Court Theatre Upstairs en 1995, aborde la place de l'individu dans la communauté d'une toute autre façon. Dans les deux autres pièces, le spectateur peut faire le lien entre son monde à lui et le monde créé par la pièce, premièrement parce que la pièce contient des allusions à des événements, institutions ou activités qui lui sont familiers, deuxièmement, parce que les pièces montrent des personnages, conflits et situations qu'il peut reconnaître. Spectateurs et personnages partagent, pour ainsi dire, le même territoire. Il n'en va pas de même dans *Blasted*, qui réunit le banal et l'extraordinaire pour déstabiliser le spectateur. Les parallèles entre l'action scénique et le hors-scène sont là pour nous déranger et non pour nous rassurer. Les réactions à la pièce et la controverse qui s'ensuivit s'expliquent non seulement par l'extrême violence de certaines scènes (malgré une très longue tradition de violence au théâtre), mais aussi par le refus de donner aux spectateurs les moyens pour "accepter" cette violence. La violence appartient à l'ici-maintenant et ne peut donc être mise au compte d'époques lointaines dans l'espace ou dans le temps. La violence est le fait de tous les personnages (à différents degrés), il n'y a donc pas un individu ou un groupe d'individus qui soient susceptibles d'en assumer la responsabilité. De surcroît, cette violence semble arbitraire, facteur d'anarchie, ce qui exclut l'espoir que l'ordre sera rétabli.

Une étude de la première scène permet de voir comment l'étrange et le familier coexistent. Le décor, une chambre dans un hôtel de luxe à Leeds, et les deux personnages, un homme du monde, Ian, avec une fille, Cate, semblent nous préparer une scène de boulevard tant leurs rapports sont déterminés de façon conventionnelle. Il est plus âgé, plus sûr de lui, elle est moins à l'aise. Il la traite avec un mépris certain et se permet des remarques désobligeantes sur sa famille et même sur ses vêtements. Sa façon de se conduire avec les femmes s'accompagne de critiques vers d'autres groupes socio-culturels : les immigrés, par exemple, ou les fanatiques de *football*. À le voir se pavaner sur scène, un verre de champagne à la main et un revolver sous le bras, il fait penser à une espèce de James Bond qui guette l'arrivée du méchant, surtout quand il commence à suggérer qu'il est menacé par quelqu'un ou par quelque chose. Cate est aussi reconnaissable que lui. Ses origines sociales modestes sont visibles dans ce qu'elle dit et comment elle le dit. Elle est sans emploi et parle de sa famille éclatée qui vit dans le sud de Londres. Pourtant, cette interprétation superficielle des deux personnages montre vite ses limites. Des questions sans réponse commencent à effleurer l'esprit du spectateur. Pourquoi Ian est-il obsédé par l'odeur de son corps de sorte qu'il prend des douches sans arrêt ? Quel sens faut-il donner aux malaises de Cate et pourquoi font-ils peur à Ian ?

Il devient rapidement clair que nous n'assistons pas à une simple histoire de séduction. Même avant l'irruption de la violence, représentée par l'entrée en scène du soldat au milieu de la

---

[6] *Blasted and Phaedra's Love* (London : Methuen "Modern Plays", 1996). Cette pièce fut la première dans la carrière très brève de Sarah Kane. Trois autres pièces furent publiées de son vivant et une cinquième après sa mort, le 20 février 1999.

pièce, le monde de la fiction a connu une infiltration plus sournoise de la violence et de la mort. Ces éléments font partie même des rapports entre les deux personnages. Les germes de la violence qui se déchaîne dans la deuxième moitié de la pièce sont déjà à l'œuvre dans les premières séquences, quoique de façon plus insidieuse. La mort et la violence sont omniprésentes dans le discours de Ian. Après quelques mots de tendresse échangés avec Cate, il dicte le récit suivant au téléphone, à destination du journal où il travaille, apparemment, comme journaliste :

> A serial killer slaughtered British tourist Samantha Scrace in a sick murder ritual comma, police revealed yesterday point new par. The bubbly nineteen year old from Leeds was among seven victims found buried in identical triangular tombs in an isolated New Zealand forest point new par. Each had been stabbed more than twenty times and placed face down comma, hands tied behind their backs point new par. Caps up, ashes at the site showed the maniac had stayed to cook a meal, caps down point new par. Samantha, a beautiful redhead with dreams of becoming a model comma, was on the trip of a lifetime after finishing her A levels last year point. Samantha's mum said yesterday colon quoting, we pray the police will come up with something dash, anything comma, soon point still quoting. The sooner this lunatic is brought to justice the better point end quote new par. The Foreign Office warned tourists down under to take extra care point. A spokesman said colon quoting, common sense is the best rule point end quote, copy ends. (p. 12)

La juxtaposition de signes de ponctuation et de clichés journalistiques empêche la banalisation du fait divers et le rend plus inquiétant. Les spectateurs verront nécessairement un lien entre la jeune femme de Leeds, qui part en vacances et qui est entraînée dans un fait divers violent, et ce qui arrive à Cate dans la pièce. Ils pourront aussi passer du monde du fait divers qui leur est familier à ce monde de guerre civile qu'ils connaissent aussi à travers les médias. *Blasted* cherche systématiquement à associer tout ce qui nous semble contraire. Plus tard, Ian prétend travailler pour les services anti-terroristes, sans y voir la moindre contradiction avec le journalisme. En revanche, il essaye de convaincre le soldat que le rôle du "home journalist" n'a rien à voir avec celui d'un "foreign affairs reporter". Son argument est d'autant moins convaincant que les exemples qu'il donne semblent prouver, au contraire, que la frontière entre faits divers et faits de guerre n'est pas facile à établir :

> I do other stuff. Shootings and rapes and kids getting fiddled by queer priests and schoolteachers. Not soldiers screwing each other for a patch of land. It has to be… personal. Your girlfriend, she's a story. Soft and clean. Not you. Filthy, like the wogs. No joy in a story about blacks who gives a shit? Why bring you to light? (p. 46)

Il ne s'agit pas tellement de souligner que par son métier Ian est amené à confronter la violence, mais plutôt de montrer que sa vie tout entière est minée par la violence. Toutes les activités de la vie quotidienne en sont touchées. Notons comment un mot peut non seulement lier plusieurs activités, mais aussi les associer à la violence ou à la mort. Le mot "meat" est utilisé au début de la pièce quand Ian veut manger des sandwiches. Cate, qui est végétarienne, associe tout de suite ce mot à la mort : "Dead meat. Blood. Can't eat an animal" (p. 6). Plus loin, Ian se sert du même mot à propos de ses poumons rongés par le cancer : "Last year. When I came round, surgeon brought in this lump of rotting pork, stank. My lung" (p. 10). "Meat" est aussi le terme employé par Ian pour désigner l'attirance sexuelle qu'il soupçonne chez Cate envers le garçon noir qui apporte les sandwiches : "After a bit of black meat, eh? Won't do it with me but you'll go with a whodat" (p. 16). Aucune activité quotidienne n'est anodine. Dans la deuxième moitié de *Blasted*, l'action de manger est associée systématiquement à la mort. Les personnages sont en train de mourir de faim et sont capables de tout pour pouvoir manger. Boire aussi est dangereux, lié à la mort. Au début de la scène 2, il est difficile de savoir si Ian boit pour mettre fin à ses souffrances ou pour mettre fin à sa vie (p. 23).

Les rapports sexuels sont vus aussi en termes de domination-soumission, un rapport de forces lié à la violence et à la mort. Le pistolet, dont nous avons déjà parlé, nous rappelle sans cesse les liens entre le sexe et la mort. Ainsi, Ian fait semblant de violer Cate : "He puts the gun to her head, lies between her legs, and simulates sex" (p. 25). Cate étant inconsciente, on ne peut dire que son geste s'explique par le désir de lui faire peur. Peut-être est-il incapable de dissocier la sexualité et la violence ? Quoi qu'il en soit, Ian se retrouve dans une scène semblable plus tard, mais jouant le rôle de victime et sans qu'il y ait simulation (p. 47).
Cate aussi manifeste une agressivité envers Ian qui prend diverses formes. Elle déchire sa veste et se sert du pistolet pour le menacer : "He wrestles her onto the bed, her still kicking, punching and biting. She takes the gun from his holster and points it at his groin" (p. 25). Plus tard, quand Cate regarde par la fenêtre, sa description de ce qui se passe dehors dans la rue pourrait aussi convenir à ce que l'on vient de voir à l'intérieur : "Looks like there's a war on" (p. 32).
La barrière entre l'extérieur et l'intérieur sera franchie une première fois lors de l'arrivée du soldat (p. 34) et, de façon plus éclatante, au début de la troisième scène, quand l'hôtel est frappé par un obus. A partir de cet instant, plusieurs éléments contribuent à renforcer les liens entre les scènes atroces qui se déroulent sous nos yeux et d'autres scènes de l'extérieur qui sont décrites par le soldat ou par Cate.
La fin de la pièce est le contraire de la première scène. La chambre d'hôtel luxueuse a été presque anéantie. Elle est en partie devenue cimetière. Ian, aveugle et ensanglanté, meurt de faim. Il est à moitié enterré dans le plancher. C'est Cate qui se charge de tout et apporte de quoi manger et boire. Le destin de Ian est entre les mains de Cate qui fait en sorte qu'il ne puisse pas se tirer une balle dans la tête. Il est tentant de voir cette situation comme une revanche pour Cate, mais si elle est devenue puissante c'est parce qu'elle est devenue comme lui. Son langage est cru, elle mange de la viande et boit du gin à la bouteille. Elle donne quelques restes à Ian, s'enroule dans un drap et suce son pouce. Ce n'est pas une image triomphale.
Comment le spectateur peut-il interpréter ces scènes ? À la différence des deux autres pièces qui semblent comporter une lueur d'espoir par le fait que les souffrances des personnages ont des causes identifiables, *Blasted* n'offre pas de porte de sortie. L'absence de solution est soulignée par la structure cyclique — la fin de chaque scène évoque une saison — et par le lieu scénique unique. L'action scénique suggère une souffrance qui ne connaît pas de limites. Au fond, il n'y a pas de différences entre parler de faits divers et raconter la guerre, malgré les tentatives de Ian pour nous faire croire le contraire (p. 46). Dans cette pièce, le privé et le politique sont indissociables. Vivre, c'est être contaminé par la violence comme la prière dite par Cate nous le montre (p. 55). *Blasted* nous laisse avec une image de survie encore plus précaire que celles des deux autres pièces. La société ne se contente pas de laisser ses citoyens à leur sort, mais contribue à leur destruction.
La dernière pièce dont nous allons parler est *The Architect*[7] de David Greig, mise en scène pour la première fois au Traverse Theatre, Edimbourg, en février 1996. Dans les trois autres pièces, la situation des personnages est liée, plus ou moins directement, au contexte social, mais le fonctionnement même de cette société n'est pas montré. À cet égard, *The Architect* est différent, et nous fait voir le personnage principal, Leo, dans sa vie professionnelle et privée. Même si deux scènes seulement montrent Leo sur son lieu de travail (Acte I scène 2 et Acte II scène 19) son métier d'architecte est directement lié à bien d'autres scènes. L'utilisation de l'espace dans la pièce est différente aussi. Le premier acte comporte vingt-cinq scènes et le deuxième vingt-et-un, mais entre chaque scène il y a un changement de lieu scénique. La structure de la pièce se révèle surtout à travers une analyse de l'espace, le thème aussi. Nous

[7] *Europe and The Architect* (London : Methuen "Modern Plays", 1996).

essayerons de démontrer que *The Architect* raconte plusieurs histoires à travers l'histoire d'un architecte.

Les lieux scéniques forment trois groupes : un groupe qui montre la vie et le travail de Leo, un autre qui concerne les pérégrinations de son fils, Martin, et un troisième qui s'organise autour des allées et venues de sa fille, Dorothy. La structure de la pièce rend visible le fait que chacun mène sa vie séparément. La famille se retrouve une seule fois au grand complet pour discuter de la séparation des parents (Acte II scène 15). L'action nous emmène de la maison individuelle dans une banlieue résidentielle de la ville à une cité H.L.M. en pleine décomposition, en passant par des lieux assez insolites au théâtre : une cafétéria d'autoroute et des toilettes publiques. Évidemment, cette diversité permet à Greig de souligner l'écart entre la vie bourgeoise menée par Leo et la vie de désespoir menée par ceux pour qui il dessine les logements. Ainsi on voit combien ses personnages nantis n'ont aucune expérience de la vie de l'autre côté. Martin, qui semble être en rupture avec la vie bourgeoise, a une vision très naïve de la vie des autres et essaye d'en convaincre Billy : "Isn't it supposed to be better. Neighbours talk to each other" (p. 153). Cette vision romantique des conditions de vie des pauvres est partagée par sa mère, Paulina, qui tente de persuader Sheena de l'avantage d'habiter au dixième étage : "Ground floors attract opportunist thieves. I don't imagine they bother with the tenth. On the tenth you can watch it all happening down below. Rise above it all" (p. 151). La suffisance de ces deux points de vue s'explique en partie par la détermination de la part des privilégiés d'exclure les autres de leur espace, en érigeant des barrières. Leo explique à son fils pourquoi le parking qu'il est en train de construire sera entouré de murs de quatre mètres de haut :

> This site's in the middle of no-man's-land. Look at it. Devastation. Someone in the planning department told me, this is officially third world status. Which means vandalism, burglars, and Christ knows whatever else. It's a prime example… You dream up ideas, but you have to think, you have to see potential problems. Solve them. Before they happen… understand?… I saw the problem… that… and this is the physical solution. (p. 93)

Ce n'est pas par hasard que Joe, le camionneur, transporte des barbelés pour le même usage (p. 139).

Si la pièce insiste sur cette séparation entre deux mondes, ce n'est pas pour autant que l'échec de Leo vient de l'autre côté, représenté par Sheena Mackie, qui mène le combat des résidents mécontents de leur tour. D'une certaine façon, ils partagent les mêmes idées. Pour Leo comme pour Sheena, être architecte c'est pouvoir créer un autre monde. Le métier d'architecte a évidemment une interprétation symbolique liée au pouvoir. L'expression "having an effect" est utilisée par tous les deux. En réalité, le monde de Leo s'effondre de l'intérieur. Ses enfants fuient la maison familiale, sa femme ne l'admire plus et au lieu de construire des immeubles, il se contente de construire des parkings. La pièce nous invite à réfléchir sur les liens éventuels entre l'échec privé et l'échec professionnel. Pour répondre à cette question, nous devons tenir compte du fait que Leo n'est pas le seul à connaître l'échec. En fait, le suicide de l'architecte à la fin a été précédé par le suicide du jeune chômeur, Billy, qui rappelle aussi la mort du fils de Sheena : "He was depressed. Elliot wasn't special. People jump here all the time" (p. 182). Les uns et les autres étant si désemparés (le cas de Paulina mériterait aussi une discussion plus poussée), nous sommes obligés de revoir notre opposition entre les deux groupes sociaux que la pièce met en présence.

Si le métier d'architecte est symbolique, il en va de même pour l'utilisation de la tour comme objet créé par lui. La tour n'est pas seulement symbole de pauvreté et d'exclusion, même si ces aspects sont présents dans le discours de Sheena. Elle représente les contradictions du monde moderne. Plusieurs scènes se passent sur le toit d'une tour dans la ville. Pour Martin, la tour lui permet d'échapper à la vie : "I come up here to get away from […] for silence. Because it's pure. No voices. No talking" (p. 143). Même pour Billy, qui habite une de ces

tours, la tour a de multiples significations. Elle rappelle son exclusion sociale, mais, au lieu de se soumettre à son destin, il fait de la tour le moyen de choisir un autre destin, en se jetant dans le vide. Il est clair dans la pièce qu'il décide de mourir après un moment de bonheur (voir la fin de l'acte I). La tour est liée à la mort, mais la mort égale liberté pour Billy. Il faut aussi regarder ce que Leo et Sheena en disent dans deux monologues de l'acte II (scènes 11 et 17). En décrivant ses impressions de la vie dans la tour au début, Sheena insiste sur le fait de participer à la vie de la ville :

> When I first lived here I watched the ships.
> Watched the men loading and unloading.
> Cars and crates of whisky, loads of coal and sacks of bananas.
> I thought it was a privilege. Living above the docks.
> Watching over the city's front door. (p. 180)

Ces remarques sont à comparer à celles de Leo de la scène 17, où il explique ce qu'il essayait de faire, en tant d'architecte :

> A family in each flat.
> Each block a community.
> The whole estate a village.
> The city encircled by estates, each one connected to the others and to the centre.
> Everything connected to the centre. (p. 186)

Les deux monologues soulignent que la tour n'est pas en soi bonne ou mauvaise, ce qui compte c'est le rapport entre la tour et la ville. Sheena et les habitants de la tour ne sont plus intégrés dans la vie de la ville ; la tour est devenue un moyen d'exclusion : "Everyone nicely boxed away" (p. 159). Au lieu de répéter les mêmes banalités sur les méfaits des grands immeubles, la pièce propose une réflexion sur le thème de la participation et de l'intégration et apporte une première réponse à une question posée par Martin au début : "Can you build a thing high enough that if you fell off, you'd fall into orbit?" (p. 94). Leo fait semblant de prendre cette question à la lettre et commence à parler de contraintes techniques. C'est seulement à la fin qu'il est en mesure d'apporter la réponse morale : "No matter how high you build something. No matter how well you build it. No matter how beautiful it is. You can't build a thing high enough that if you fell off you wouldn't hit the ground" (p. 187). La question de la responsabilité individuelle et collective est ainsi posée. En insistant sur le pouvoir de l'architecte d'agir sur la cité, Leo doit accepter la responsabilité de l'échec et permettre aux autres de recommencer. La pièce se termine avec la destruction de son immeuble. Signe d'espoir ou de désespoir ? C'est Sheena qui le remplacera, mais ses chances de réussite sont minces.

L'image de la société britannique contemporaine donnée par ces quatre pièces est celle d'une société malade. Tous les personnages, dont les origines et les circonstances varient énormément, n'y trouvent pas (ou plus) leur place. Pour la plupart, leur exclusion s'explique par la pauvreté : ils sont donc victimes de la situation socio-économique. On pourrait mettre tous les personnages de *Road* et de *Bruised*, Cate, dans *Blasted*, Billy et Sheena dans *The Architect* dans cette catégorie. Parmi ces exclus, les pièces comportent des personnages qui, traditionnellement, ne font pas partie des couches sociales les plus démunies, citons l'étudiante Kate dans *Bruises* ou l'enseignant dans *Road*. Déjà l'on constate que de plus en plus de groupes sociaux se retrouvent en marge de la société. En plus, on voit des personnages qui, malgré une certaine reconnaissance sociale, si l'on en juge d'après leur mode de vie, se sentent mal à l'aise également. Ian dans *Blasted* est privé de sa place de privilégié, Leo y renonce dans *The Architect*, ainsi que ses deux enfants, Martin et Dorothy.
Face à cette perte de place, la plupart des personnages adoptent la même démarche : la fuite. Les plus nombreux essayent de fuir ailleurs, c'est le cas des personnages-femmes de *Bruises*, et le cas de Dorothy. D'autres cherchent une autre fuite, dans l'alcool (*Road*) ou dans un ailleurs de l'imagination (Martin dans *The Architect*). Eddie et Brink (*Road*) choisissent la

colère et la dérision. Billy (*The Architect*), dans un premier temps, vit à travers des chansons et films populaires. Les personnages de *Bruises* tentent aussi de fuir leurs propres problèmes dans une recherche désespérée du couple idéal. Toutes ces fuites ne résolvent rien et sont toujours à recommencer, ce qui est souligné dans les quatre pièces par le temps cyclique. Une autre forme de fuite est la mort, qui est vue comme unique moyen de choisir son destin au lieu de le subir. Ian essaye de se tuer dans *Blasted*, ou bien par son mode de vie ou bien en se tirant une balle dans la tête. Cate l'empêche de le faire. *The Architect* nous montre deux personnages qui choisissent la mort comme solution : le jeune chômeur Billy et l'architecte lui-même.

La fuite est la seule option ouverte à ceux qui n'ont pas de place dans la société parce que cette exclusion conditionne tout le reste. La vie publique et la vie privée sont indissociables, rendant des solutions plus difficiles. Billy se moque de ceux qui pensent qu'il suffit de trouver du travail pour régler les problèmes : "Why should I want a job? You don't. I couldn't put up with this place and a job as well. I'd die" (p. 169). Au lieu d'offrir un réconfort aux exclus, la vie affective et familiale est minée par l'absence de reconnaissance sociale. Les quatre pièces montrent la vie de couple et la vie familiale comme lieux de conflits et de violence.À la différence des pièces des années soixante, qui mettaient l'accent sur la vie privée, les pièces des années soixante-dix s'intéressaient davantage au monde politique. Les pièces les plus récentes semblent vouloir nous montrer que les deux sont liés, même si ces liens ne sont pas toujours clairs. Tout se passe comme si le problème venait de là. Comment participer au fonctionnement de la société quand les règles du jeu sont si peu transparentes et que la société ressemble à une machine économique avec des conducteurs invisibles ? Pourtant, les pièces ne proposent pas la soumission.

Deux personnages échappent à toute soumission. En modifiant son comportement pour devenir comme Ian, Cate survit (*Blasted*), mais perd sa propre spécificité. En suivant l'exemple de Leo pour devenir architecte, Sheena choisit l'action à la place de la passivité (*The Architect*). Elles se tournent vers l'extérieur pour agir. Leur résistance et leur détermination nous semblent préférables au renoncement des autres.