

Chants d'expérience, chants d'innocence :

le théâtre d'Arnold Wesker de 1974 à 1981

Études anglaises, T. XXXVI, n° 2-3, 1983

Marie-Claire Pasquier

En 1967, Wesker avait intitulé une de ses conférences : « Le Théâtre, pourquoi ? »¹. C'est une bonne question préalable, que je reprendrai ici à mon compte sous la forme « Pourquoi le théâtre de Wesker ? » Pourquoi, si l'on s'interroge sur ce qu'est devenu le théâtre anglais au cours des dix dernières années, s'intéresser à Wesker ? Sa présence est moins lumineuse, moins insistante, que celle d'un Pinter ou d'un Edward Bond, moins claironnante que celle d'un David Mercer ou d'un Tom Stoppard. Une des raisons en est sans nul doute l'échec, après bien des années d'effort pour se donner une base institutionnelle, du Centre 42. Car le théâtre, il faut l'affirmer et le répéter, a besoin d'un lieu, tout simplement d'un lieu. Pour exister, pour se développer, pour s'épanouir. Pour faire des expériences et surtout pour durer.

Après l'échec du Centre 42, et de *The Friends*, en 1970, Wesker a connu cette difficulté d'être sans feu ni lieu, ce qui n'est pas loin de faire de vous un être sans foi ni loi. Cela s'est traduit, d'abord, par le silence. Faute de lieu matériel, il faut un lieu symbolique, un signe de permanence. Wesker n'avait rien de tout cela : il s'est retiré, il est retombé dans l'anonymat, vivant de cours et de conférences. Et puis, bravement, il a fait son retour.

¹ Conférence donnée, dans le cadre de l'Exposition Internationale, à Montréal, le 19 juin 1967 ; reproduite dans *Fears of Fragmentation* (London : Jonathan Cape, 1970), pp. 83-101.

Après *The Old Ones* (1972) en témoignent, depuis 1974, cinq nouvelles pièces que j'aimerais examiner : *The Journalists* (1974), *The Wedding Feast* et *The Merchant* (1977), *Love Letters on Blue Paper* (1978), enfin *Caritas* (1981)².

Malgré ce signe manifeste de la vitalité de l'écrivain, ce retour ne s'est pas fait sans difficultés, comme en témoigne l'espèce d'errance à laquelle Wesker s'est trouvé condamné. *The Journalists* a d'abord été « lue » deux fois par des acteurs, le 13 juillet 1975, dans un théâtre de Highgate, puis représentée par des amateurs à Coventry en mars 1977 avant d'être donnée à la radio française (France-Culture, le « Théâtre ouvert » de Lucien Attoun) le 15 juin 1978. *The Wedding Feast* a été créée à Stockholm en mai 1974, avant qu'une version révisée soit jouée à Leeds en janvier 1977. *The Merchant* aussi a d'abord été jouée à Stockholm en octobre 1976, puis à New York en 1977, et n'a été représentée en Grande-Bretagne qu'à Birmingham en 1978. Et *Love Letters*, qui fut d'abord une pièce pour la télévision, a commencé par être jouée à Syracuse (New York) en octobre 1977 avant d'être montée par le National Theatre en février 1978. Faveur de Wesker dans les pays scandinaves, ou aux Etats-Unis, où les universités accueillent volontiers un auteur dramatique qui a toujours proclamé : « I want to teach. » Mais difficulté de Wesker à demeurer une voix qu'on écoute, qui compte, dans son pays même. S'agit-il d'une crise plus générale, économique et idéologique, ou de difficultés — tenant à la personnalité de Wesker, à son caractère même ? Il est impossible d'en décider ici. Ce qui est plus faisable, c'est de voir quels sentiments inspire le corpus constitué par les cinq dernières pièces publiées : font-elles preuve de cohérence (entre elles et par rapport aux pièces précédentes ?), témoignent-elles d'une évolution (déplacement, approfondissement ?) dans ce qu'on peut appeler, d'un terme démodé (et inexact puisqu'elle n'est pas terminée) « l'œuvre » de Wesker ?

Le coup d'envoi de *The Kitchen*, en 1956, avait été important, à la fois par son originalité et parce que la pièce se situait dans un mouvement plus général de rupture et de renouvellement du jeune théâtre anglais. *La Trilogie* avait donné sa pleine puissance à l'élan

² Les dates indiquées sont celles de la première publication de ces pièces. Après 1972, la chronologie des œuvres de Wesker devient fort complexe : conception, représentation et publication ont lieu en ordre dispersé, l'auteur ayant autant de difficulté à faire publier ses pièces en Angleterre qu'à les y faire représenter. *The Journalists* parut pour la première fois en Pologne dans la revue *Dialog*, et *The Merchant* fut publiée en Allemagne de l'Est par Enschel Verlag. Les références données dans cet article renvoient aux éditions suivantes : Arnold Wesker, Volume Three: *Chips with Everything, The Friends, The Old Ones, Love Letters on Blue Paper* (Harmondsworth Penguin Books, 1940); Arnold Wesker, Volume Four: *The Journalists, The Merchant, The Wedding Feast* (Harmondsworth : Penguin Books, 1980) ; Arnold Wesker, *Caritas* (London, Jonathan Cape. 1961).

initial. Wesker apparaissait tout à la fois comme doué, sympathique, prolétaire, engagé, fervent, didactique. Il avait un public, semblait répondre à une attente, et l'on attendait de lui chaque fois, une leçon et un objet produits par une imagination constructive, un moment de théâtre qui parle à la fois à l'intelligence et au cœur. Qu'en est-il aujourd'hui de l'auteur, au cours de ces dernières années, de deux pièces historiques (*The Merchant* et *Caritas*) et de trois pièces contemporaines (*The Journalists*, *The Wedding Feast* et *Love Letters on Blue Paper*)³ ?

Ce qui n'a pas déserté Wesker, c'est l'esprit de sérieux. C'est à la fois ce qui fait sa force entêtée et ce qui motive peut-être le dédain où le tiennent les générations plus jeunes. Avant d'écrire, Wesker se documente. Pour *The Merchant* qui, inspirée du *Marchand de Venise* de Shakespeare, cherche à recréer les conditions d'existence de la communauté juive à Venise au XVI^e siècle (la pièce « se passe » comme on dit, en 1563), Wesker reconnaît sa dette vis-à-vis de deux livres (outre la pièce de Shakespeare, bien entendu) : *The Imperial Age of Venice*, de D.S. Chambers, et *The History of the Jews*, de Cecil Roth. L'expression qu'il emploie à propos de ce dernier est assez révélatrice de sa tournure d'esprit : ce livre, dit-il, est « invaluable for any creative writer in need of Jewish historical detail » (*The Merchant*, p. 185). La fiction se fonde, dans cette perspective, sur la documentation historique, ou ethnologique, ou sociologique, elle n'a pas à être exempte de véracité. De même, avant d'écrire *The Journalists*, Wesker fait un stage de deux mois au *Sunday Times*, au point qu'il écrit même un essai. Il y a là renversement de la démarche prévue : le « creative writer » se prend au jeu, ce qui ne devait servir que de fond devient la forme même et, par une sorte de mimétisme, Wesker se fait journaliste pour parler du journalisme.

D'une manière plus générale, ce travail de documentation est-il bon, est-il mauvais, pour le théâtre ? C'est en tout cas une forme de travail, préalable à la mise en scène, qui s'est répandue dans la pratique théâtrale, une préparation bien différente de ce que l'on entendait jadis par « répétitions ». Dans *The Merchant*, il semble bien que l'enthousiasme de néophyte de Wesker alourdisse un peu la pièce. Wesker trouve passionnant tout ce qu'il a découvert, il ne s'en lasse pas. À la fin du premier acte, le monologue de Shylock, qui retrace le développement de l'Italie depuis Cassiodore en 539, est long, trop long. On a l'impression que

³ Glenda Leeming, « Articulacy and Awereness: The Modulation of Familiar Themes in Wesker's Plays of the Seventies » in *Contemporary English Drama*, Stratford-upon-Avon Studies 19 (London: Edward Arnold, 1981), pp. 65-77, suit l'évolution de Wesker à partir de 1978, dans une excellente étude qui, toutefois, ne prend pas en compte *Caritas*, publiée depuis.

Wesker ne peut pas s'empêcher de se servir de ce véhicule qu'est une pièce de théâtre pour partager avec les spectateurs sa science toute neuve et faire en somme un cours d'histoire. C'est une digression qui reste extérieure aux enjeux dramatiques de la pièce, même si l'auteur s'efforce à la fois de rester dans la plausibilité du personnage (Shylock est montré comme amoureux des livres, qui relie le passé au présent et permettent de sauvegarder ou d'établir une tradition), de faire intervenir dans ce discours Shylock-personnage avec des interjections du type « Hear me out. It's thrilling, thrilling, believe me » et de garder grâce au présent de narration un ton « vivant ». Dans *The Journalists*, le côté documentaire est beaucoup mieux intégré à la pièce, grâce à la structure compartimentée qui nous montre en action le fonctionnement d'un journal. Ce contrepoint reproduit très adéquatement celui du journal, celui de la page du journal, et celui du contenu même des informations, ainsi que le sentiment de frustration du journaliste qui n'accède à cette information que de façon morcelée, parcellaire, hâtive. Un exemple en est ce très court monologue de Marvin, reporter sportif :

So there I was, in Northern Ireland, soldiers shot at, civilians murdered, bombs going off everywhere, reporting on a game of golf. Jesus! I thought, what the hell am I doing covering a game of golf? (*The Journalists*, p. 76).

En ce qui concerne l'actualité, on voit bien que Wesker a choisi ce qui est le plus exemplaire, le plus immédiatement repérable, en dehors des particularités anecdotiques. Il y a donc transposition à des fins dramatiques des contraintes techniques du journalisme. De la guerre d'Irlande ne reste ici que ce qui peut s'appliquer à n'importe quelle guerre civile — « soldiers shot at, civilians murdered ».

Ce qui n'a pas déserté Wesker non plus, c'est le goût — il faudrait presque dire le culte — de la chose bien faite. On se rappelle le strudel aux pommes dans *The Four Seasons*, où Wesker donnait la recette et précisait : « demander conseil à un pâtissier qualifié ». Dans *Love Letters*, Sonia prépare « a jar of fresh fruit slices for VICTOR » (p.231). Et Wesker, dans ses indications scéniques, précise à l'intention de la comédienne : « The operation is made of precise movements... which she deftly and lovingly carries out, compelling attention... » (p. 231). Il faut remarquer, car c'est important, que « deftly » va de pair, pour Wesker, avec « lovingly » et avec « compelling attention ». Peut-être est-ce la clef de son attention maniaque aux gestes : comme on dit que là où l'on met son cœur, on met son argent, Wesker semble dire : là où l'on met son *attention* on met son cœur. Le geste bien fait est un geste d'amour. Et

seul le geste accompli avec amour, et attention, mérite qu'on le regarde, force le regard. Dans une note qui fait suite à la pièce, selon son habitude (presque : selon sa manie), Wesker dit comment il pense qu'il faut procéder : « The fruit is laid on its side, topped, swivelled round, the other end topped. » Puis il ajoute ses commentaires, qui sont à la jointure entre le technique et l'éthique :

Practice will make perfect. The actions must be swift from expertise. Confident. The knife must be sharp. The oranges must be large. Some oranges are better for this operation than others. To make the scene compelling it is worth looking for the right orange. (*Love Letters*, p. 25)

Wesker ne pose pas les problèmes en termes esthétiques, en termes de mise en scène : qu'est-ce que c'est, au théâtre, que « the right orange » ? C'est peut-être une fausse orange, cela peut même être pas d'orange du tout, une simple suggestion d'orange. Entre la mise scène par John Dexter de *The Kitchen*, réaliste, et la mise en scène de la même pièce par Ariane Mnouchkine, totalement stylisée, hallucinante de précision, mais sans un accessoire, il n'y avait pas à se demander : laquelle est la plus fidèle à Wesker ? La précision artisanale est de sa part un choix idéologique, une option morale qui a valeur d'exemple, de précepte. Quant à la réalisation, au choix d'un style de jeu, cela ne touche pas directement Wesker, qui semble dire : « à chacun son métier ». On peut pourtant avancer l'idée que Wesker est à la fois fasciné par le *faire* et par le *montrer*. « Practice », « expertise » ce sont des vertus de bon artisan, mais il s'agit aussi de « make the scene compelling ». Combien de réel faut-il pour donner l'illusion du réel ? Une vraie orange sur scène, pour reprendre cet exemple, n'est-ce pas quelque chose qui dérange autant qu'une vraie vache ou qu'un vrai téléphone (qui relierait pour de vrai les comédiens avec le réseau des PTT) ? Ce qu'on peut dire, c'est que Wesker essaie de tirer le geste vers l'acte pour lui donner sa pleine puissance de geste : efficace, exemplaire.

Cela vaut aussi pour la façon qu'a Wesker d'utiliser le langage. Le théâtre comme pouvoir des choses, le théâtre comme pouvoir des mots. Le langage est l'outil premier du dramaturge, son matériau verbal, et à voir de quel bois verbal il se chauffe, on en apprend plus long qu'on ne croirait sur ses intentions, sur sa vision morale. Wesker croit aux mots comme il croit aux gestes, comme il croit aux objets. Il a l'imagination allégorique, parce que la fable c'est du concret qui a un sens. Exemple : « barley soup » dans *Love Letters*. On se souvient de la « chicken soup with barley » qui donnait son nom à la première pièce de la *Trilogie*. Cette soupe était le symbole de la domesticité menacée et reconstituée chaque jour. Car la soupe

est quelque chose qu'on n'achète pas, mais qu'il faut faire à la maison, avec patience, pour chaque repas, et dont l'odeur envahit les lieux, se confondant avec la notion même de foyer. C'est la présence et le rôle nourricier (et irremplaçable, et envahissant) de la mère. Dans *Love Letters* il y a encore une histoire de soupe. Il s'agit d'un jeune Allemand sauvé contre toute attente, parce que, comme dernier vœu de soldat condamné à mort, il a réclamé de la soupe, encore de la soupe. Le temps de la faire, d'en refaire, les Russes étaient arrivés :

And he ate! And he ate, and he ate, and he ate! Barley soup! More'n he wanted, more'n he could take. Anything so long as it delayed the moment of his death. And you know what happened? The Russians came. The sentence couldn't be carried out. Everyone fled. He lived! He couldn't have known he'd live but some instinct kept him eating. Eating to stay alive! Ha! Simple! (*Love Letters*, p. 203)

Pouvoir des mots de reconstituer l'expérience, de l'évoquer *in absentia*. Dire le simple mot « barley soup » au théâtre, c'est mettre un peu de chaleur humaine, et d'odeur, et de réminiscence, sur les planches nues du *hic et nunc*. Répéter : « And he ate! And he ate, and he ate, and he ate! », c'est reproduire, par le langage, cette insistance désespérée, optimiste, entre héroïsme et régression, du condamné qui n'en peut plus mais qui mange encore.

Wesker a le sens de la langue parlée. Ce qu'il recherche, et atteint souvent, c'est un idiome qui soit populaire sans être vulgaire. Une langue vulgaire, pour lui, c'est une langue qui ne permet que l'insulte, ou la flatterie, ou les opinions massives, c'est une forme de brutalité, qu'elle vienne du pouvoir ou de la compensation à l'absence de pouvoir. C'est aussi la langue-matraquage des media. Une langue populaire, à l'inverse, est une langue du dialogue, de la complicité culturelle et affective. La communication est à la fois fin et moyen pour Wesker. Il a le sens populaire souvent appelé, faute de mieux, humour juif. C'est parfois une façon rapide et drôle d'appréhender les faits par les mots, et de manipuler les mots comme des faits. Voici un bref exemple, dans *The Merchant*. On reconnaîtra tout de suite la situation : il s'agit des navires d'Antonio, perdus en mer. L'échange est entre Tubal, associé de Shylock, et Graziano :

TUBAL: What's the news of Antonio's ships ?

GRAZIANO : Bad, bad, bad, oh bad.

TUBAL: Bad we know. Facts we want.

GRAZIANO: The facts are that the news is bad. (*The Merchant*, p. 239)

Mais Wesker a aussi le sens *dramatique* du langage, qui n'est pas reproduction de la langue parlée, qui joue sur la construction, qui a son économie qui lui est propre. J'en donnerai un exemple, pris lui aussi dans *The Merchant*. L'idée de Wesker, dans cette pièce, une idée

documentée, plausible, c'est la réhabilitation de Shylock, cette figure de l'usurier juif qui alimente, depuis Shakespeare, les préjugés antisémites. Shylock ici est l'ami d'Antonio. Les deux hommes s'aiment d'une amitié profonde, qui permet de surmonter le fait qu'ils appartiennent à deux communautés distinctes. Quand son ami veut lui emprunter de l'argent, Shylock ne veut pas entendre parler de contrat. Mais les lois de Venise l'exigent. Alors on contournera la loi. On inventera le plus absurde, le plus saugrenu des contrats, ce qui sera appelé plus tard « an act of schoolboy defiance ». C'est ici qu'intervient le dialogue en question :

SHYLOCK: A lovely, loving nonsense bond. To mock the law.

(...)

ANTONIO: Barbaric laws, barbaric bonds ?

SHYLOCK : Madness for the mad.

ANTONIO: Idiocies for the idiots.

SHYLOCK: Contempt for the contemptible.

ANTONIO : They mock our friendship.

SHYLOCK: —We mock their laws. *(The Merchant, p. 216)*

Il semble que soit à l'œuvre une double contamination : contamination par l'idée folle à laquelle adhère progressivement Antonio, à cause de sa folie même ; contamination par le formalisme de la loi, qui fait surgir un formalisme symétrique des mots, des termes du contrat, sur le modèle parodique de l'« œil pour œil, dent pour dent »: « madness for the mad, idiocies for the idiots ». On passe ensuite du jeu des mots à un jeu né de cette ivresse même de la manipulation du langage. C'est, à partir du jeu verbal autour de la livre de chair, idée sans corps (Antonio, tout maigre, dit : « mais ai-je seulement une livre de chair ? »), le jeu physique, de vieil homme à vieil homme, du chatouillement : on la trouvera, ta livre de chair, on mettra bout à bout tous ces maigres morceaux... C'est ainsi que se termine la quatrième scène du premier acte, sur l'atmosphère de convivialité que Wesker aime recréer sur scène : « A meal is to be eaten, the sounds and pleasures of hospitality are in the air » (*The Merchant, p. 216*). Mais bientôt, Shylock, membre responsable de la communauté juive de Venise, en vient à comprendre que les juifs sont protégés par la rigidité même des lois, que toute atteinte à cette rigidité serait un précédent dangereux pour eux. Le jour où les vaisseaux seront perdus, que fera Shylock ? La mort dans l'âme, il exigera que le contrat soit honoré. Il refusera de rendre

compte, au procès, de ses raisons, il s'enfermera dans le silence de ce malheur insoluble qu'il a appelé sur lui :

SHYLOCK: Just promise me silence in the trial.

ANTONIO: Will we make no explanations? The court must understand.

SHYLOCK: Understanding is beyond them! I protect my people and my people's contract.

(*The Merchant*, p. 247)

Autre exemple de contrepoint dramatique, pris cette fois dans *Caritas*. La pièce relate comment une fille de charpentier, Christine Carpenter, dans le Norfolk au XIVe siècle, en pleine période de toute-puissance de l'Église et de révoltes paysannes, devient anachorète, s'enfermant volontairement dans une cellule ; puis comment, lorsqu'au bout de trois ans d'enfermement elle veut sortir, on le lui interdit, et comment elle devient alors folle dans sa cellule, « poor mad imprisoned figure moving round her forever small space », répétant « This is a wall, an' this is a wall, an' this is a wall, an' this is a wall, an' this is... » (*Caritas*, p. 59). La pièce se termine par le chant du *Veni Creator*, et le titre lui-même, *Caritas*, est extrait de cet hymne qu'on chante aux vêpres de la Pentecôte :

Qui diceris Paraclitus
Altissimi donum Dei,
Fons vivus, ignis, caritas
Et spiritalis unctio.

(« Votre nom est Consolateur, vous êtes le don du Dieu très haut, la source d'eau vive, le feu, l'amour, la spirituelle onction »).

Le titre est évidemment ironique puisque toute la pièce vise à montrer, au contraire, la très grande cruauté des autorités épiscopales, qui ne tiennent aucun compte du désir de la jeune fille de rentrer dans le monde quand elle s'aperçoit qu'elle n'a pas eu la moindre vision, pas le moindre signe de son élection, et qu'elle a donc dû faire erreur sur sa vocation. Ce qui semble intéresser surtout Wesker, dans cette pièce, c'est le fonctionnement d'une communauté, et ce sont les jeux du pouvoir. La hiérarchie de l'Église tient à maintenir l'ordre dans le bon peuple. La pauvre jeune fille a été chargée, en quelque sorte, de manifester et de maintenir la part spirituelle de la communauté. C'est là quelque chose d'irréversible, de contraire au libre mouvement de la vie, et c'est cela que Wesker dénonce. L'exemple proposé ci-dessous est celui de la cérémonie qui précède l'enfermement de Christine. Ses parents, William et Agnes, y assistent, ainsi que son fiancé, Robert.

La situation est la suivante :

Christine stands before her cell. The Bishop intones his prayer. At the same time William, Agnes and Robert turn aside, and talk among themselves. We hear their words against the background of the prayer.

(*Caritas*, p. 18)

L'évêque prie :

Bless, O Lord, this house (*genuflect*) and this place, that in it may dwell health, holiness, chastity, power, victory, devotion, humility, gentleness, meekness, fulfilment of the law and obedience to God, Father, Son, and the Holy Ghost. And let a full measure of thy blessing (*genuflect*) rest upon this place and upon all who dwell therein in thee, that, dwelling in all sobriety in these temples made with hands, they may ever be temples of thy Spirit.

(*Caritas*, p. 18)

Sur ce fond de prière on entend le discours, assez formalisé lui aussi, des trois proches qui, à des degrés divers, réagissent à la séparation :

AGNES: How will she wash when she sweat an' she bleed? She'll die of her own smells, the mad girl. Her odour will poison her.

WILLIAM: No more games for you my gal, your runnin' an' dancin' days is over now, all your fleet and sweet days, daughter.

ROBERT (*angry*): She've seen blue skies, she won't forget that. She've seen the mare matin', she won't forget that. She've seen the lamb skippin', the calf suckin', the sun settin', the rivers runnin', an' she've caught trout with me an' seen me naked, an' once touched me, an' she won't forget that.

(*Caritas*, p. 18)

En face de l'homme de théâtre, du grand maître de cérémonie qu'est le représentant de l'Eglise, le chœur à trois voix représente un discours beaucoup plus terre à terre, moins apprêté. Il est pourtant construit avec rigueur. Agnes parle à la troisième personne et au futur de sa fille, « the mad girl ». Elle évoque la plus prosaïque, la plus physique des réalités, l'odeur du corps enfermé sans hygiène dans un lieu clos. À une question qui n'est rhétorique que parce qu'elle ne s'adresse à personne en particulier correspond une réponse qui est une lamentation stylisée, une sorte de prophétie, exprimant à la fois un fait et l'émotion qui s'y rapporte. Celle qui parle est la mère qui a enseigné à sa fille la propreté, les soins corporels, tout cela en vain

aujourd'hui : « She'll die of her own smells, the mad girl ». Sévérité dans l'impuissance de la mère. Le discours du père, lui, est au vocatif. Mais plutôt qu'à Christine présente, il s'adresse à sa fille aujourd'hui perdue, celle qu'elle était avant la décision. A « the mad girl » s'oppose l'affectueux « my gal » avec, à la fin, « daughter », plus solennel et plus cérémonieux, qui clôt l'apostrophe par l'évocation du lien institutionnel qui relie le père à la fille ⁴. Le thème est celui du « no more », l'évocation n'est pas celle de l'hygiène mais de la séduction. Puis passe une image de la fille vue par le père dans tous les charmes fugitifs de la jeunesse : « Your runnin' and dancin' days is over now ». Quant au fiancé, il construit son intervention sur l'antithèse passé/futur, une antithèse qui est en fait un lien, puisque tout ce qu'il y a de positif dans le passé est transporté dans l'avenir par la seule force du souvenir : « she won't forget that ». Dans le « she won't forget that », il y a en même temps, sous-entendue, la volonté de celui qui affirme cela, comme un vœu, comme une prédiction, comme une ferme assurance. C'est celui qui parle qui veut imposer, par l'affirmation, cette force du souvenir, plus forte encore sous sa forme négative, qui signifie : elle ne parviendra pas, malgré ses efforts, à oublier, à entrer dans un nouvel ordre qui abolirait l'ancienne vie, la vie toujours présente. Pourquoi le ton est-il celui de la colère ? Robert parle sur fond de la prière de l'évêque, qui lui rappelle qu'il est impuissant, mais sa colère est, au sein même de cette impuissance, un sentiment juste et fort, qui permet d'opposer une valeur à un fait. La litanie des formes en *in'* — « matin', skippin'', suckin', settin', runnin' », activités de la nature et des animaux — s'oppose en contrepoint aux abstractions pieuses de l'évêque — « holiness, chastity, power, victory, devotion ». La forme dialectale, qui est ici simplification des formes verbales et simplification phonétique, est symbole de force, de simplicité, contre l'artifice des formes latines insérées contre nature dans l'anglais (« chastity, humility, sobriety ») pour confectionner une langue de cérémonie, une langue de prêtres coupés du peuple et des réalités. L'innocence est ici du côté de l'expérience : « an' she've caught trout with me an' seen me naked, an' once touched me, an' she won't forget that ». La jeune fille est pure, mais elle n'est pas niaise, elle connaît les réalités de la vie, elle a vu l'homme, elle a touché l'homme.

Il n'y a pas, dans cette scène chorique, simplification à l'extrême. Il y a un pouvoir incantatoire réel dans la langue rituelle, et qui embaume l'encens, de l'évêque (« Bless, O Lord, this house and this place, that in it may dwell health, holiness... »), une langue sanctifiée par

⁴ Le français manque d'un terme qui marque ce sens de *filles* comme féminin de *fils*, « fille » tant en français une formule bonne à tout faire.

des siècles d'usage, une langue patinée, dont les rythmes vous bercent, une langue qui se targue d'une efficacité d'ordre quasi magique, hypnotique en tout cas. En face, il y a un pouvoir d'évocation tout aussi fort dans la courte litanie de Robert, où chacun des « she've seen » se referme sur un « she won't forget that ». L'évêque, Robert : double figure emblématique, discours à deux faces, face de menace et face d'espoir mais aussi de contre-menace, laissant préfigurer l'affrontement. Le passé est gage d'avenir, une force se dresse en face d'une force : la force intérieure du souvenir, de la vie vécue, en face de la force coercitive de la hiérarchie.

A la fin de la pièce l'Eglise gagnera, les révoltes seront matées, on amènera sur scène Robert mort, et Christine ne sera plus qu'une pauvre folle. L'évêque aura appliqué toute la rigueur mortelle du pléonasme, ennemi de la vie et de sa mouvance :

A vow is a vow. She wanted unity with God? She wanted to reach the perfect state? On her head be it! A vow is a vow!

(*Caritas*, p.42)

Pourtant l'Eglise a un visage plus humain, en la personne de Matthew dont le titre est « Rector of St James's Chapel ». Il n'a que trente ans, il n'est pas encore tout à fait *perinde ac cadaver*. Wesker lui fait dire :

Love's an intoxicant. It's like hate. Its juices ferment emotions that cloud the truth of things.

(*Caritas*, p. 31)

Même si le plaidoyer, dans la pièce, est en faveur de la compassion, des émotions, contre la loi glacée, cynique, cette image, avec son évocation de la fermentation (corruption, pourriture, putréfaction) qui accompagne forcément la vie généreuse, montre dans sa légitimité l'aspiration à son contraire, à la transparence, à l'inaltérabilité, à la « vérité des choses ». Le temps d'une formule, nous entrons dans l'aspiration au regard juste, à la contemplation sans obstacles : belle vision du détachement spirituel.

Par ce sens équitable et passionné à la fois des conflits dans leurs raisons irréconciliables, Wesker est un véritable auteur dramatique. Ce que sont ses limites, un exemple mineur, mais révélateur, le montrera. Peut-on juger un auteur sur un exemple ? Il est possible de répondre oui, comme en cristallographie où tout cristal renseigne sur la structure de l'ensemble, et comme en biologie où une cellule est porteuse du programme génétique d'un individu. Cet exemple sera tiré de l'une des lettres de *Love Letters*, Le motif est celui du

rapport qu'une femme entretient avec son jardin, lieu où elle sort de sa maison sans avoir à affronter le monde extérieur, lieu où elle a le droit d'être seule. Wesker fait dire/écrire à Sonia :

I'd be lost without my garden... It's not just a place I potter around in you know. I think you think it is. « Thank God she is occupied », you say to yourself, I bet. No, it's a place where I think my best thoughts and my only thoughts in fact even though they don't amount to many. And where I touch all manner of things like earth and leaves, squashed worms and stones and colours and fresh air and smells and winds and clouds and rain and sunlight and the cycle of things...

(*Love Letters*, p. 217)

C'est là un passage émouvant, juste, bien écrit. Mais qui, à tout moment, donne le sentiment que l'auteur *fait parler* son personnage, Sonia s'adresse à Victor (« you know »), Wesker utilise les tournures de la langue parlée (« all manner of things »), la lourdeur de « I think you think it is », dans la maladresse même, fait « naturel ». Suit un passage plus lyrique où Sonia développe le motif de ce qu'elle trouve dans son jardin, et cela se termine, en bonne rhétorique, par une expression qui reprend le tout, qui à la fois résume et analyse, qui regroupe les éléments divers dans une catégorie plus générale : « the cycle of thing ». Cela est un peu trop bien construit, justement. L'idée « the cycle of things » semble être présente dès le début, même si elle est gardée pour la fin. C'est un peu la « chute » du vieux théâtre.

Il se trouve par hasard, ou par coïncidence, que ce même motif est traité ou développé par Marguerite Duras dans une de ses pièces, *L'Amante anglaise*. Voici ce que cela donne chez elle :

J'ai eu des pensées sur le bonheur, sur les plantes en hiver, certaines plantes, certaines choses, la nourriture, la politique, l'eau, sur l'eau, les lacs froids, les fonds des lacs, les lacs du fond des lacs, sur l'eau qui boit qui prend qui se ferme, sur cette chose-là, l'eau, beaucoup, sur les bêtes qui se traînent sans répit, sans mains, sur ce qui va et vient, beaucoup aussi ⁵...

La phrase est loin d'être finie, de cette femme parlant de son jardin. La pensée chemine, par associations, par retours, par absorption pourrait-on dire, sans prévisibilité, sans contrôle,

⁵ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise* (Paris : Gallimard, 1967), pp. 161-62.

sans verrouillage. Le dialogue weskerien reste toujours verrouillé, en un sens : par la volonté de comprendre, de communiquer, de faire passer un message, par la bonne volonté explicative de l'auteur. Nous savons bien qu'un texte nous dit toujours plus, moins, ou autre chose que ce que l'auteur veut lui faire dire. Et pour justifier une démarche qui consiste à interroger de préférence le texte, il suffit d'en appeler à D. H. Lawrence, lui qui a dit (et cela paraît aussi juste aujourd'hui qu'hier) :

The artist usually sets out—or used to — point a moral and adorn a tale. The tale, however, points the other way, as a rule. Two blankly opposing morals, the artist's and the tale's. Never trust the artist. Trust the tale. The proper function of a critic is to save the tale from the artist who created it ⁶.

Les « contes » weskeriens, depuis la *Trilogie*, ont gagné en objectivité, en distance. Wesker s'éloigne de son expérience personnelle (sa famille, son métier), pour créer des objets dramatiques d'une diversité et d'une solidité qui le rapprochent d'un Arden ou d'un Bond. Pourtant il lui reste, même lorsqu'il observe au plus près les règles du jeu dramatique, un goût pour la narration libre, qui suspend un moment l'exigence de tension, de raccourci, qui renonce à la force de frappe du dialogue pour suivre les méandres de la vie intérieure. Le théâtre d'aujourd'hui va dans le sens d'une telle liberté. Monologues évanescents de Beckett, théâtre de la mémoire et du silence chez Pinter ou chez Duras, durée extensible des spectacles de Bob Wilson, adaptations de nouvelles de Tolstoï, de George Moore ou de Henry James, mise à la scène de la correspondance et du journal de Virginia Woolf ou de la *Lettre au Père* de Kafka : rien désormais n'interdit au théâtre d'explorer ces terres nouvelles. Wesker sait utiliser cette liberté récemment conquise. J'en donnerai ici deux exemples : *The Wedding Feast* et *Love Letters*.

Dans *The Wedding Feast* (adaptée d'une nouvelle de Dostoïevski), la pièce est précédée d'un prologue assez long où l'action et les personnages sont présentés par un narrateur-journaliste (lui-même personnage secondaire par la suite), avec diverses interventions des personnages qui sont sur scène en même temps, mais comme hors-jeu, corrigeant à l'occasion le portrait qui est fait d'eux. C'est là une convention théâtrale comme une autre, ni plus ni moins artificielle que l'aparté, par exemple, mais qui pose le problème intéressant du futur au

⁶ D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1923 ; Doubleday Anchor Books, 1953), p. 13.

théâtre. Sommes-nous, avec ce prologue, dans l'anticipation ou dans la rétrospective par rapport à l'action proprement dite, la « noce chez les ouvriers » bouleversée par l'intrusion intempestive et bien intentionnée du patron de l'usine ? Le prologue se termine, dans le texte imprimé, par une indication destinée aux lecteurs : « And our hero seems to have recognized, with a chill of certainty, that he's about to embark upon one of the most mortifying episodes of his life » (p. 138). Ceci ressemble au fameux « mais n'anticipons pas » des romanciers du XIXe siècle, formule qui rappelait que l'auteur connaissait, lui, la fin de l'histoire, et pouvait donc à tout moment être tenté de la raconter trop tôt. Sans anticipation retenue, pas de « suspense » dans le roman. Il se peut qu'il n'en aille pas différemment au théâtre, et que le déroulement au présent n'y soit qu'une illusion. Il y a en somme, dans toute pièce, une promesse d'avenir jusqu'au rideau final. Ce qui est amusant ici, c'est qu'un personnage entende raconter au passé l'histoire qui est pour lui du futur et qui va se dérouler devant nous au présent. Il y a là un procédé d'encadrement et de commentaire sur l'action qui est assez réussi.

Avec *Love Letters* (conçue pour la télévision), c'est le problème du *différé* au théâtre qui se pose. La forme *épistolaire* est à première vue anti-théâtrale, puisque le théâtre suppose le face à face, la mise en présence. La lettre, elle, n'a de raison d'être que par l'absence d'un des deux partenaires, celui qui écrit ou celui qui reçoit. Le différé de la lettre représente une forme de silence : au moment où la lettre est écrite, dans l'isolement, elle est adressée à un autre imaginaire, elle ne peut lui être adressée que parce qu'il est imaginaire. Dans *Love Letters*, la fiction est la suivante : les lettres sont envoyées par Sonia, la femme, à son mari, Victor, qui meurt de leucémie, au bout de quarante ans de vie « partagée ». Les lettres sont lues par un tiers, ami du mari, Maurice. On a donc, suivant le cas, présence de l'un des trois, au présent, dans des scènes mimées, cependant que les lettres sont lues « off » par la voix de la femme. La fiction théâtrale, comme le procédé épistolaire, permet que ce qui a toujours été tu soit dit, et que pourtant, en surface, ce dit ne semble pas affecter les relations quotidiennes. Le mari est montré comme sourd au message de sa femme :

VICTOR: ... Well?

MAURICE: Yes. (*Thinking he means Sonia's second letter*) Extraordinary. Worth publishing.

VICTOR: No! Not that daft thing. My notes I mean. The notes for my book.

(*Love Letters*, p. 209)

Le message n'est entendu que par un tiers indifférent, l'ami, qui rend plausible notre propre position de tiers, qui rend les lettres publiques, en quelque sorte. Ce qui apparaît, de là où Maurice se trouve, de là où nous sommes, c'est une relation, un non-dit de ce couple, une longue histoire. L'ironie dramatique fonctionne par l'indifférence du mari, et par le contraste entre l'attitude « ménagère », fermée, de la femme, tout entière définie par la succession des gestes quotidiens, silencieux, revendicatifs, et le moment de sensibilité, de mémoire amoureuse, qui la porte à dire, dans un espace hors domesticité (le papier bleu), un vécu plus intense, plus intérieur, et qu'elle veut croire partagé. L'ironie fonctionne aussi parce que c'est l'homme qui va mourir qui n'a pas le souci du passé, qui est tout entier à ses projets d'avenir, à ce livre qu'il veut écrire.

Wesker n'a pas démérité. Ses vertus — qui sont aussi de la *vertu* au sens étroitement éthique : sincérité, « innocence », générosité — se déploient avec une maîtrise renouvelée à chaque pièce. Alors d'où vient ce sentiment qu'il s'agit d'un théâtre qui s'est installé dans le mode mineur, comme une petite cantate qui n'arrive plus à faire résonner les murs de la cathédrale ? Le succès au théâtre, on le sait bien, tient souvent autant à la mode qu'au talent, et il y faut une roublardise que n'a pas Wesker. La continuité est peut-être aussi ce que réclame le public (qui s'arroge le droit d'être inconstant, de bouder ce qu'il a porté aux nues, mais qui exige que l'image de marque d'un auteur dramatique reste immédiatement lisible, repérable). Wesker a peut-être trahi l'image qu'on avait de lui d'un jeune prolétaire en colère et au grand cœur, et on trahit toujours l'image première qu'on donnait de soi par le seul fait de devenir moins jeune.

Mais Bond, dira-t-on ? Bond a su maintenir sa voix personnelle dans de longues préfaces où il parle en son nom propre, où il établit un rapport direct avec le lecteur. Quant à ses rapports avec les spectateurs, il les renforce en mettant en scène lui-même, quand il le peut, ses propres œuvres. Peut-être aussi que chez Bond, la réflexion sur des thèmes dramatiques passe davantage par une réflexion sur la technique dramatique. Wesker écrit des pièces « bien faites » mais qui ne prennent pas en compte les innovations qu'ont apportées au théâtre les dix dernières années, à la fois en ce qui concerne le texte et en ce qui concerne la mise en scène. L'irruption d'un Peter Handke ou d'un Botho Strauss, par exemple, a marqué la scène française aussi bien que la scène allemande. On ne peut plus, après eux, écrire tout-à-fait de la même façon pour le théâtre. Mais Wesker ne semble pas touché. Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, ont aussi contribué à changer le regard, la parole.

Qui pourrait dire, à la seule lecture des pièces, si *Caritas* a été écrite avant ou après *The Journalists* ? En se voulant historique d'un côté, contemporain de l'autre, Wesker est en fait plutôt entré dans une sorte d'atemporalité qui, au théâtre, est comme un purgatoire. Il ne faut pas souhaiter pour lui que son talent se dilue davantage dans des réalisations de commande, pour la télévision par exemple. Ce qui pourrait se passer maintenant, ce serait que Wesker abandonne provisoirement la scène, qui le porte trop mollement, ou de façon trop flottante, qu'il s'enferme dans une solitude exigeante pour explorer à fond les possibilités de cette écriture narrative qui le tente depuis toujours, et qu'il devienne l'auteur d'un grand roman. On a envie de dire, détournant de son sens la phrase de D.H. Lawrence : « Trust the artist ».