

La stratégie de l'intégration dans *Des frites, des frites, des frites...*

Bref, n° 144, décembre 1971 et n° 145, janvier 1972

Marie-Claire Pasquier

Des frites, des frites, des frites (Chips with Everything) est la cinquième pièce d'Arnold Wesker. Au départ Wesker, né dans une famille juive, pauvre, et communiste de l'East End, ne se « destinait » pas au théâtre. Pour lui comme pour tant d'autres il fallut, à peine sorti de l'âge scolaire, se mettre à travailler pour gagner sa vie. Aujourd'hui encore, il garde vis-à-vis de ses origines une culpabilité d'intellectuel : l'idée qu'on puisse considérer comme un *travail* le fait d'écrire lui est demeurée en grande partie étrangère. Toutefois, par esprit d'aventure peut-être, ou instabilité, il refusa le travail à la chaîne en usine et tenta sa « chance » un peu partout. Il fut entre autres menuisier, puis pâtissier à Norfolk, à Londres, et même à Paris (ces détails biographiques se retrouvent dans ses différentes pièces). Tout en travaillant, il rêvait de « faire des films », et put finalement s'inscrire, grâce à l'argent qu'il avait économisé pour cela, dans une école de techniciens du cinéma, à Londres. La « chance » faillit venir une première fois grâce à un concours organisé par le journal *The Observer* et destiné à récompenser de jeunes talents. En prenant pour point de départ son expérience professionnelle, Wesker écrivit une pièce, qui fut refusée faute d'atteindre la longueur réglementaire. C'était *The Kitchen (La Cuisine)*, qui, par la suite, devait devenir, dans une nouvelle version, le plus grand « succès » de l'œuvre de Wesker.

Peu de temps après, Wesker, qui allait rarement au théâtre, vit au Royal Court la pièce d'Osborne *Look Back in Anger (Un jeune homme en colère)*. Par la bouche de Jimmy Porter, le héros, Osborne exprimait la révolte des jeunes gens élevés pendant la guerre et tentant vainement d'échapper à l'apathie démoralisante de l'après-guerre. S'il faut en croire Wesker, il eut ce soir-là le sentiment qu'enfin le théâtre pouvait servir à *dire quelque chose* : si le théâtre cessait d'être un divertissement poli, s'il pouvait servir à refléter la situation historique

objective de cette génération de l'après-guerre, Wesker pouvait supporter son propre témoignage, et il écrivit *Chicken Soup with Barley* (*Soupe de poulet à l'orge*).

Son héros à lui, Ronnie, est fils comme Wesker de militants communistes. Il a perdu la belle foi de ses parents dans l'avenir de la classe ouvrière, l'agitation politique des années 30 est un vieux souvenir, et les solutions individuelles n'ont rien d'exaltant (Jimmy Porter épousait et martyrisait une fille de la bourgeoisie, Ronnie part à Paris).

L'enlèvement dans le Welfare State, les événements de Hongrie, sont autant de raisons de n'avoir plus le cœur à se battre. Seule Sarah, la mère de Ronnie, garde son enthousiasme contre vents et marées : « Si l'électricien qui vient réparer mes plombs les fait sauter, dois-je pour cela cesser d'avoir l'électricité ? » Cette fois Wesker, sûr d'avoir écrit une bonne pièce, envoya le manuscrit à Lindsay Anderson, metteur en scène au Royal Court. Le Royal Court, théâtre subventionné créé en 1956, représentait pour Wesker la chance donnée aux jeunes écrivains n'appartenant pas à l'Establishment. *Chicken Soup* fut jugée intéressante, et d'abord confiée au Belgrade Theatre de Coventry à qui le Royal Court prêta pour cette occasion l'un de ses metteurs en scène, John Dexter. Wesker reçut également un peu d'argent pour terminer une seconde pièce *Roots* (*Racines*), reliée à la précédente par le fait que le même Ronnie servait de pivot à l'action sans toutefois apparaître directement sur scène. La grande comédienne Joan Plowright fut intéressée par le rôle principal, celui de Beatie Bryant, fiancée de Ronnie, et cela contribua grandement au succès de la pièce lorsqu'elle fut montée en 1959 par le Royal Court. Très vite la réputation de Wesker, jeune auteur du Royal Court, monta en flèche. Son talent arrivait au bon moment, il participa avec éclat à cette « nouvelle vague » du théâtre anglais qui, dans le cadre d'une politique de subventions, s'efforçait de rendre compte des nouvelles données sociales de l'Angleterre.

Porté par la réussite, Wesker compléta les deux premiers volets de son tryptique par *I'm Talking About Jerusalem* (*Je parle de Jérusalem*), qui mettait en scène, à nouveau, la famille de Ronnie, et montrait un rêve utopiste renouvelé du XIXe siècle. La question posée était : peut-on aujourd'hui échapper à ce monde industriel, bureaucratisé, qui nous étouffe ? Ada, sœur de Ronnie, partait avec son mari Dave s'installer à la campagne afin d'échapper à l'aliénation de la vie en usine et de retrouver, grâce à un travail d'artisan, les joies de la création. La pièce se soldait par un constat d'échec, mais le rêve se voulait exemplaire, « a moment of vision ».

Chips with Everything, mis en scène par John Dexter, au Royal Court, en 1962, utilise comme les pièces précédentes l'expérience personnelle de Wesker. En effet, de 1950 à 1952, Wesker fit son service militaire dans la Royal Air Force. Captif et captivé, il vit à l'œuvre un système qui, sous le nom de discipline, s'efforçait de renforcer les intérêts d'une société fondée sur les barrières entre classes et une idéologie de l'élite. Il raconte lui-même comment, soucieux de ne pas laisser perdre ce témoignage, il écrivit chaque jour, au long des huit semaines d'entraînement, des lettres à sa famille ou à des amis, puis, une fois son service terminé, rassembla ces lettres et entreprit d'en faire un roman. Le roman n'alla pas plus loin que les premiers chapitres mais, le moment venu, ce fut le point de départ de la pièce.

Sur cette place importante que tient l'*expérience personnelle* dans toutes les premières pièces de Wesker, il y a quelques remarques à faire. Il vient au théâtre, nous l'avons vu, presque par hasard, porté par des circonstances favorables, et mû par le sentiment qu'il a quelque chose à dire. Le théâtre est une arme, un instrument pour rendre compte et aider à faire prendre conscience. Il s'en saisit, et c'est en bon artisan qu'il va découvrir, peu à peu, les contraintes propres à cet instrument, et les moyens d'une plus grande efficacité. Mais ce n'est pas, en tout état de cause, un obsédé de la « théâtralité ». Il souffre, surtout dans ses premières pièces, d'avoir à comprimer le « temps réel » en quelques scènes.

On lui a reproché ses constructions lâches, peu dramatiques. Ainsi *Chicken Soup*, le cas le plus flagrant, couvre vingt ans, les trois actes de la pièce étant situés respectivement en 1936, 1946, et 1956, alors qu'on aurait pu imaginer d'autres procédés pour opposer l'actuelle amertume à l'enthousiasme militant de l'avant-guerre. De cette particularité, Wesker est conscient, et, loin de s'en excuser, il revendique comme l'un de ses traits dominants l'*obsession des commencements*, l'obsession « d'aller creuser le plus loin possible en arrière afin d'expliquer le présent ». Comme il le remarque lui-même, plutôt que de centrer l'action sur un moment de crise, il commence toujours par le début : le début de la journée, dans *The Kitchen*, avec les employés arrivant un par un dans la cuisine vide. Dans *I'm Talking about Jerusalem*, l'emménagement de Dave et Ada, avec tous leurs bagages, dans le cottage du Norfolk où ils vont tenter leur expérience (alors que le procédé le plus classique aurait consisté à expliquer en une ou deux répliques comment ils étaient arrivés là).

Dans *Chips with Everything*, le tout premier jour des deux mois d'entraînement, les nouvelles recrues prennent leurs quartiers. Wesker a le sentiment, d'une façon qu'il reconnaît

lui-même *obsessionnelle*, que pour que l'histoire qu'il raconte prenne sens, et qu'elle soit comprise, il ne doit manquer aucun maillon de la chaîne.

On peut se demander si Wesker n'a pas, au fond, un tempérament de romancier. Mais plus que du roman, forme raffinée de la littérature bourgeoise, il semble proche de la *fable*, qui est populaire, ou même enfantine, et porteuse d'un sens clair, sans équivoque : « Je rêve d'écrire une pièce qui commencerait par : il était une fois », a-t-il déclaré un jour. « Mes personnages sont réels », a-t-il dit aussi. Et pourtant, sur le simple plan de la vraisemblance, des reproches ont été faits à Wesker : il n'est pas plausible, lui a-t-on dit à propos de *The Kitchen* ¹, qu'un restaurant londonien serve 1 500 déjeuners en l'espace de deux heures sans recourir à la formule du self-service, et tout en prenant des plats à la commande. Il n'est pas plausible, lui a-t-on dit également, que dans *Chips with Everything*, à l'occasion d'une soirée de Noël, les officiers aient, vis-à-vis des conscrits qui exhalent l'odeur et les défauts bruyants de leur classe, autre chose qu'une attitude aimable et paternaliste. Wesker ne peut pas se tirer d'affaire avec un simple « j'y étais ». On peut lui demander des comptes sur la véracité de ses dires.

Il faut bien voir que là n'est pas vraiment le problème. Pas plus que *The Kitchen* n'était une pièce sur les restaurants, *Chips with Everything* n'est une pièce sur l'armée de l'air ou le service militaire. La cuisine d'un grand restaurant, une base militaire de la RAF, sont pour Wesker des *microcosmes*, où sont mis en œuvre, de façon plus évidente parce que plus concentrée, les mécanismes qui sont en jeu dans l'ensemble de la société. Cela est dit explicitement au début de *The Kitchen* par l'un des personnages : « Cette saleté de cuisine est comme le monde ». Et, dans *Chips with Everything*, le même rapport est établi par l'une des recrues, Wilfe : « La vie civile, la vie militaire, c'est du pareil au même ». À l'intérieur du camp comme à l'extérieur, et bien que les règles de la hiérarchie militaire puissent un instant apparaître comme un jeu autonome, ce sont les mêmes oppositions entre classes qui s'affirment. Malgré le nivellement artificiel de l'uniforme, les officiers savent reconnaître parmi les nouvelles recrues l'un des leurs, et Pip, fils de général, sera, malgré ses tentatives de révolte, finalement récupéré. Ses « camarades de promotion » sont ses ennemis de classe, ils en sont, eux, conscients, et rejettent toute fraternisation. Quant aux officiers, ils sont prêts à effacer de leur mémoire, comme excusable péché de jeunesse, le refus de Pip de devenir

¹ John Russell Taylor, *Anger and After*, Pelican Books, 1966.

officier : « Nous écoutons mais nous n'entendons pas... tolérer c'est *ignorer* » (au sens victorien, hypocrite, de « ne-pas-vouloir-le-savoir »).

Toute la pièce peut être comprise comme la stratégie mise en œuvre pour amener Pip Thompson à rentrer dans le rang, c'est-à-dire dans le camp de ceux qui, dans la société comme dans l'armée, dominant, contrôlent et manipulent. Car, quelques soient les raisons personnelles, psychologiques, familiales, de sa « colère », Pip représente, avec son intelligence, ses compétences, son appartenance sociale, à la fois un investissement et un atout de la classe dominante, et il n'est pas question de le laisser échapper. Toute contrainte physique serait de mauvaise politique, car c'est *de l'intérieur* que doit venir la soumission ; ce qu'il faut c'est trouver les moyens appropriés pour briser la résistance morale du rebelle. Sur ce terrain, nous découvrons que l'Armée de l'air britannique a beaucoup appris, depuis la Guerre froide et les guerres coloniales, et qu'elle sait, de façon tâtonnante, un peu expérimentale peut-être, mais finalement efficace, manipuler l'arsenal des armes psychologiques. En fait, comme le rappelle incidemment Wesker, ces pratiques que les « démocraties libérales » croient avoir emprunté à l'adversaire idéologique depuis la deuxième guerre mondiale remontent à des temps bien plus reculés : « L'Inquisition reprend », signale l'indication scénique au moment où les officiers, ayant appris que Pip a demandé à être affecté dans les services administratifs de la RAF à l'échelon le plus bas, se livrent à un interrogatoire serré. Ce terme « Inquisition » renvoie clairement à des procès, à des lavages de cerveau, qui remontent bien plus loin que le stalinisme ou les guerres des occidentaux en Extrême-Orient.

C'est ici une Inquisition feutrée, habile, où, loin de présenter un front uni, les officiers montrent les visages multiples que peut prendre l'autorité. Le rôle principal est confié à un jeune sous-lieutenant, à qui Pip ne peut pas ne pas s'identifier, et qui s'adresse à Pip en égal (« nous appartenons au même milieu, nous avons le même âge »), rappelant pour plus de complicité comment lui-même a commencé par ruer dans les brancards. Son premier argument est que, si Pip croit pouvoir améliorer le fonctionnement de la machine, à coup sûr se retirer du jeu n'est pas le bon moyen. En effet, « si ça n'est pas les gens comme nous qui sont officiers, quels imbéciles vont-ils avoir ? ». Ceci sera précisé dans une entrevue en tête-à-tête entre les deux jeunes gens : « Laissez-moi vous rappeler », dit le sous-lieutenant, « une tactique qu'ont employée les meilleurs révolutionnaires. C'est de s'infiltrer chez l'ennemi et de répandre la rébellion de l'intérieur. Vous ne pouvez pas lutter contre nous de l'extérieur ». Argument de mauvaise foi, puisque cet avis ne peut être donné à Pip que par quelqu'un qui

croit ferme dans les vertus de l'intégration, de la récupération : il ne s'agit de laisser au rebelle qu'une simple *illusion* d'efficacité, et, jusque-là, Pip n'est pas dupe, pas entamé. Mais l'important, on le sait, dans l'action psychologique, est d'apprendre à connaître l'adversaire et de découvrir son point faible.

C'est encore au sous-lieutenant que sera réservée cette partie du travail, après que Pip ait délibérément, spectaculairement, refusé d'obéir à un ordre. Il va dénoncer dans l'attitude de Pip, malgré les apparences, le goût du *pouvoir*. Pip méprise ses camarades de promotion, leur ignorance, leur crasse, leur passivité, leur acceptation de la médiocrité : « Vous faites des gosses, vous bouffez des frites, et vous recevez des ordres ». Il veut les secouer, les amener à la révolte. Mais ce désir même d'être un meneur d'hommes est ce qui fera de lui un excellent officier.

C'est en le mettant en face de ses motivations véritables qu'on va briser sa résistance : « Voilà ce que nous possédons, nous savons l'image que vous vous faites de vous-même, et maintenant que nous savons cela, vous êtes vraiment fini, détruit. Vous êtes détruit, Thompson. Aucun homme ne peut survivre à la mise à jour de ce qui le fait agir. »

Et, effectivement, Pip à qui l'on a, puisque c'est un jeune privilégié qu'il faut à tout prix récupérer, donné une seconde chance, va obéir cette fois, avec une sorte de rage, et embrocher avec sa baïonnette le mannequin qui représente « l'ennemi ». Il ne reste plus qu'à expliquer à Pip la nouvelle « image de marque » de l'Armée de l'air, image à laquelle, avec son sens critique et ses antennes plus fines que ses aînés, il est *déjà conforme* sans le savoir. On ne demande pas à Pip d'être un officier à l'ancienne mode, rigide, autoritaire, colonialiste : « Personne ne croit plus à ceux-là. Vous serez plus subtil et vous apprendrez à mettre au pas tous les Pip Thompson qui vous suivront. » D'où la force ironique de la dernière scène où Pip, rendu à la raison, remis sur le droit chemin, ayant répudié ses erreurs, fait le discours qu'on attend de lui, le discours du *néo-officier*, humain, aimant ses hommes et les comprenant : « Ils sont le sel de la terre... »

Wesker, on le voit, ne s'identifie pas directement cette fois, au héros central. Il prend ses distances par rapport à ce fils de famille qui, malgré ses bons sentiments, se laisse inévitablement récupérer. Arnold Wesker, fils du peuple, est d'un côté de la barrière, et Pip Thompson est de l'autre. Et pourtant il y a des points en commun entre Pip Thompson et Ronnie Kahn, héros de la « Wesker Trilogy » et projection de Wesker lui-même. Tous deux appartiennent à la *génération de l'après-guerre* et sont en conflit avec la génération de leurs

parents, que ceux-ci représentent, comme le père de Pip, l'autorité, ou bien, comme les parents de Ronnie, des formes plus ou moins périmées de lutte contre cette autorité. Tous deux sont, comme le Jimmy Porter d'Osborne, leur contemporain, des *jeunes hommes en colère* qui réclament « un peu d'enthousiasme, bon Dieu » en face de toute cette apathie, de toute cette résignation. Au cours de la soirée de Noël, Pip semble être le porte-parole de Wesker pour dénoncer l'abrutissement véhiculé par les denrées culturelles *pop*, et prêcher le retour à une « véritable culture enracinée dans le peuple. »

On a l'impression que, pour Wesker, le sens bien ancré de la lutte des classes, et la dénonciation d'un système qui lèse les masses populaires, coexiste avec le sentiment, tout aussi vital chez lui, d'un malaise historiquement situé, d'une appréhension du monde commune à ceux qui ont eu vingt ans dans les années cinquante. Certes, dans chaque cas, une fois que la machine a fait son œuvre, rien n'est changé, et les déterminismes psychologiques et sociaux recouvrent la vague : Ronnie ressemble à son père, perpétuellement instable et insatisfait, Pip se retrouvera officier supérieur comme le sien. Mais, dans le bref intervalle où elles ne sont pas encore broyées, les aspirations des jeunes sont les mêmes, et on peut voir là un certain idéalisme de Wesker, ainsi qu'un reflet du phénomène qui tend, depuis les années cinquante, à présenter *la jeunesse* comme une manifestation irréductible au découpage de la société en classes sociales. *Chips with Everything* montre, en miroir à la révolte de Pip, la révolte d'une autre « mauvaise tête », Smiler, dont l'éternel sourire (« Ça n'est pas de ma faute, je suis né comme ça ») irrite tous ses chefs, et qui aura lui aussi son moment de refus désespéré, sursaut inutile. La différence, on s'en doutait, est que lui n'aura pas sa deuxième chance, et qu'il devra subir trois semaines de classes supplémentaires. Si le mouvement de révolte est le même, l'impunité est un luxe qui n'est permis qu'à quelques-uns.

L'irréductible barrière entre classes que tout l'agencement de *Chips with Everything* vise à mettre en évidence n'est pas une barrière abstraite. C'est toute la *qualité de vie* des individus qui en est affectée, comme le marque clairement, dès le départ, le titre. *La Cuisine, Soupe de poulet à l'orge, Des Frites, des frites, des frites*, avec ces trois titres culinaires, Wesker dit en bon matérialiste que les gens sont ce qu'ils mangent au moins autant que ce qu'ils sentent et ce qu'ils disent. *La Cuisine* ouvrait la porte sur l'univers de ceux qui produisent la nourriture des autres, *Soupe de poulet à l'orge* évoquait le souci d'une mère juive de garder

les siens réunis autour de la table familiale et de les nourrir contre vents et marées, même au pire de l'insécurité. *Des frites...*, c'est l'odeur grasse d'huile refroidie, mêlée de poisson frit qui imprègne les bistrot bon marché, l'équivalent anglais du « gros rouge qui tache ». La classe ouvrière ne meurt plus de faim, comme au temps de Dickens ou de Zola, mais elle vit dans des relents qui soulèvent le cœur des habitants des beaux quartiers. Pip, fils d'un général devenu banquier, raconte à ses camarades de chambrée comment il s'est un jour retrouvé, avec une curiosité d'ethnologue presque, dans cette contrée étrange qu'est pour lui l'East End. Les détails se sont imprimés dans sa mémoire, en particulier un menu taché de thé qui disait : « Tous les plats sont garnis de frites ». C'est ainsi que le titre trouve son explication dès la deuxième scène du premier acte, accompagnée du commentaire de Pip : « Quoi que vous bouffiez, toujours des frites. Vous faites des gosses et vous bouffez des frites ». La phrase sera reprise en écho, deux scènes plus tard : les nouvelles recrues viennent, comme prélude à leur dressage, d'entendre chacun des gradés leur faire un petit discours d'introduction. Pip qui, de par son appartenance bourgeoise, a les moyens de prendre ses distances par rapport à cette cérémonie-farce, fait le rapprochement entre les deux formes complémentaires d'aliénation, la civile et la militaire : « Vous avez des bébés, vous mangez des frites, et vous exécutez les ordres ».

L'appartenance à la classe inférieure n'est pas simplement imposée de l'extérieur, par dressage et par sanctions, elle est intériorisée et prend forme de résignation, de passivité, de soumission. C'est contre cette attitude que Pip essaie de « faire quelque chose », projection en cela de Wesker lui-même qui, dans ses professions de foi comme dans son action militante, comme dans ses pièces précédentes, réclame que « ça bouge ». L'article-cheval de bataille, *Que le Combat commence*, publié en 1958, se terminait par ces mots : « Que l'Angleterre sache enfin que les hommes qui la composent sont vivants, et qu'ils ruent dans les brancards, avec enthousiasme et esprit critique ».

Le pendant exact de cette attitude docile, presque fataliste, du « peuple », c'est le mépris qu'affiche la classe dominante, représentée dans *Chips with Everything* par les officiers. Nous le voyons dans la scène où les officiers sont venus assister, parce qu'il le faut bien, à la fête de Noël où se divertit la faune des conscrits. L'alcool aidant, les officiers se laissent aller à leurs sarcasmes : « C'est ça, le sel de la terre ! »

De ces officiers, Wesker a fait des portraits schématisés à l'extrême, il les a taillés à grands traits comme des marionnettes. Les critiques anglais, choqués sans doute sans l'avouer,

ont reproché à Wesker d'en avoir fait des caricatures, et, du coup, Wesker s'excuserait presque de ce « défaut » sans voir qu'au contraire il a bien raison, car entrer dans les méandres psychologiques c'est déjà sympathiser, vouloir comprendre et donc admettre, « entrer dans les raisons », comme on dit. Le théâtre de protestation a été beaucoup plus loin depuis dans le manichéisme, dans l'usage systématique du masque, de la marionnette plus grande que nature, de la force burlesque afin de ridiculiser les puissants. La libération populaire peut se permettre tous les débordements. Le sens de la mesure et les nuances sont *de l'autre camp*.

Mais la pièce n'est pas la présentation statique de deux univers irréconciliables. C'était un parti-pris possible, ce n'est pas le choix qu'a fait Wesker. Notons l'importance qu'il attache au *déroulement dans le temps*. Même si, dans ses vingt-trois scènes dont certaines sont fort brèves, la pièce *reconstruit*, par un montage articulé selon des principes dramatiques — juxtapositions, répétitions, substitutions, raccourcis — la réalité qui est censée couvrir *huit semaines* d'entraînement, des indices nous sont donnés pour tenir compte de l'écoulement du « temps réel ». On peut comparer avec *The Brig*, pièce montée par le Living Theatre, qui présentait avec *Chips with Everything* l'analogie de montrer des hommes soumis à une discipline militaire — infiniment plus contraignante puisqu'il s'agissait d'un pénitencier, et d'un pénitencier de Marines américains. L'auteur, Kenneth Brown, avait choisi de présenter une journée typique, ce qui n'empêchait pas qu'il y ait nécessité de condensation dramatique, mais qui plaçait l'accent sur la répétition, sur le côté cyclique d'un univers clos. L'aliénation, c'était de recommencer sans fin, et donc d'être placé hors du temps, hors de l'histoire, dans un éternel présent où le sens de l'identité faisait place à une sorte de chaos hébété, chaque bête humaine n'étant plus mue que par des réflexes conditionnés, et l'instinct d'éviter les coups. La pièce de Wesker au contraire commence le premier jour de l'entraînement, lorsque les neuf recrues d'une chambrée font connaissance avec leur nouveau cadre de vie, et avec le caporal qui va être responsable d'eux pendant ces huit semaines. La dernière scène représente la prise d'armes, le dernier jour de l'entraînement. Entre les deux, Noël, intrusion du calendrier réel dans un temps que les *périodes militaires* découpent en tranches arbitraires, fournit un point de repère dans le déroulement temporel et lui assure une linéarité : il y a un avant, un après, et une pause, constituée, à la fin du premier acte, c'est-à-dire au milieu de la pièce, par la soirée de fête.

A l'intérieur de ce cadre temporel orienté, on peut dire que la pièce est traversée par *deux mouvements de sens contraire*, et que c'est ce double courant qui ordonne la succession

des scènes : un mouvement vers la *normalisation*, et un mouvement vers l'*émancipation*, qui contrarie le premier sans l'empêcher de parvenir à son terme logique : le retour au bercail de Pip, et la cérémonie finale, avec l'hymne national.

Le mouvement vers la normalisation peut être vu comme un mouvement centripète : il s'agit de prendre des éléments hétérogènes au départ, ces conscrits mal dégrossis, venus d'un peu partout, rassemblés là par hasard et tout encombrés encore de leur passé de « civils », et d'en faire une seule machine bien huilée. L'autre mouvement est un mouvement centrifuge, ce qui est marqué *littéralement* par la scène, la seule qui soit située hors du camp, où Smiler, le conscrit à l'éternel sourire, tente de s'enfuir et de rentrer chez lui.

Tout naturellement, les exercices militaires s'inscrivent dans le mouvement vers la normalisation. Il s'agit de créer des automatismes, grâce auxquels l'obéissance aux ordres reçus devient un simple réflexe. Du premier acte au second nous assistons, en trois scènes, à une progression significative : des simples évolutions chorégraphiques du début, on passe au maniement des armes-qui-tuent, puis à un jeu plus barbare qui consiste à allerembrocher un mannequin, figurant l'adversaire, avec sa baïonnette. Le processus de dressage est parvenu à son point final, et les hommes obéissent sans broncher, en poussant des cris sauvages. Incidemment, Wesker montre que, par une contradiction logique, l'obéissance ainsi exigée est cela même qui vaut aux recrues le mépris des officiers.

L'un des gradés, au début de la fête, ricane : « Regardez-les. Je pourrais à l'instant même leur donner l'ordre de se lever et de se laisser tirer dessus, et ils le feraient ».

Le dressage personnel de Pip est plus subtil puisqu'il doit l'amener à intérioriser non seulement la règle mais les fondements mêmes de la règle. En effet, en tant qu'officier, il sera chargé de responsabilités et devra produire lui-même son propre comportement et dicter celui des autres. D'où la mise en œuvre, nous l'avons vu, d'une « action psychologique » menée sous forme d'une série d'interrogatoires. Symboliquement, l'acte de soumission consistera, comme pour les autres, à obéir sans discuter à l'ordre le plus discutable, et à retrouver avec l'exercice à la baïonnette une forme primitive, anachronique, d'agression.

Le noviciat est terminé, la véritable cérémonie d'initiation a eu lieu, et la profession de foi publique va maintenant être traitée de façon allégorique. Dans un raccourci qui évoque le rêve, Pip endosse son uniforme d'officier en pleine chambrée et apporte à une situation d'affrontement sa solution poétique en inaugurant par un geste de clémence les nouvelles fonctions dont Il est investi.

Du côté de l'émancipation, il y a également une articulation des différents moments, et l'on peut voir une progression qui trouve son point culminant avec le retour de Smiler au camp. C'est l'avant-dernière scène de la pièce et, à la suite de Charles « disciple » de Pip, les hommes sont prêts à encourir une sanction collective plutôt que de livrer leur camarade aux autorités. Même si Pip est maintenant de l'autre bord, il s'est passé quelque chose, et Charles a pris sa décision seul, sans avoir besoin, pour la première fois d'un maître à penser ni d'un maître à agir.

Sur le plan moral, c'est une action positive, sur le plan de l'efficacité politique, les choses sont moins claires puisque Pip, devenu d'un seul coup force centripète à son tour, récupère aussitôt le geste : « Vous avez eu raison d'agir ainsi, vous ne serez pas punis. Nous sommes fiers et heureux. Vous êtes les hommes qu'il nous faut, les hommes que nous devons garder. » Jusqu'à sa propre soumission, Pip va être le moteur qui anime les sursauts individuels ou collectifs. Ceux-ci au début ne se manifestent que comme une petite agitation de surface qui, en réalité, fait partie du jeu et est une reconnaissance de fait de l'autorité. Comme des gamins, les recrues font des gestes grossiers derrière le dos du caporal, et comme un maître d'école, celui-ci les avertit : « J'ai des yeux derrière le dos ». Du même ordre est l'insolence de Wilfe, qui demande au Lieutenant-colonel, après son discours, pour faire rire ses camarades et montrer son audace : « Mon lieutenant, si les agresseurs sont mieux armés que nous, qu'est-ce qu'ils attendent ? » Mais, avec la soirée de Noël, les choses ont déjà changé. Lorsqu'Andrew, qui est d'origine écossaise, récite un poème de Burns, il retrouve et fait sentir quelque chose de la vieille tradition de résistance de son pays à l'impérialisme anglais. Et lorsque les hommes en chœur se mettent à chanter un vieux chant de révolte paysan, c'est une véritable force, tranquille et sûre d'elle, qui affronte les officiers.

Avec la scène suivante, où les hommes de retour à la chambrée vont voler du charbon à la barbe de la sentinelle, il y a aussi autre chose qu'une simple fronde. Un sentiment de solidarité naît du risque couru en commun. Le caporal Hill qui, par son origine sociale et son rôle d'agent des basses œuvres, sans grande chance de promotion, est objectivement et affectivement plus proche des hommes que des officiers, est cette fois avec eux — du moins leur donne-t-il son accord tacite. Enfin la réussite de l'entreprise donne un exemple concret, un modèle, de l'efficacité que peut avoir une action même mineure, et téméraire, lorsqu'elle est bien coordonnée et bien exécutée. Mais là où les dés sont pipés, c'est que tout s'est fait — y compris le choix de Burns et du chant paysan — sous l'impulsion et les directives de Pip.

Charles, qui va vouloir, du coup, tout apprendre de lui, se fait mettre en garde par Pip qui est bien conscient de la contradiction : « À quoi bon changer de maître ? ». Par contre, au deuxième acte, la leçon a été apprise, Charles n'a plus besoin de Pip.

Le chemin parcouru par Smiler est différent. Sa révolte est en quelque sorte une donnée que, paradoxalement, il subit. Il a, « de naissance », un sourire qui est aussitôt interprété (et cela, peut-on penser, depuis l'école déjà), comme une insolence. Quoi qu'il fasse, il est la brebis galeuse, ce qui lui fait multiplier les maladresses. Parallèlement à ceux de Pip, et en contraste avec eux, il subit un interrogatoire-brimade, pure agression verbale qui a pour but de l'humilier et de briser sa soi-disant révolte. Cette « mauvaise tête », en désespoir de cause, s'évade hors du camp, et c'est l'occasion d'un monologue où s'exprime, misérablement, le désespoir des éternels-opprimés. N'ayant pas les moyens de comprendre au nom de quoi on le maltraite (« ils sont fous », dit-il), n'ayant nul lieu où aller — rentrer chez lui n'est qu'un rêve de gosse —, il ne peut que rentrer au camp, et subir son sort. La chance pour lui sera cette solidarité de ses camarades qui, soudain, voient en lui la figure exemplaire de la victime qu'ils sont tous, à des degrés divers. Il joue donc son rôle dans le mouvement d'émancipation.

La démonstration de Wesker tire sa force de conviction de deux atouts : elle est avant tout un *spectacle*, et avant tout un *spectacle comique*. Comme dans *La Cuisine*, comme dans *Les Quatre Saisons* — entre autres — Wesker sait que le théâtre doit donner à voir. Tout est pensé en termes scéniques, géométrie des lieux, précision stylisée des exercices de groupe avec leur côté *ballet mécanique*, jeu d'automates des chefs figés dans leurs fonctions. Les scènes les plus frappantes sont celles où l'effet visuel prédomine.

Ainsi la scène que nous venons d'évoquer du retour de Smiler où ses camarades, avec des précautions infinies, le mettent au lit. Ainsi la scène du vol du charbon, véritable scène de cinéma muet, qui tire son efficacité comique du rythme et de la précision de l'action. Tout doit être réglé comme un hold-up ou une effraction de coffre-fort. Ce n'est pas par hasard que les poursuites policières, les rodomontades des dictateurs, et les histoires d'armée, fournissent les meilleurs gags burlesques. La structure gendarmes-et-voleurs fait rire, d'un rire qui libère, magiquement, de l'oppression quelle qu'elle soit, policière, ou totalitaire, ou militaire. Quand d'autres formes d'action ne sont pas possibles, ou parfois comme prélude ou dérivatif à ces autres formes, le rire, et surtout le rire collectif, témoigne d'une saine résistance aux valeurs imposées, du refus vital de se laisser écraser par l'engrenage.