

La nouvelle écriture, l'institution et la subversion : états des lieux

Séverine Ruset

Numéro 38, automne 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041616ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041616ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Ruset, S. (2005). La nouvelle écriture, l'institution et la subversion : états des lieux. *L'Annuaire théâtral*, (38), 89–106. <https://doi.org/10.7202/041616ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Séverine Ruset
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

La nouvelle écriture, l'institution et la subversion : états des lieux

Créer, c'est faire sortir le nouveau de l'ancien, débusquer les possibles qui introduiront le changement. Se détacher des formes traditionnelles pour reconfigurer – mais aussi bousculer – notre expérience, de manière à ne pas seulement épouser l'évolution de la pensée et de la sensibilité humaines, mais à la provoquer. N'y a-t-il pas dans toute création une part de subversion? Faire événement dans l'art, *a fortiori* au théâtre, revient à marquer une rupture. Aussi Denis Guénoun suggère-t-il que

[...] si l'on veut tenter de comprendre ce qui se passe dans l'art (ce qui passe, agit, advient, arrive; ce qui fait qu'il y a des événements, une histoire de l'art), il ne faut pas réfléchir du côté de l'institution, de la position de l'Art. Que ce qui se passe dans l'art est plutôt le mouvement d'une sorte de destitution, de déposition (1998 : 92).

Dans la mesure où l'événement dépend des conditions de visibilité dans lesquelles il prend place, notamment au théâtre où le rassemblement physique du public est condition nécessaire, on pourrait néanmoins objecter qu'il lui faut s'appuyer sur une structure forte, enracinée, pour imposer sa marque. C'est la raison pour laquelle l'institutionnalisation de la programmation des textes dramatiques contemporains est apparue en Grande-Bretagne comme un moteur de création fondamental. L'institution théâtrale britannique se préoccupe en effet abondamment des auteurs vivants et des écritures dramatiques émergentes, auxquels d'importantes structures spécialisées sont consacrées.

Donner aux auteurs contemporains la possibilité de s'exprimer à l'intérieur d'un cadre institutionnel permet une « mise en présence » de la création. On peut toutefois redouter que l'intégration de cette dernière à des corps constitués ne la prive de l'espace et de la liberté nécessaires à l'émergence de voix authentiquement nouvelles et déstabilisantes. La prise directe de l'institution sur la création ne risque-t-elle pas de devenir emprise, et de se traduire par la promotion de normes esthétiques et de critères de recevabilité uniformisants, qui affaiblissent le potentiel subversif des œuvres? Peut-on envisager qu'un lieu puisse accueillir des possibilités émergentes qui débordent le présent, le relativisent, alors même qu'il a pour fonction d'instituer celui-ci? Les théâtres de création contemporaine britanniques semblent l'affirmer, puisqu'ils se revendiquent pour la plupart comme des lieux d'expérimentation ouverts à l'innovation et tournés vers l'avenir.

Laisent-ils cependant suffisamment de jeu pour que des dramaturgies qui renouvellent réellement notre perception puissent se développer? Cette question a servi de fil conducteur à l'enquête que nous avons menée auprès de six professionnels du théâtre représentatifs de la scène anglaise. Le document qui en résulte ne doit pas être lu comme une discussion, mais comme un montage de pensées et de témoignages, qui sondent la place qu'occupent actuellement les écritures nouvelles dans le paysage théâtral anglais et interrogent la manière dont elles se situent sur la corde tendue entre institutionnalisation et subversion. Il ne prétend en aucun cas dresser un bilan, mais soulève des questions dont il nous semble important qu'elles accompagnent le développement d'une pratique vivante.

A. A. – **Abigail Anderson**, metteuse en scène et lectrice pour de nombreuses compagnies théâtrales, y compris le Bush Theatre.

C. C. – **Christopher Campbell**, adjoint du conseiller littéraire du National Theatre, écrivain et traducteur.

D. E. – **David Edgar**, écrivain.

G. W. – **Graham Whybrow**, conseiller littéraire du Royal Court Theatre.

H. B. – **Howard Barker**, écrivain et metteur en scène.

J. B. – **Joss Bennathan**, metteur en scène.

La nouvelle écriture au sein de l'institution britannique

La fondation capitale du Royal Court Theatre

En Grande-Bretagne, on évoque souvent la « révolution » qui, en 1956, a commencé à secouer le théâtre britannique. L'ouverture du Royal Court Theatre, la même année, ne relève certes pas d'une coïncidence. Fondé dans le but de créer « un lieu où le dramaturge est perçu comme

l'énergie créatrice fondamentale au théâtre, et où la pièce prend le pas sur les comédiens, le metteur en scène et le scénographe », le Royal Court Theatre a su dynamiser un renouveau théâtral axé sur la nouvelle écriture.

G. W. : Avant 1953, il n'existait pour ainsi dire pas d'auteur britannique! [...] Au départ, le Royal Court Theatre s'est d'emblée perçu comme un théâtre subventionné qui présentait des pièces contemporaines d'avant-garde, dont l'auditoire serait vraisemblablement limité et qui dérouteraient les critiques. Il constituait donc, en quelque sorte, un foyer artistique apte à attirer et à stimuler une nouvelle génération d'artistes de théâtre et de dramaturges, conformément à la tradition moderniste en vogue sur le territoire continental européen. Ce théâtre accueillerait tous les précurseurs de l'ère moderne. Telle était sa vision. D'une certaine manière, le Royal Court incarne toujours cette vision. Nous sommes des inventeurs, et non des conservateurs de musée.

D. E. : Quand elle a repris le Royal Court pendant les années 50, la English Stage Company a placé le dramaturge au centre de sa démarche. Ce choix a été fait en réaction contre le théâtre joué immédiatement après la guerre, que George Devine estimait tape-à-l'œil, axé sur le jeu et dénué de sérieux.

L'éclosion de la nouvelle écriture

Cette attention dont jouissait l'écriture théâtrale a éperonné l'enthousiasme, la créativité et l'ambition de plusieurs générations d'auteurs. Le Royal Court a atteint l'objectif qu'il s'était fixé : la dramaturgie est florissante au Royaume-Uni, pays où le texte forme la pierre angulaire du processus créatif.

A. A. : Je dirais qu'à l'échelle internationale, cette démarche est devenue l'une des caractéristiques associées au théâtre britannique.

H. B. : En Angleterre, la nouvelle écriture constitue presque une obsession. Tous les théâtres du pays y aspirent ou, à tout le moins, font mine de s'y intéresser.

Hormis le Royal Court, il existe plusieurs théâtres associés à ce mouvement. Citons ceux de Londres : le National Theatre (bien qu'il ne se consacre pas exclusivement à la nouvelle écriture, il en présente beaucoup plus depuis que Nicholas Hytner en est devenu le directeur artistique en 2003), le Bush Theatre, le Hampstead Theatre et le Soho Theatre. Ailleurs au Royaume-Uni, il suffit de penser au Traverse Theatre, en Écosse, au Royal Exchange Theatre, à Manchester, et au Door Studio, du Birmingham Repertory Theatre.

Ce véritable ferment de créativité connaît des résultats concrets. Le Royal Court reçoit quelque 3 500 pièces non sollicitées par année, le National Theatre, 1 200, le Soho, 2 000, tandis que le Hampstead et le Bush en évoquent un peu plus de 1 500. Tous les manuscrits seraient lus.

Le rôle prédominant de l'auteur dans le processus créatif

D. E. : Une fois l'auteur élevé au statut de « créateur unique », on a assisté à la naissance de pièces extraordinaires et d'une période probablement sans égale au cours de laquelle le théâtre britannique s'est vu couronné de succès et a gagné en importance. Pourtant, l'auteur, et j'insiste, n'est pas le seul créateur au théâtre, et l'arrogance qu'en ont conçue les dramaturges a poussé la plupart des meilleurs d'entre eux, pendant l'âge d'or du Royal Court, à se disputer farouchement avec des metteurs en scène et des comédiens, si bien qu'ils ont pour la plupart abandonné le théâtre dominant. Ceux de ma génération¹ ont un peu hérité de cette arrogance, mais notre engagement politique à l'égard des méthodes de travail collectif nous a mieux disposés à collaborer.

Étant donné la prolifération d'aspirants dramaturges, on aurait pu s'attendre à ce que les auteurs perdent une partie du pouvoir dont ils jouissaient dans le processus créatif, mais, en Grande-Bretagne, ils demeurent très présents. On ne saurait dire qu'ils « possèdent les moyens de production », mais ils conservent la haute main sur les moyens créatifs.

C. C. : Dans ce pays, le rôle de directeur artistique est presque toujours dévolu à un metteur en scène. Pourtant, les auteurs ont ici un pouvoir bien plus grand qu'en France, par exemple. Ce ne sont pas eux qui dirigent les théâtres, mais leur influence est énorme. Chacun s'attend à ce qu'ils exercent cette influence, en assistant régulièrement aux répétitions.

G. W. : Au Royal Court, nous produisons des premières mondiales, si bien que les intentions de l'auteur l'emportent sur tout le reste. Les pièces ne sont pas colorées par le regard d'un metteur en scène. Elles sont produites en présence de l'auteur, qui vient aux répétitions et que l'on consulte quant au choix du metteur en scène, du scénographe et des comédiens. Aucun changement n'est apporté au texte sans son approbation. Dans ces conditions, la pièce acquiert une réputation telle que bon nombre de metteurs en scène étrangers souhaiteraient la monter en y mêlant leur propre vision.

C. C. : Ici, les théâtres ne font généralement pas appel à un conseiller littéraire, entre autres parce que cette fonction revient au metteur en scène. La plupart du temps, celui-ci a une certaine conception de son rôle : porter à la scène le texte de l'auteur et le présenter au public. C'est pourquoi nos metteurs en scène, nos comédiens et nos scénographes se

perçoivent comme des éléments secondaires, des interprètes – comme des musiciens envers un compositeur –, tandis que les metteurs en scène européens, à mon avis, se voient d'abord et avant tout comme des créateurs. Chez nous, ils sont rarement comme ça. Et ceux qui le sont, nous ne les apprécions pas vraiment.

La genèse de la nouvelle écriture

Si l'auteur joue un rôle prépondérant dans la première production de ses pièces, il est aussi manifestement influencé par le processus. Il n'est pas facile de mesurer la part qui revient à l'institution dans la genèse de son écriture, car cette part varie forcément selon les cas, mais il importe de reconnaître que cette influence s'exerce à plusieurs égards : quand un théâtre produit la pièce d'un auteur, mais aussi bien avant, quand l'auteur cherche à faire ses premières armes et à se familiariser avec les préférences en vogue dans le milieu théâtral.

Avant la production

C. C. : Il ne fait aucun doute que nous respectons l'apport de l'auteur aux répétitions. [...] Nous avons toujours fait en sorte que la formule fonctionne [...].

Or, il est rare que le théâtre n'intervienne pas du tout en amont de la production, que ce soit pour influencer ou encourager l'auteur (ateliers, écrivains en résidence, etc.)

A. A. : Au Bush, que je sache, nous n'avons produit qu'une seule pièce non sollicitée en cinq ans. L'équipe de soutien repère des auteurs possibles et soumet leurs pièces. Elle met ensuite sur pied une autre équipe (conseiller, mentor, metteur en scène, rédacteur). C'est normalement ainsi que les choses se passent, je crois.

D. E. : Les années 60 m'ont marqué suffisamment pour que l'expression « développement de script » me fasse horreur. Au cinéma, le développement de script consiste à modifier le scénario de l'auteur pour qu'il corresponde à l'idée qu'en a le réalisateur, et c'est bien ainsi. Au théâtre, l'auteur doit découvrir le message qu'il souhaite transmettre et la manière la plus efficace et la plus éloquente d'y parvenir. Si j'en crois ma propre expérience, la lecture d'ébauches, le travail en groupe à l'étape de la production et les discussions poussées avec le metteur en scène sont plus utiles que les commentaires des conseillers.

G. W. : Nous n'attirons pas l'attention sur notre travail préliminaire, et il n'existe certainement aucune règle régissant l'élaboration d'une pièce. Je m'oppose fermement à l'encadrement didactique ou au travail collectif sur lesquels certains semblent insister. On

tente toujours de produire les meilleures pièces inédites, mais on balance constamment entre l'abstention et l'intervention, les conseils donnés à l'auteur pour l'aider à exprimer son intention. Ce qu'il faut retenir, je pense, c'est que l'étape préliminaire se déroule dans le contexte du théâtre qui produit la pièce, et notre avis est constamment mis à l'épreuve par les contraintes de la programmation, les répétitions, le public ou les critiques. Je crois qu'il faut à tout prix éviter de scinder en deux étapes distinctes l'élaboration et la production d'une pièce.

Écoles et ateliers d'écriture

L'appétit grandissant pour la nouvelle écriture a donné lieu, au Royaume-Uni, à la mise en place de programmes de formation, dont les principaux sont offerts par la University of Birmingham, la University of East Anglia et le Goldsmiths College.

D. E. : Parce que je dirigeais le programme de maîtrise à Birmingham, nous prenions soin de ne pas imposer un style, un contenu ni une prise de position à nos étudiants. Malgré cette précaution, le programme était teinté par mes préoccupations et mes préventions. Je pense que nous nous montrions plutôt conservateurs dans notre traitement de la forme théâtrale, mais, parmi les conférenciers invités, beaucoup étaient des auteurs radicaux ou de gauche. Une chose est sûre : nous n'avons jamais découragé l'innovation en matière de contenu ni l'expérimentation, sous quelque forme que ce soit. Sarah Kane a d'ailleurs écrit *Blasted* alors qu'elle suivait le programme. J'espère qu'en insistant sur les fondements historiques de la dramaturgie (et, ce faisant, en étudiant les pièces de nos prédécesseurs), nous avons doté tous nos auteurs d'outils de base, dont ils peuvent se servir aussi bien pour écrire des pièces conventionnelles que du théâtre expérimental.

Certains théâtres proposent un encadrement dramaturgique serré et des programmes d'écriture destinés « à tous les auteurs, quel que soit leur niveau ».

J. B. : On entend beaucoup parler de la mise en lecture d'œuvres inédites, qui est en grande partie le fait de théâtres subventionnés. Il y a lieu de se demander dans quelle mesure cette démarche conduit à des représentations devant un public payant, et dans quelle mesure les pièces qui parviennent à atteindre la scène seront reprises après leurs quatre ou cinq semaines d'exploitation initiales.

D. E. : Il existe en Grande-Bretagne une « culture de l'atelier » (comme aux États-Unis, quoique un peu moins néfaste) voulant que les pièces demeurent perpétuellement en développement et ne soient jamais présentées.

Bon nombre d'aspirants dramaturges participent à ces programmes, pensant avoir ainsi de meilleures chances de saisir les critères qu'appliquent les institutions théâtrales pour décréter qu'une pièce est « bonne ». Toutefois, ce sont généralement les pièces produites par les théâtres de la nouvelle écriture qui ont sur leur art une influence, qu'ils en soient conscients ou non.

Les préférences des institutions théâtrales

Contraintes matérielles et sociologiques : jauges et niveaux de subvention

Le nombre de places que comptent les théâtres de la nouvelle écriture varie énormément (la plus grande salle du National Theatre, où sont produites certaines des pièces d'aujourd'hui, accueille 1 160 personnes, comparativement à seulement 80 au Bush Theatre). Il en va de même des subventions qu'ils reçoivent, lesquelles sont bien inférieures comparativement à la pratique ailleurs en Europe. Ces facteurs matériels et sociologiques orientent inévitablement leurs choix.

A. A. : Au comité de lecture du Bush, on ne nous donne aucune consigne sur les qualités d'une « bonne pièce », mais nous sommes invités à tous les spectacles présentés au théâtre. Nous avons ainsi une idée claire du mandat que le théâtre s'est donné et des œuvres qui y fonctionnent bien. Par ailleurs, nous connaissons tous les restrictions matérielles et financières qui lui sont propres.

J. B. : En général, seuls le National Theatre et la Royal Shakespeare Company (à tout le moins par le passé) ont les moyens financiers et les ressources voulues pour présenter des spectacles à grand déploiement. Les théâtres plus modestes semblent rechercher et retenir des pièces n'exigeant qu'une petite distribution et un décor unique. On y voit donc souvent des œuvres relevant de la tradition naturaliste.

C. C. : Actuellement, le plus grand risque que puisse courir un auteur serait d'écrire une pièce à quinze personnages.

Le souci du public

Selon les dimensions de leurs salles et la hauteur de leurs subventions, les théâtres ne suscitent pas les mêmes attentes auprès de leur public. Ils peuvent y répondre avec une diligence variable, mais leur programme reflète toujours la nature du lien qu'ils entretiennent avec ce public.

J. B. : Les théâtres – quels que soient le contenu et la forme de la pièce présentée – ne sont fréquentés que par une minorité. Et comme les spectateurs choisissent ce qu'ils iront voir, j'imagine que la plupart arrêtent leur choix sur des pièces qui confirment leur propre perception du monde.

C. C. : Au National Theatre, nous ne pouvons pas nous permettre des salles vides. [...] Le Royal Court peut absorber un ou deux fouds dans sa petite salle [80 sièges]. Ce n'est pas notre cas. Nous n'avons qu'une seule salle, comptant 400 sièges. [...] Nous subsistons pour une bonne part grâce aux deniers publics et, moralement, nous devons veiller à ne pas les dilapider. Dès qu'un spectacle déçoit, nous éprouvons des problèmes financiers. Il nous faut donc demeurer accessibles, dans une certaine mesure.

G. W. : Nous nous efforçons scrupuleusement de projeter du Royal Court l'image d'un théâtre voué à son art, et non à son public. Nous encourageons nos spectateurs à nous suivre et à évoluer avec nous dans la réalisation de notre mandat. Nous ne voulons pas que notre programme soit fonction de l'auditoire ou de la prudence, mais bien d'une vision ou d'un mandat. [...] Nous ne portons pas le poids de responsabilités face à l'État, ni de quotas, et nous n'avons pas à répondre aux attentes de notre public, contrairement au National Theatre. [...] Ce que je veux dire, c'est que, conformément à son image, ce théâtre fait des choix que d'autres considéreraient comme risqués. Si nous avions une plus grande salle, nous ne pourrions pas courir les mêmes risques. C'est tout autant une question d'architecture que de subventions et de mandat [le Royal Court Theatre Downstairs, c'est-à-dire la grande salle, compte 400 places].

H. B. : Que ce soit en qualité d'auteur ou de metteur en scène, je ne m'intéresse jamais à ce que pense le public. Mais les metteurs en scène de la Royal Shakespeare Company, par exemple, se préoccupent énormément des spectateurs, ils ne pensent qu'à eux. Ils se demandent constamment comment leur plaire, comment intégrer à leurs pièces des vedettes américaines qui feront vendre les billets. Ils ne croient pas à leur travail, ils ne croient pas au théâtre, ils le perçoivent comme un art mineur.

Préférences esthétiques

Tout théâtre vise à se créer et à projeter une image artistique qui lui permettra de se distinguer. Les théâtres de la nouvelle écriture ne font pas exception, comme en témoigne le Royal Court Theatre en redorant l'image qui l'a défini à la fin des années 50.

G. W. : Nous avons pour ambition de découvrir des auteurs-chocs, sans complaisance, dont les œuvres sont stimulantes, provocantes et passionnantes. Ces œuvres doivent être inédites et originales (nous évitons les adaptations à partir de la littérature ou du cinéma), toucher des thèmes contemporains, même si elles se situent dans le passé, et provoquer par leur propos ou par leur forme [...]. Chaque théâtre se donne sa propre identité distincte, sans quoi ils seraient tous interchangeables.

Les autres théâtres de la nouvelle écriture mentionnent rarement, dans leur déclaration d'intention, le genre de pièces qu'ils recherchent, ou alors ils en donnent une description très vague. Toutefois, on peut habituellement s'en faire une idée générale à partir de leur programmation. Bien qu'il n'affiche ouvertement aucune préférence, le National Theatre reconnaît des manques dans son répertoire : les comédies légères (omisées volontairement...) et les pièces étrangères (omisées par manque de choix?).

C. C. : Cette lacune importante [dans la programmation du National Theatre] s'explique du fait que nous ne sommes vraiment pas parvenus, tout au moins jusqu'à présent, à trouver une pièce européenne contemporaine qui réponde à nos critères. Ces pièces sont soit trop boulevard, ce qui n'enlève rien à leur qualité mais les élimine automatiquement, soit elles ne possèdent pas assez de dimensions intéressantes, de sorte qu'elles se joueraient selon nous devant des salles vides.

Notre but n'est pas d'analyser les différences entre les théâtres britanniques de la nouvelle écriture, mais on peut se demander quels débouchés ils offrent aux jeunes auteurs.

D. E. : Les théâtres ont forcément des idées préconçues et des goûts qui leur sont propres. Ils choisissent (et rejettent) donc des genres particuliers de théâtre. Pour pallier ce problème, on ne peut exiger que les théâtres renient leur mandat (l'aridité deviendrait inévitable); il suffit qu'un grand nombre de théâtres produisent de nouvelles pièces.

G. W. : Un grand nombre de théâtres désirent produire de nouvelles pièces, qui viennent compléter les choix du Royal Court. Le système s'équilibre ainsi de lui-même.

A. A. : Les départements de littérature communiquent entre eux et avec des producteurs à la recherche de nouveaux auteurs. Une œuvre de qualité qui ne correspond pas à un théâtre

donné peut ainsi trouver son chemin vers le théâtre auquel elle convient. Ces réseaux ne sont pas aussi développés qu'ils pourraient l'être, et cette démarche serait beaucoup plus profitable si on l'empruntait plus ouvertement.

D. E. : Je ne dirais pas que toutes les nouvelles pièces de qualité sont produites ici, mais je pense que la plupart le sont.

Il semble pourtant que certaines ne soient pas retenues...

C. C. : Howard Barker, Edward Bond dans une certaine mesure, Gregory Motton par-dessus tout... Ce sont des auteurs dont les pièces sont plus fréquemment produites à l'étranger.

H. B. : Mes œuvres ne sont présentées ni au National Theatre, ni au Royal Court, ni à la Royal Shakespeare Company².

La tradition de la nouvelle écriture

Malgré la variété des formes qu'elle adopte, la nouvelle écriture britannique s'enracine profondément dans la tradition théâtrale du Royaume-Uni. Cette influence directe constitue un dénominateur commun saisissant entre les œuvres de la nouvelle vague, qui présentent quatre caractéristiques typiques.

Un réalisme concret

A. A. : En tant que nation, nous produisons plutôt des pièces qui abordent des thèmes concrets; les personnages sont bien définis et ils évoquent une version du quotidien à laquelle nous pouvons nous identifier.

G. W. : Habituellement, la tradition anglaise se traduit dans le théâtre contemporain par une forme télévisuelle ou un style naturaliste.

D. E. : Je pense que le théâtre britannique a toujours été plus conservateur sur le plan de la forme que les autres théâtres européens.

C. C. : Nous ne sommes généralement pas très audacieux en matière de forme. La plupart de ces pièces dépeignent la vie quotidienne. Des personnages plus ou moins réalistes se parlent de manière plus ou moins réaliste. [...] Nous nous intéressons beaucoup plus aux

personnages et à leurs interactions que nos voisins européens. Je sais que de jeunes auteurs français se demandent parfois [...] pourquoi nous mettons encore en scène trois personnages qui partagent un appartement, mais ce genre de situation continue de nous intéresser, nous n'en avons pas terminé. Nous n'avons pas encore écrit tout ce que ces personnages ont à dire.

H. B. : Le naturalisme domestique à tendance sociocritique domine tellement que les jeunes auteurs de ma connaissance constatent un parti pris certain contre deux types de pièces : celles qui ne relèvent nullement du réalisme social et celles qui sont à grand déploiement; le réalisme social se limitant presque exclusivement à un contexte domestique.

C. C. : Ici, ce que l'on voit sur scène ressemble à ce que l'on voit tous les jours, et je pense que ce n'est pas toujours le cas dans d'autres cultures. Le théâtre étranger appartient à un univers distinct, celui du spectacle. Des envolées lyriques et des monologues parallèles, l'auteur qui s'adresse à son public, des personnages qui dialoguent à peine. Nous aimons voir des personnages se parler et en tirer notre propre interprétation. [...] C'est justement pourquoi nos pièces peuvent être choquantes : nous les rattachons directement à la réalité.

Une responsabilité sociale

C. C. : Dans ce pays, théâtre et société sont inséparables. [...] La plupart de nos auteurs souhaitent aborder des thèmes sociaux. Nous continuons de voir le théâtre comme une tribune pour les débats de société. [...] Le théâtre participe véritablement à ces débats.

H. B. : Depuis la Réforme, les Anglais sont pragmatiques et utilitaristes. Par exemple, au National Theatre, les conseillers littéraires s'interrogent toujours quant à la pertinence sociale d'une pièce. Leur optique serrée à saveur politique va à l'encontre de la véritable tradition du théâtre anglais, qui est vraisemblablement la tradition jacobéenne, selon moi, et qui s'exprime par une émotivité poussée à l'excès dans un contexte entièrement imaginaire. Cette optique règne en maître depuis quarante ans, et elle a pour conséquence systématique que la pièce reflète ce que l'on ose appeler le « monde réel », comme s'il existait un « monde réel ».

G. W. : Notre théâtre a pour principale caractéristique d'avoir étendu la dimension sociale au-delà de la tradition britannique. C'est l'une de ses grandes inventions, avec le fait de représenter de nouveaux univers sociaux avec dignité, sans paternalisme. Il s'agit d'une remarquable réalisation. Mais le risque est peut-être qu'elle finisse par se pétrifier et devienne un genre à part entière.

L'accessibilité

C. C. : Chez nous, le fond l'emporte sur la forme. On a décrit le jazz comme un moyen d'expression artistique en plein suicide. Cette image me paraît fascinante. Il y a eu un moment, dans l'histoire du jazz, où il s'est soudainement et délibérément transformé de manière à ce qu'il soit presque impossible pour une personne normale d'en écouter. Pour la vaste majorité, le jazz était devenu cacophonique.

H. B. : « Accessibilité » est l'un des mots à la mode dans la pratique théâtrale contemporaine, tout comme « clarté », bien entendu.

C. C. : En France, le théâtre est très relevé; on y trouve de la poésie, beaucoup de controverse et de philosophie, mais très peu de vie quotidienne. [...] J'ai parfois l'impression qu'aux yeux des auteurs français, le public a le devoir d'assister à leurs pièces. Ce n'est pas le cas ici en Angleterre.

A. A. : L'œuvre de Gregory Motton n'est pas populaire ici – pourtant, j'admire énormément ses premières pièces –, peut-être parce qu'elle s'approche trop de l'abstraction, parce que ses thèmes et sa forme sont trop intellectuels et philosophiques. En tant que peuple, nous n'avons pas l'habitude d'encourager ou d'apprécier ce genre de théâtre.

C. C. : Je n'assimile pas du tout l'accessibilité à la compréhension instantanée. Il ne me paraît pas important qu'une pièce permette une compréhension instantanée. Certainement pas, pas plus qu'aucune autre œuvre d'art. Aucune œuvre ne doit être instantanément, grossièrement ou superficiellement accessible. Mais, d'une manière ou d'une autre, elle doit l'être en fin de compte.

Un mariage entre humour et sérieux

C. C. : Les pièces de Shakespeare mêlaient tragédie et comédie, parfois dans la même scène, et son influence se fait encore sentir [...]. Même nos auteurs les plus sérieux se sentent tenus de divertir le public. Je pense à quelqu'un comme Harold Pinter : personne ne le qualifierait de léger ou ne prétendrait qu'il manque de sérieux, mais le rire est présent chez lui, comme l'interaction entre les personnages, bref, les ingrédients qui captivent l'attention.

A. A. : Le rire est essentiel pour le public britannique, je pense que nous craignons généralement de sembler trop sérieux. Pourtant, des pièces comme *Copenhagen*, *Democracy* de Michael Frayn, *Blue/Orange* de Joe Penhall, etc., qui expriment avant tout des idées, ont été très populaires auprès des spectateurs de la classe moyenne. Elles n'étaient pas

subversives, mais elles posaient un défi sur le plan intellectuel. Néanmoins, l'énorme succès remporté par des pièces comme *Art* de Yasmina Reza illustre de manière décevante le désir qu'a le public britannique d'être divertit tout en affectant de s'adonner à une exploration intellectuelle.

H. B. : La comédie enchâssée dans la tragédie caractérise une grande partie de la littérature anglaise, notamment la mienne, j'imagine; si l'on choisit de se pencher sur l'abîme de la douleur humaine, on en rit, inévitablement. Parce qu'il y a matière à rire. Avec un peu de chance, on parvient à faire rire le public au mauvais moment, c'est-à-dire à le dérouter totalement.

La subversion dans l'institution de la nouvelle écriture

La nouvelle écriture s'inscrit dans une tradition surtout mimétique, que l'on persiste à glorifier comme étant un moyen efficace d'aborder les questions sociales du jour. On peut dès lors se demander si la subversion, qu'elle soit thématique ou structurelle, trouve encore sa place au sein du nouveau théâtre.

Cette place est-elle...

menacée...

D. E. : Pendant les années 70 et 80 – au théâtre comme ailleurs –, le pouvoir est passé des mains du producteur à celles du consommateur. On ne pouvait donc plus voir le théâtre comme un mégaphone à travers lequel l'artiste ou l'auteur s'adressait au public. Chez les auteurs (qui, malgré le radicalisme de leurs œuvres, ont influencé la plus grande partie de la génération nourrie à la controverse), le phénomène a suscité un regain d'intérêt pour leur art. Je pense que l'on tombe maintenant dans l'excès contraire, et le théâtre risque de devenir comme la télévision, qui est entièrement axée sur les attentes du public telles que les perçoivent les producteurs, les réalisateurs et les scénaristes.

A. A. : Je me permettrai seulement de faire remarquer ceci : les nouvelles pièces que l'on monte sont de style et de structure plus conventionnels. Il suffit d'examiner la programmation établie par n'importe quel théâtre de la nouvelle écriture. On n'y trouve que très peu de véritable expérimentation sur le plan de la forme. S'ils s'inspirent des pièces produites, les auteurs ne sont donc pas incités à se montrer subversifs [...]. C'est un cercle vicieux : si les pièces montrées dans les théâtres ne viennent pas les inspirer, les auteurs n'écrivent pas de pièce inspirée.

H. B. : Si vous n'exercez pas votre art en « célébrant » quelque chose, alors vous n'y avez probablement pas de place.

Un auteur qui ne présente pas le monde d'un point de vue libéral humaniste se met à dos et dérange le genre de personnes qui dirigent les théâtres anglais. [...] Bien entendu, ce consensus ouvre la porte des théâtres concernés à toutes sortes de pseudoradicalismes. Le discours, la langue et l'élément de surprise se renouvellent continuellement, parce qu'il le faut bien, mais le fondement sociocritique idéologique, qui trouve son origine chez Brecht, demeure.

J. B. : Il me paraît important de faire la distinction entre l'expérimentation et le renouvellement (qu'ils soient subversifs ou non) en matière de forme et de fond. On présente maintenant beaucoup plus de pièces qui abordent le thème de l'homosexualité ou se penchent sur la réalité des immigrants antillais ou asiatiques, et à juste titre. Ce type de théâtre a une valeur et un dynamisme énormes; il montre la vie de personnes et de groupes que l'on retrouve dans l'auditoire, comme ils viennent voir leur expérience être portée à la scène. Mais s'agit-il d'art pour autant? Quoi qu'il en soit, le propos d'une pièce peut-il être subversif en soi si sa forme est naturaliste au sens traditionnel? Je ne connais pas la réponse à cette question, mais elle mérite d'être posée. Personnellement, je suis attiré par des œuvres avant tout théâtrales, c'est-à-dire qui exploitent les possibilités de la scène.

H. B. : C'est faire preuve d'un esprit boutiquier que d'attribuer spécifiquement au théâtre la responsabilité de traiter de questions touchant l'éthique sociale, comme si la télévision, les journaux, la radio et les médias sous toutes leurs formes ne traitaient pas déjà avec acharnement des questions de l'heure [...]. Ce qui incite les auteurs à traiter des problématiques que connaissent les spectateurs ou qui les intéressent a pour effet de restreindre automatiquement la nature visionnaire de leur démarche. Une pièce qui prône une forme d'amélioration sociale me semble l'antithèse du théâtre, lequel est un lieu où exprimer l'inacceptable.

A. A. : Les nouvelles pièces me paraissent pour la plupart légères, anodines et plutôt ennuyantes. La production y est aussi pour beaucoup. Où sont passés le culot, la passion, l'esprit et l'originalité? [...] Les œuvres les plus intéressantes et les plus audacieuses sont produites ici en dehors du créneau habituellement réservé à la « nouvelle écriture » et appartiennent à un autre genre, celui du « théâtre physique ». Les spectacles sont beaucoup plus imaginatifs et dramatiques au sens premier du terme, et le théâtre physique est beaucoup plus ouvert à l'art multidisciplinaire et à une véritable collaboration. La démarcation entre la « nouvelle écriture » et le « théâtre physique », que ce soit sur le plan de la critique, du marketing ou de la création, ne vaut peut-être pas d'être perpétuée, mais elle existe néanmoins.

ou inévitablement réduite?

H. B. : Une mise au point s'impose : on ne peut pas être volontairement subversif. On l'est dans l'âme, ou on ne l'est pas. Si on ne se sent pas profondément mal à l'aise par rapport au projet social du moment, on ne peut pas simplement décider de le devenir. Tout ce que j'écris irriterait le National Theatre ou le Royal Court. On n'y peut rien. L'idée voulant que Howard Barker cherche seulement à choquer ne tient pas. Je ne cherche pas à choquer. Mon œuvre n'est pas choquante. On la qualifie ainsi seulement parce qu'elle ne glorifie pas ce que l'on voudrait la voir glorifier.

C. C. : De nos jours, la seule manière de se montrer subversif consiste à prendre le contrepied de tout ce qui est plus ou moins en vogue. La démocratie. Écrire une pièce qui préconiserait sans ambiguïté l'abolition du droit de vote des femmes, par exemple, mais sérieusement, pas de manière satirique. Ou donner à entendre que la démocratie crée la pagaille et qu'il faut s'en défaire. Ou encore, une pièce qui prêcherait sérieusement des valeurs religieuses très marquées, voilà qui serait subversif. Parce que les gens qui viennent au théâtre ont épousé la subversion, ils l'incarnent. Ils se sont ralliés à tout ce qui était auparavant subversif. La subversion, à l'époque actuelle, ne consiste pas à écrire une pièce au sujet de la tyrannie masculine ou de la violence sexuelle, ces thèmes sont désormais des banalités, nous en convenons tous. Pour être véritablement subversif aujourd'hui, il faut faire quelque chose qui ne me vient pas à l'esprit, sinon je le ferais moi-même. Il faut s'inscrire en dehors du consensus.

A. A. : À mon avis, il est impossible d'être vraiment subversif au sein d'une institution établie, pas tant à cause du contenu ou de la forme du texte qu'à cause du contexte dans lequel l'auteur est perçu.

J. B. : Tout dépend de ce que l'on entend par « subversion ». D'après mon dictionnaire, il s'agit d'un « bouleversement ou renversement ». Je ne vois pas comment on pourrait être subversif dans un établissement financé par l'État. D'une part, il est évident qu'un mouvement d'abord radical et parallèle ou populaire est rapidement assimilé et absorbé par le courant dominant. C'est le sort qu'a subi le mouvement punk, et je peux à mon âge en témoigner! Ce qui est radical, dérangeant ou subversif finirait donc par être neutralisé. D'autre part, il est certain qu'on peut provoquer des transformations depuis l'intérieur. Beaucoup de ceux qui étaient marginaux à l'origine disposent aujourd'hui de pouvoir et d'influence.

Faut-il alors chercher à atteindre l'équilibre?

G. W. : Nous cherchons à produire des œuvres remarquables de grande qualité. Elles ne sont pas nécessairement novatrices, mais elles peuvent aborder des thèmes nouveaux, à tout le moins au théâtre, adopter une forme ou une expression inédite ou expérimentale, que ce soit dans l'écriture, la mise en scène ou la scénographie. La mission du théâtre consiste cependant à entretenir une relation dynamique et critique face à la tradition, ce qui ne suppose ni subversion ni provocation comme une fin en soi, mais plutôt une objectivité affranchie.

C. C. : Ceux qui critiquent les pièces produites au Royaume-Uni doivent pourtant bien s'interroger en constatant que le théâtre britannique est joué partout dans le monde. Les qualités de nos dramaturges plaisent universellement. La question se pose : est-ce parce qu'ils sont miteux et accessibles ou parce qu'ils s'adressent à un public qui continue d'être vraiment touché par ce genre théâtral?

G. W. : Comme producteur, il faut faire preuve d'humilité pour reconnaître qu'on essaie de se montrer ouvert et responsable par rapport à l'avenir et d'illustrer cet avenir dans le présent. Le futur est éminemment étrange et, une fois au programme, une pièce peut étonner par sa force de frappe, son caractère inattendu, sa tonalité hystérique. Mais s'il a une vision nette, celle d'innover dans la forme, un théâtre ne peut se qualifier seulement de provocateur ou de subversif. Nous devons aspirer à une vision du théâtre qui soit novatrice et nourrie par la tradition, originale mais compte tenu des canons dramatiques, contemporaine sans être de courte vue ni axée sur l'actualité, mais sans nécessairement non plus tourner le dos à l'histoire. Cette vision explore la forme dramatique tout en recherchant de nouvelles conventions, en utilisant celles qui sont déjà établies, en les mettant en question, en les bravant carrément ou que sais-je encore, mais toujours au service de la forme dramatique.

J. B. : Je me souviens d'avoir assisté, il y a longtemps, à une conférence prononcée par Trevor Griffiths. Selon lui, tout auteur refusant d'écrire pour la télévision laissait passer l'essentiel. D'où l'on peut présumer qu'à ses yeux, il était primordial de toucher le plus de gens possible et de les captiver – de les changer aussi? – en passant par le cœur et l'esprit. Quand le National a lancé les billets à 10 £, il a mieux rempli ses salles et il a modifié la composition de son public...

C.C. : Repousser les limites de ce qui est accessible au public.

J. B. : C'est la réaction que je cherche à susciter par mon œuvre : jeter des ponts, captiver et provoquer l'imagination, favoriser les contacts et la compréhension d'univers et d'expériences qui nous échappent, quel que soit l'âge des spectateurs.

Je rêve...

d'un idéal auquel l'institution peut prétendre

C. C. : J'admire énormément le chef d'orchestre Simon Rattle, qui dirigeait l'orchestre symphonique de Birmingham au milieu des années 80. [...] Il a su élargir son public, lequel à son tour a vu s'élargir les horizons de ce qui lui était accessible. C'était une forme d'éducation, et il se passe en quelque sorte la même chose ici. [...] Il nous est arrivé de monter des pièces au Cottlesloe et de vendre tous les billets avant la première. Nous avons un auditoire prêt à voir tous nos spectacles. Nous pourrions être tentés d'en profiter et de présenter des trucs qui auraient pu nous faire hésiter, mais nous ne voulons pas non plus offusquer notre public. Il faut donc savoir doser.

de subvertir l'institution

H. B. : Aucune révolution n'est possible au National Theatre, ils se recrutent tous entre eux, ils partagent une même vision du monde, utilitariste, gauchiste, libérale et humaniste. Je suis tout à fait contre les théâtres nationaux. Ils sont conçus pour refléter et reproduire l'idéologie nationale de l'époque. La version 1900 du National Theatre, si elle avait existé, aurait été impérialiste et eurocentrique. [...] Si je pouvais agir à ma guise, je fermerais le National Theatre, qui draine quantité de fonds publics, et je répartirais ces fonds entre une vingtaine de groupes, certains menés par des auteurs, d'autres par des metteurs en scène et d'autres par des scénographes. Il se créerait ainsi un formidable moteur de création.

de réintroduire la subversion dans l'institution, mais comment?

D. E. : Howard Barker. Je suis déchiré. Je pense que l'une des grandes qualités du théâtre radical britannique d'après-guerre est son accessibilité à un assez vaste auditoire (mais évidemment pas au grand public). Par ailleurs, comme l'esprit subversif a perdu de son intensité, cette accessibilité peut trop facilement verser dans le conservatisme et la complaisance. Le point de vue de Howard me paraît élitiste, mais il me paraît vraiment important qu'une œuvre comme la sienne existe et soit présentée.

A. A. : Le plus souvent, les pièces de théâtre physique sont créées par la compagnie (interprètes, metteurs en scène, scénographes, etc.) et non par un auteur unique, mais, et je tiens à le souligner, il arrive aussi fréquemment que des auteurs travaillent avec des compagnies de théâtre physique ou que celles-ci se servent d'une pièce écrite comme d'un

point de départ. Le Théâtre de la complicité en est un bon exemple [...]. Il serait plus sain pour le théâtre en général que la « nouvelle écriture » et le « théâtre physique » soient encouragés à se féconder mutuellement, au lieu d'être perçus comme deux genres mutuellement exclusifs.

Traduction de Geneviève Raymond

Notes

1. David Edgar a entamé sa carrière littéraire pendant les années 60, auprès de groupes *agit-prop*, avant de s'insérer dans le courant théâtral dominant au cours des années 70.
2. Howard Barker, qui se décrit lui-même comme un « exilé dans son propre pays », cultive sa pratique théâtrale avec sa propre compagnie, la Wrestling School, depuis 1987.

Bibliographie

GUÉNOUN, Denis (1998), « Ce que l'art demande », *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé.