

La dramaturgie anglaise contemporaine

Ian Herbert

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27341ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Herbert, I. (1991). La dramaturgie anglaise contemporaine. *Jeu*, (58), 64–70.



la dramaturgie anglaise contemporaine

Le théâtre anglais fonctionne selon un système d'économie mixte, où s'équilibrent subventions de l'État et recettes du guichet, avec quelques appuis privés sous forme de commandites. Dans cet esprit, la carrière d'un dramaturge à succès peut débiter, par exemple, dans le théâtre marginal, où prévaut un système de partage des profits (euphémisme désignant le privilège de perdre soi-même pas mal d'argent), se poursuivre par une première dans un théâtre régional subventionné, pour aboutir à un succès commercial dans le West End de Londres, où les producteurs limitent les risques (et leurs frais généraux) en recourant aux compagnies régionales pour présenter du théâtre d'essai subventionné. Les auteurs les plus chanceux sont ceux qui reçoivent une commande des grands théâtres d'État : le National, la Royal Shakespeare Company ou le Royal Court, qui se donne le titre de «théâtre national de la nouvelle écriture».

C'est cette compagnie qui, en 1956, a régénéré la dramaturgie anglaise en produisant des œuvres de John Osborne (le mémorable *Look Back in Anger*¹), John Arden (*Serjeant Musgrave's Dance*²) et Arnold Wesker (*The Jerusalem Trilogy*³). À cette époque, les subventions n'avaient pas encore l'importance qu'elles ont prise par la suite : la petite somme que le Court recevait de l'État couvrait à peine le salaire du directeur artistique, George Devine. Mais l'emprunt aux régions était déjà un principe établi. Ainsi, la trilogie de Wesker a eu son origine dans le premier des théâtres publics d'après-guerre, le Belgrade de Coventry. C'est dans le même courant de nouveaux dramaturges que se situent Harold Pinter, dont les comédies grincent sous la menace urbaine, Edward Bond avec sa poésie sauvage, et plus tard les auteurs plus posés mais foncièrement sérieux du théâtre de boulevard : notamment Peter Nichols, Peter Shaffer, Simon Gray, Tom Stoppard et Christopher Hampton.

Tous avaient déjà été produits dans le West End avant l'année charnière 1968, alors que les «événements» estudiantins à travers le monde ont trouvé un écho en Angleterre dans un théâtre en roue libre fait de dessins animés et d'agit-prop, dont les interprètes étaient généralement frais émoulus de l'université. Cette même année a vu la fin de la censure, qui a libéré non seulement l'iconoclaste Bond et ses semblables de la génération de 1956⁴, mais plus encore les «auteurs portatifs» de 1968, soit le groupe autour de Howard Brenton et David Hare, dont David Edgar, Stephen Poliakoff et Trevor Griffiths, qui se sont attaqués en collaboration à la question de la pornographie (*Lay-By*, 1971) et à la présence britannique en Ulster (*England's Ireland*, 1972).

Jonathan Hyde dans
Scenes from an Execution,
pièce de Howard Barker
présentée au théâtre
Almeida en 1990. Photo :
Ivan Kyncl.

1. Au Québec, la pièce a été traduite par Jean-Luc Denis : *Jeune Homme en colère*, (N.C.T., 1991). N.d.l.r.

2. *La Danse du sergent Musgrave*, traduction française publiée chez l'Arche Éditeur. N.d.l.r.

3. *Chicken Soup with Barley* — *Bouillon de poule à l'orge*, *Roots* — *Racines* et *I am Talking About Jerusalem* — *Je parle de Jérusalem*. N.d.l.r.

4. En 1951, le philosophe Leslie Allen Paul publiait un livre, *Angry Young Men*, sur le phénomène de contestation sociale dans l'Angleterre de l'après-guerre. Après la création, en mai 1956, de *Look Back in Anger*, pièce de John Osborne, le titre de l'ouvrage de Leslie Allen Paul fut repris pour donner son nom à un mouvement contestataire rassemblant romanciers et dramaturges : Colin Wilson, Kingsley Amis, John Arden, John Osborne, John Wain, John Braine et Allan Sillitoe. N.d.l.r.

Les années 1970 furent une période d'immense créativité, tandis que les «auteurs de 1956» et leurs successeurs écrivaient des œuvres de maturité, et que «ceux de 1968» livraient des pièces aussi exaltantes que choquantes. Le théâtre était alors un laboratoire d'idées, un lieu d'exploration des controverses sociales et politiques autant que des nuances des relations humaines. Le mouvement marginal s'est répandu dans tous les pubs et les sous-sols de Londres, le National Theatre a pris possession de ses trois salles sur la rive sud, alors que la Royal Shakespeare Company se produisait dans six théâtres, dont trois à Londres et autant à Stratford. Le National et à un moindre degré la R.S.C. ont accueilli presque tous les auteurs déjà cités, et même les plus controversés d'entre eux y ont trouvé une certaine réception respectueuse.

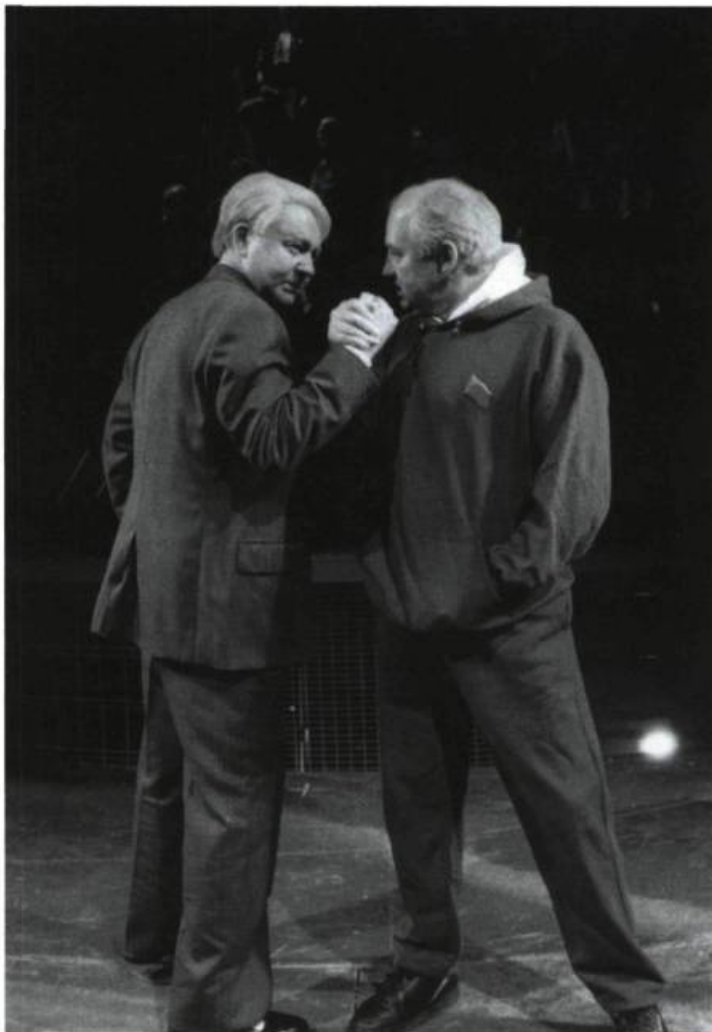
En 1979, l'accession de Margaret Thatcher au poste de Premier Ministre marque le début d'une décennie de frustration et de déclin du théâtre, alors que des pressions autant politiques que financières ont étouffé les voix de la dissension et de la découverte. Ce n'est qu'à la fin de son mandat, avec l'espoir peut-être illusoire nourri par les événements de l'Europe de 1989, que l'on a pu voir les signes d'un renouveau équivalent dans le théâtre anglais.

Un effet curieux des secousses des années 1980 est que certains ténors des deux écoles dramatiques ont vu leurs rôles inversés. Après une exploration sauvage des liens entre le mouvement punk florissant et les forces du fascisme dans *Oi for England* (1982), Trevor Griffiths a peu écrit pour la scène. De son côté, David Edgar, prolifique dans les années 1970, n'a laissé qu'une pièce politique dans la décennie qui a suivi son succès de 1980 avec *Nicholas Nickleby*. *Maydays* (1983), qui est une étude du mouvement travailliste d'après-guerre. David Hare et Howard Brenton ont continué à produire, mais (à l'exception de leur œuvre conjointe *Pravda* en 1985, satire merveilleuse et prémonitoire sur le pouvoir de l'argent sur la presse) leurs thèmes sont moins «grand public».

Cela étant, tandis que les auteurs du Royal Court, au bout de leur élan, déclinaient, avec d'un côté un Osborne devenu le modèle réactionnaire de tout ce qu'il avait déjà dénoncé, de l'autre un Bond fabriquant des bouchées indigestes de pièces politicardes ou, pire, poétales, un Arden se réfugiant dans une obsession stérile de l'Irlande, enfin un Wesker réduisant sa vision à une série de sketches à un personnage féminin, certains de leurs contemporains apparemment plus légers se politisaient.

Ainsi, on peut dire que Tom Stoppard a évolué des thèmes philosophiques universels et non

Russell Dixon et David Calder dans *Moscow Gold* de Tariq Ali et Howard Brenton, présentée en 1990 par la Royal Shakespeare Company. Photo : Allan Titmuss.



interventionnistes de *Rosencrantz & Guildenstern* à une action plus concrète. En dehors de l'inquiétude qu'il manifeste par son théâtre quant à la suppression de la liberté en Europe de l'Est, dont témoignent *Kobout's Macbeth* et *Every Good Boy Deserves Favour*, ses préoccupations personnelles dans ce domaine comme ailleurs le poussent à se joindre régulièrement au contingent culturel des manifestations politiques.

Harold Pinter, lui aussi, a cheminé de l'analyse de l'intime à une position fortement politique, autant dans sa vie privée que dans son œuvre. Sa dernière courte pièce, *Mountain Language* (1988), a d'abord été décrite par ses promoteurs comme une charge contre la répression des Kurdes par la Turquie. Chose que l'auteur a niée avec véhémence. Et lorsqu'un critique plus nuancé a émis l'idée que les scènes de torture et d'oppression, d'emprisonnement sans procès et de suppression des minorités pourraient se produire dans une Grande-Bretagne du futur, il n'a pas été contredit. Récemment, lors d'une entrevue radiophonique à l'occasion de son soixantième anniversaire, Pinter est allé jusqu'à affirmer que toute son œuvre, depuis *The Birthday Party*⁵, avait une intention politique. Même si ni lui ni Stoppard n'ont beaucoup écrit depuis dix ans, ce changement d'attitude paraît significatif.

Si notre nouvelle génération «thatcheriste» d'auteurs s'est intéressée principalement à des sujets plus vastes — le politique pour eux étant souvent lié au sexe, à la race ou à l'invalidité —, elle inclut aussi ceux qui ont constaté les lacunes des effets directs du gouvernement conservateur des années 1980: Tony Marchant s'est attaqué au chauvinisme des Falkland dans *Coming Home* et à l'explosion du profit dans *Speculators*; Doug Lucie a mené une série de charges contre la génération du moi-d'abord; dans *Road* et *To* de Jim Cartwright, la désolation post-industrielle de nos villes du nord a trouvé un poète. Et tandis que l'argent se fait rare dans les théâtres établis et subventionnés, ce qui les rend moins disponibles pour accueillir des œuvres nouvelles, il n'y a jamais eu autant de vie dans les compagnies marginales non subventionnées, où la redécouverte de classiques européens fraie avec des sujets brûlants tels que les enfants maltraités, les femmes battues, la question irlandaise, ou tout autre sujet d'ordre social ou économique.

Le développement dramaturgique le plus intéressant de la dernière décennie, cependant, est le fait qu'elle se soit éloignée des thèmes «contemporains» pour en aborder de plus vastes. La forte imagerie et la poésie dramatique de Howard Barker a fini par s'imposer grâce à la production de ses deux meilleures pièces: *The Castle* (1985) et *Scenes from an Execution*, œuvre radiophonique qui n'a été présentée à la scène en Grande-Bretagne qu'en 1990. Difficiles, denses, les pièces de Barker se passent généralement dans un monde cauchemardesque de mythe ou de passé fictif où la violence est habituelle et fréquente. Pourtant, leur vision de la glorieuse et aléatoire condition humaine peut s'avérer révélatrice.

Si sur les plans moral comme dramaturgique, Barker rejette les réponses faciles, plusieurs bonnes écrivaines des années 1980 adoptent fermement la même approche. Leur éclairceuse fut, bien sûr, Caryl Churchill, dont les excellentes études des stéréotypes sexuels dans *Cloud Nine*⁶ (1979) et *Top Girls* (1982) ont ouvert la voie à plusieurs émules. Ces pièces, comme *Heresies* (1986) de Deborah Levy, s'écartent du cadre temporel aristotélicien. L'humeur et les relations sont aussi importantes que l'intrigue, et le fantastique devient quotidien. La langue comme l'image scénique sont foisonnantes; le mouvement et la danse font autant partie du vocabulaire que la parole.

En 1990, Caryl Churchill a écrit une des trois pièces anglaises répondant aux événements de l'année

5. *L'Anniversaire*. N.d.l.r.

6. Pièce traduite par Maryse Pelletier (T.N.M., 1984) sous le titre de *Cul-de-sac au septième ciel*. N.d.l.r.



précédente, chacune relevant d'une approche dramatique différente. Sa *Mad Forest* fut le résultat d'un voyage à Bucarest avec un groupe d'étudiants en théâtre au début de 1990. C'est une œuvre froide, où des tableaux sombres et fragmentés montrent l'impuissante frustration du peuple roumain avant et après sa «révolution». La pièce est issue des mêmes techniques d'improvisation qui ont produit *Cloud Nine*, et à côté de scènes réalistes dans les maisons et les rues de Bucarest, on y trouve un chien, un vampire et un ange qui commentent la situation.

Une scène de la pièce de David Edgar, *The Shape of the Table*, présentée par le National Theatre en 1990. Photo : Nobby Clark.

Howard Brenton s'est joint à Tariq Ali pour présenter *Moscow Gold*, qui fut la dernière production de la R.S.C. avant que le manque d'argent ne l'oblige à fermer ses salles londonniennes pour l'hiver 1990-1991. Cette histoire d'ascension de Mikhaïl Gorbatchev et Boris Eltsine, aussi irrévérencieuse et caricaturale que *Pravda* de Hare et Brenton, faisait grand usage des équipements techniques élaborés du Barbican Theatre, tels le double plateau tournant montant ou descendant pour les réunions du Politburo, les manifs ouvrières et les fréquentes interjections d'un Lénine au marxisme de tendance «plutôt Groucho que Karl». C'était là du théâtre format *tabloid*, avec de grands effets scéniques pour raconter une histoire dynamique, laquelle pouvait changer de soir en soir. La plupart des critiques ont détesté.

Auprès de *Moscow Gold*, *The Shape of the Table* de David Edgar apparaît comme un sobre reportage. Présentée en novembre 1990 au studio-théâtre du National, le Cottesloe, elle recouvre les événements de Tchécoslovaquie d'une fine couche de fiction, afin d'ausculter les dilemmes qui s'offrent à tous dans une Europe de l'Est remodelée. Les apparatchiks du parti ont autant de temps pour exposer leur point de vue que les réformateurs idéalistes menés par un dramaturge fraîchement sorti de prison, et Edgar en fait un tableau convaincant et d'une grande intégrité intellectuelle. La

pièce a peut-être moins d'intensité émotionnelle que celle de Caryl Churchill, et moins d'éclat que *Moscow Gold*, mais on y trouve toutes les qualités de construction classique que les auteurs de la génération d'Edgar ont déjà condamnées.

Ces trois pièces montrent les dramaturges radicaux des années 1970 s'accommoder de la mutation profonde du système de valeur politique mondial, chacun à sa façon très particulière. Le message global qui en découle est, d'une part, celui d'une variété et d'une vitalité incessantes du théâtre anglais à une époque où la communauté artistique locale connaît d'énormes difficultés et, d'autre part, la capacité toujours avérée de ce théâtre à répondre aux principaux enjeux politiques sur ses grandes scènes.

Michael Gambon dans
Man of the Moment de
l'auteur britannique Alan
Ayckbourn. Photo : John
Haynes.

Il y a pourtant un domaine où le théâtre anglais post-*glasnost* des années 1990 se développe de façon plus significative. Cela est remarquable : les deux exemples les plus percutants de 1990 viennent de dramaturges qui sont devenus les chefs de file des deux «générations» dramatiques évoquées précédemment. Dans les années 1960, Alan Ayckbourn avait acquis une solide réputation de farceur

poids plume techniquement habile. Dix ans plus tard, une veine plus noire de son écriture s'est imposée, et la plaie sous le rire a fait surface. Au cours de la décennie 1980, on assiste au renforcement de ce sombre aspect de notre nature par un puissant dégoût pour les conditions qui nous entourent, soit la société égoïste, obsédée par l'argent, corrompue et corruptrice qui est le côté sombre du miracle économique thatcheriste. Dans des œuvres comme *Way Upstream*, *A Chorus of Disapproval*, *A Small Family Business* et *Henceforward*, Ayckbourn écorchait les valeurs de Thatcher et de ses sbires. On pouvait toujours rire à l'intelligence pétillante de l'auteur, admirer ses inépuisables innovations techniques, mais derrière la façade rutilante, c'est maintenant une structure d'acier qui brille.

Dans sa dernière pièce à être jouée à Londres, *Man of the Moment* (1990), on trouve le même dégoût des valeurs tordues qui, ici, peuvent transformer un criminel à la petite semaine en héros national; à la condamnation du méchant, Ayckbourn a ajouté, avec une emphase absente de ses comédies noires des années 1980, une adhésion au petit homme de la rue, décent, honnête, pas particulièrement intelligent mais doué d'un bon sens naturel. Son héros, assez improbable, est un rustre gauche, qui bafouille et marche en se traînant les pieds, et qui aurait reconnu un lien de parenté avec le Lopakhine⁷ de Tchekhov. Comme lui, il voit la vérité sous-jacente à sa situation plus clairement que ne le

7. Personnage de *la Cerisier*. N.d.Lr.





Richard Pasco et Oliver Ford Davies dans la pièce de David Hare, *Racing Demon*, présentée en 1989 par le National Theatre. Photo : John Haynes.

fait la société rayonnante mais vide qui l'entoure. Même si les mots lui manquent, il en trouve assez pour affirmer, sans artifice et donc avec une grande force, son rejet du mal et sa foi innée dans la vertu humaine, dans notre responsabilité envers les autres autant qu'envers nous-mêmes. Ce genre de sensibilité, qui s'est exprimée à travers l'Europe depuis un an, parfois dans le théâtre de la rue plutôt que sur les planches, laisse voir une fin possible à l'influence totalitaire sur la pensée et l'action, dont nous avons tous écopé toutes ces années, autant dans la Grande-Bretagne de Thatcher que dans l'Est poststalinien.

Dans le même esprit, David Hare a délaissé ses attaques astucieuses mais souvent superficielles contre la corruption de la société britannique et de ses dirigeants pour une nouvelle quête de ce qu'il vaut la peine de préserver dans cette société. Un premier essai en 1988, *Secret Rapture*⁸, trop lié à des stéréotypes, mettait en jeu deux sœurs dont une était ministre du gouvernement Thatcher et l'autre, un «esprit libre» bien intentionné mais complètement hors-foyer. En 1990, cependant, avec *Racing Demon*, il a écrit une pièce célébrant le cœur humain et son pouvoir de surmonter les obstacles placés sur son chemin par les démons de notre époque : la cupidité d'une société matérialiste, l'envie d'une presse banalisante, la fureur autosatisfaite des politiciens et des groupes de pression qui «savent ce qui est bien». Hare raconte l'histoire de la lutte d'un groupe de prêtres anglicans pour préserver les valeurs fondamentales non seulement contre ces forces, mais aussi contre leur propre faillibilité. Cela fait retentir une espérance, et un amour qui n'a pas été évident jusqu'ici dans l'œuvre de Hare. Ce sentiment d'ouverture et d'espoir est celui qui, en 1989, a fait tomber le mur de Berlin. Entre les mains de dramaturges, non seulement en Grande-Bretagne mais dans le monde entier, il peut devenir l'ultime rejet du totalitarisme, à la fois culturel et politique. Et cette possibilité est ouverte à n'importe quel dramaturge, pas seulement à ceux qui se trouvent maintenant à la tête d'un pays.

ian herbert

traduit de l'anglais par **michel vaïs**

8. La traduction qu'en a fait Maryse Pelletier (T.P.Q., 1989) portait le titre de *Copies conformes*. N.d.l.r.