

## Colère<sup>1</sup> et engagement sur la scène anglaise du second XXe siècle

Nicole BOIREAU, Université Paul Verlaine-Metz

Un bilan du théâtre anglais du XXe siècle ne saurait faire l'économie de sa dimension sociale et politique. En effet, dans la seconde partie du XXe siècle, les auteurs dramatiques anglais s'engagent pleinement dans la Cité. Pour la clarté du débat, précisons qu'au sens large, le théâtre engagé défend des valeurs humanistes, de manière plus ou moins explicite et indépendamment de positions politiques. Au sens restreint, le théâtre engagé défend des idées, de manière plus ou moins explicite avec un degré variable de militantisme. D'une manière générale, le théâtre engagé dont il est question ici se situe entre ces deux pôles ; il donne à voir et à comprendre le monde tel qu'il est.

En Angleterre, les échos du monde résonnent fortement sur les planches. Sujet de préoccupation constante dans la presse anglaise, le théâtre est reconnu d'utilité publique et revêt la même importance que les événements internationaux. Pour l'anecdote, on rappellera qu'à la fin de l'année 1956 les journaux sérieux parlaient de l'incidence de l'affaire de Suez, et du rationnement en essence qui en découlait, sur la fréquentation des théâtres à Londres et dans les régions. L'engagement dans les grandes causes du monde contemporain, tels la lutte des classes, la dualité idéologique liée à la guerre froide, le combat libertaire pour le féminisme et les particularismes, la société à deux vitesses, la déréliction des exclus, s'est traduit par une dramaturgie souvent innovante, qui a toujours su transcender les limites de l'actualité.

### 1. Les racines de la colère

L'étiquette commode de la " colère " a prévalu et prévaut encore dans l'air du temps lorsque l'on parle de l'après-guerre, où l'on assiste à l'arrivée d'une génération d'hommes et de femmes ayant suivi un cursus universitaire grâce à la nouvelle législation scolaire de 1944. La reconstruction du pays, de même que le dynamisme lié à la montée d'une nouvelle génération, expliquent sans doute un changement majeur dans l'atmosphère théâtrale tout au long des années 50. En outre, des encouragements institutionnels visent à améliorer le statut de l'auteur dramatique. George Devine, directeur artistique du Royal

Court Theatre, permet à l'auteur d'assister librement (et gratuitement) à toutes les répétitions. L'Arts Council (organisme de subvention) lance un programme d'aide aux nouvelles pièces, si elles traitent de la réalité sociale britannique, de préférence sous un angle critique. En 1956, le journal *The Observer* reçoit 2000 manuscrits en réponse à un concours de pièces de théâtre portant sur des thèmes d'actualité. Un vent nouveau souffle sur les scènes. Des voix se font entendre avec force. Parmi eux, John Osborne, George Devine, Arnold Wesker, Joan Littlewood et Ted Willis, ces deux derniers déjà bien connus avant la Deuxième Guerre mondiale. Tous souhaitent que le théâtre stimule la réflexion et devienne une force mobilisatrice dans la société. Dans les nombreux manifestes publiés dans la presse, des métaphores guerrières assignent au théâtre une fonction de combat. Il doit être une arène, une arme, un champ de bataille. " Don't act, react, " clame Joan Littlewood<sup>2</sup>. Hommes politiques et historiens (Michael Foot, Roland Marx), ont vu en cette génération d'auteurs les dénonciateurs des inégalités. Loin de n'être qu'un reflet de la réalité sociale et politique, le théâtre du second XXe siècle pose des questions, construit une ou plusieurs visions du monde et préfigure, dans une révolution tranquille, les changements culturels de la fin du siècle.

La véhémence de John Osborne est entrée dans la légende (chacun se souvient de la célèbre lettre " I hate you England! " <sup>3</sup>). Le héros de *Look Back in Anger* (1956) crie son désespoir devant l'indifférence générale et la disparition des grandes et nobles causes. Jimmy a sans doute fait couler moins d'encre que le prince Hamlet, mais ses incertitudes, sa soif de vivre, sa passion du " mal être " et du verbe ont fait de lui un personnage emblématique. D'ailleurs, le public de théâtre de l'époque semble s'être reconnu dans cette colère, souvent considérée, sans doute à tort, comme le signe de l'engagement politique de John Osborne. Pourtant, les vociférations passionnées, et, somme toute, sympathiques de Jimmy Porter, furent vite reconnues par les critiques comme les signes d'une crise d'adolescence, d'une passion des mots, d'un intense désir de vivre, teintés parfois aussi de critique sociale.

Cette passion, plus que la colère, résume l'engagement des dramaturges. D'ailleurs, une étude statistique des vocables liés au théâtre des années 50 et 60, mettrait sans doute en évidence l'utilisation de mots clés tels que, " alive ", " vital ", comme le souligne Dan Rebellato à propos des écrits des années 50<sup>4</sup>. Dans la trilogie d'Arnold Wesker, la jeune Beatie de *Roots*, à la recherche de ses

racines, proclame, citant son ami Ronnie Kahn, que le socialisme est l'essence même de la vie<sup>5</sup>. Joan Littlewood et John Arden l'avait précédée, appelant à un théâtre chaleureux et puissamment populaire, théâtre qui change le regard du spectateur.

Le personnage de l'intellectuel issu d'un milieu est la figure de proue des pièces des années 50 et 60. Jimmy Porter pour Osborne et Ronnie Kahn dans la trilogie de Wesker en sont les plus illustres représentants. Ce personnage se trouve coupé de son milieu d'origine par sa formation universitaire. La méritocratie qui marque l'après-guerre est vécue dans la douleur par cet intellectuel, en proie à ses contradictions, à la scène comme à la ville. C'est pourquoi la question de la critique sociale au théâtre est plus complexe qu'il n'y paraît. Jimmy Porter et ses émules semblent refuser l'ascension sociale ; Jimmy Porter est un jeune homme instruit, cependant, en période de plein emploi il opte pour des activités marginales, peu lucratives. Est-il vraiment solidaire des humbles (omniprésents dans son discours) ? ou bien aspire-t-il à une situation libérale non contraignante ? le moteur de son engagement est-il véritablement la lutte des classes ? lui qui en parle tant.

La nouvelle législation scolaire a certes facilité la route qui mène au succès, mais elle a aussi élargi les divisions sociales. Les dramaturges anglais ont toujours choisi de mettre l'accent sur les fêlures et non sur les gains, ce qui donne lieu à des styles dramatiques différents, à classer en trois catégories. D'abord un théâtre de type réaliste, voire naturaliste avec Arnold Wesker, John Osborne, Bernard Kops, Shelagh Delaney, tous critiques de leur milieu d'origine, qu'ils décrivent avec chaleur, mais sans l'idéaliser. La satire du conformisme de la société d'abondance, deuxième catégorie, reste le genre dominant des années 60, avec *The Wrong side of the Park* (John Mortimer), *Semi-Detached* (Giles Cooper), qui montrent où il est de bon ton de vivre, ce qu'il est bien de faire pour appartenir au milieu des élus. Giles Cooper, John Mortimer, Peter Nichols, fustigent le conformisme petit-bourgeois dans le secteur subventionné comme dans le secteur privé. Edward Bond ouvre la voie à un théâtre décapant, troisième type de dramaturgie qui dominera les décennies suivantes. En 1965, Bond innove avec *Saved*, qui s'attire des démêlés avec la censure, et qui met en scène en 1965, de manière naturaliste et visionnaire, le désert spirituel des oubliés de la prospérité. L'individu y est comme asphyxié. La parole se fait rare, éparse, monosyllabique. Le monde se rétrécit. Le non-dit recouvre violence et

fureur.

## 2. Une vision décapante

Une deuxième vague de colère s'élève dans les années 80. La figure d'autorité du Premier ministre Margaret Thatcher est la cible de toutes les oppositions. Les auteurs s'expriment dans un théâtre de facture épique, étiqueté comme " politique ", où Brecht a laissé sa trace. David Edgar, Trevor Griffiths (avec *Comedians*), Howard Barker et David Hare première manière, Howard Brenton, Edward Bond en sont les plus grands noms. Dans *Wreckers* (1977) David Edgar examine les conflits du monde du travail sur fond de grève des dockers. La pièce contient des couplets chantés, mis en musique par 7:84. Le parti travailliste y est mis à l'index, comme non représentatif de ceux qui luttent sur le terrain. Les auteurs ont aussi une attirance marquée pour les fresques historiques, qui recréent les grands moments du siècle, la révolution soviétique étant particulièrement revisitée, notamment par Nigel Williams (*Line'Em*) et Robert Bolt (*State of Revolution*). La révolution se joue sur scène, dans le monde clos du théâtre.

La société à deux vitesses est fustigée dans un théâtre décapant, qui fait le procès du système en place et en même temps les grands jours du théâtre subventionné. *Brassneck*, de Howard Brenton (1973), est une fable satirique dont la cible est le capitalisme à travers l'histoire d'une famille. La pièce *Maydays* (1983) de David Edgar, retrace l'évolution d'un personnage masculin qui renie sa foi révolutionnaire, pour rejoindre, dans les années 80, un " think tank ", groupe de réflexion néo-libéral, dans le sillage de Margaret Thatcher. *Maydays* connut un grand retentissement dans la presse en 1983, car cette pièce voit la gauche anglaise, l'ancienne, celle des années 30, sous l'angle de l'échec. *Teendrams*, de David Edgar, *The Party* de Trevor Griffiths et *The Demonstration* de David Caute, sont critiques de l'activisme politique des années 68, et choisissent de mettre l'accent sur la confusion stérile entre fiction et révolution. D'ailleurs, dans le théâtre des années 80, l'intellectuel change de cap : après ses fantasmes de révolution, en proie au doute il se réfugie dans l'immobilisme.

Le théâtre décapant des années 80 et 90 fait aussi un constat plus général sur l'État de la nation. En veilleuse depuis les années 60, la satire politique au théâtre, une spécialité anglaise qui s'est toujours parfaitement accommodée de la censure, renaît dans les années 80, prenant le Premier ministre pour cible

dans *A Short Sharp Shock* de Howard Brenton et *Waiting for Dennis*. David Hare, auteur " politique " des années 70, s'attaque aussi aux turpitudes des milieux d'argent dans *Knuckle*, joué en 1974 sans grand succès dans un théâtre privé. La satire est le genre dominant du théâtre anglais, fantasmagorique ou réaliste ; elle contient tous les styles, cruelle, elle glisse dans la farce, elle provoque, elle bouscule, elle arrache le masque. Elle explore les mécanismes d'aliénation et montre comment se pervertissent les valeurs humaines. Dans *West et East*, Steven Berkoff fait un portrait cinglant, outrancier mais élégamment stylisé, des classes dirigeantes, de ceux dont les voyelles sont nasalisées. Avec *Greek*, un délire anarchisant propose le plus vieux tabou de l'humanité comme antidote

au

conformisme.

Dans les années 80 et 90, le théâtre se fait plus transgressif. L'engagement prend une tonalité nouvelle. La déréliction des laissés-pour-compte est un thème fréquent et la fonction de la colère, si colère il y a toujours, est moins politique que morale. Dans *Gotcha* de Barrie Keefe, un lycéen menace de mettre le feu au réservoir d'une motocyclette pour faire exploser l'école, mais la pièce s'achève sur une prise de conscience. Les jeunes des quartiers sensibles (inner cities) sont au centre d'un théâtre qui pratique l'électrochoc, en sollicitant moins la réflexion du spectateur que ses affects. Le spectateur est agressé par un théâtre violent (appelé In-yer-Face<sup>6</sup>), foisonnant, souvent plongé dans un enfer, comme le fait Jim Cartwright, certes avec tendresse, dans *Road*, et Gregory Motton, dans son théâtre visionnaire, décalé des repères du réel .

D'un expressionnisme grandiose, *Les pièces de Guerre* (1985) d'Edward Bond mettent en pleine lumière une ultime crise des valeurs. L'innommable y remonte des profondeurs. Pourtant, ces " bundles ", ces ballots, que les personnages traînent dans leur errance, savent s'humaniser, signe d'une vie possible. Dans *Le Crime du XXI<sup>e</sup> siècle*, le langage se délite, l'espace se fige. Le vide appelle le vide. Happé vers le néant, le théâtre aspire à montrer la voie : un nouveau monde surgira du chaos. Critique sociale et valeurs morales se télescopent. Le théâtre se dénude, il va au fond des choses, au bout de la pensée par la parole, " la parole douloureuse, agressive, celle qui a envie de tuer en crachant son venin sur les bourgeois, les femmes ou les copains<sup>7</sup>". Le théâtre de la catastrophe aussi nous jette face à nos ambivalences. Chez Howard Barker deuxième manière, dans les pièces de Pinter toutes périodes confondues, dans celles de Martin Crimp, dans *Far Away*<sup>8</sup> de Caryl Churchill (1999), à travers la pureté des lignes de Sarah

Kane, les cadres n'opèrent plus, les certitudes s'abolissent, une forte émotion nous étreint.

### 3. La dimension utopiste

Une grande liberté d'esprit marque le théâtre anglais<sup>9</sup>. Une aspiration utopique le traverse, mais qui dit utopie, dit en même temps son contraire, car la " politique-fiction " au théâtre est une spécialité anglaise. David Edgar et Howard Brenton construisent des mondes totalitaires et monstrueusement dystopiques ; en 1974, Howard Brenton, très provocateur, transforme la Grande-Bretagne en immense camp de concentration. Le conformisme idéologique quel qu'il soit est dénoncé par les auteurs considérés comme des dramaturges politiques. Dans *Destiny* (1976), David Edgar met le spectateur en garde contre un monde qui serait dominé par la haine raciale. La chute du mur de Berlin inspire à David Edgar et à Caryl Churchill un théâtre qui s'interroge sur l'avenir des pays d'Europe centrale et orientale. Ces auteurs suivent au plus près les métamorphoses du monde et les transposent dans des fables politiques, plus spéculatives que polémiques ou didactiques. Durant toute la période, la force de conviction des dramaturges est mise au service d'un déverrouillage des systèmes. C'est d'abord le socialisme à visage humain dont rêvent les personnages de la trilogie d'Arnold Wesker. Dans les années 80, l'engagement va moins vers la politique politicienne que vers la refonte de l'identité personnelle, liée aux particularismes, sexuels et culturels. Une quête identitaire sexuelle et ou ethnique remplace peu à peu au théâtre la vision politique d'inspiration marxiste qui dominait la pensée des années 60 et 70. Des aspirations multiples s'expriment à travers une recherche esthétique, transgressive et multiforme. Une idéologie soft remplace la lutte des classes. Les auteurs anglais sapent l'artificialité des conventions dans des comédies de mœurs sans gêne et sans tabou. Cette quête libertaire s'affranchit des conventions. Avec Joe Orton (dans les années 60), dans *What the Butler Saw* (1967), et, après lui, avec Mark Ravenhill dans *Handbag* (2000), avec Nigel Charnock performeur christique écorché vif (*The Second Coming*), la sexualité est porteuse de nouvelles valeurs. Un monde se construit et, avec lui, une nouvelle tolérance.

Le théâtre féministe des années 80 est aussi très nettement utopiste. Combattante du féminisme, Sarah Daniels en est un exemple triomphant. Les femmes de ses pièces, dites " les folles ", se retrouvent devant la centrale nucléai-

re de Greenham Common, première étape vers une libération chèrement gagnée, qui mettra fin aux guerres. Ce théâtre est avant tout exploratoire et vise à rendre compte de ce qui constitue le sujet : sa subjectivité, son monde intérieur, sa place dans les structures auxquelles il est soumis et qu'il contribue à perpétuer. Le théâtre anglais pose ces questions avec force, puis les neutralise dans une philosophie humaniste.

D'une manière générale, le théâtre anglais reste majoritairement celui du consensus. Le spectacle qui réunit tous les publics, synthèse du drame moral et du grand spectacle, est la reprise de *An Inspector Calls*, célèbre drame de J. B. Priestley, repris dans la remarquable mise en scène de Stephen Daldry (1993), quintessence d'un événement théâtral populaire, qui sait attirer au théâtre tous les publics. Dans la même optique consensuelle, Tom Stoppard, qui s'est toujours gardé de la polarisation idéologique des années 60 et 70, propose une trilogie, *The Coast of Utopia* (2002), qui peint le monde des intellectuels révolutionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle, exilés en Angleterre, et nous montre que le Royaume reste, en dépit de tout, le lieu où l'on renaît.

Certes, à l'heure des bilans, force est de constater l'arrivée —dès la fin des années 1990— d'une nouvelle voix annonciatrice d'un renouveau dans le domaine du théâtre épique. En effet, avec David Greig, qui transcende les limites écossaises<sup>10</sup>, c'est un nouveau souffle qui parcourt le théâtre, salutaire retour à une réflexion sérieuse sur les enjeux du monde, dans une dramaturgie ample et constructive, qui ouvre sur de nouveaux horizons, véritable avenir du théâtre engagé.

En Grande-Bretagne, les auteurs dramatiques ne craignent pas d'affronter leur réalité nationale, passée et présente, dans un théâtre stimulant et multiforme, qui place le spectateur face à ses doutes et à ses ambivalences. Ce courage intellectuel, engagement permanent dans la réflexion, reste garant d'un théâtre puissant, visionnaire, essentiel, qui n'a pas fini de nous surprendre.

## Notes :

- 1-Rappelons que l'expression "Angry Young Men" trouve son origine dans le titre de l'autobiographie de Leslie Allen Paul (*Angry Young Man*, publiée en 1951), philosophe religieux, qui relate son retour au christianisme après son engagement marxiste dans la lutte des classes dans les années 1920-30 (voir Kenneth Allsop, *The Angry Decade*, London: Peter Owen, 1969, p. 19).
- 2-Howard Goorney, " Littlewood in Rehearsal ", *Tulane Drama Review*, vol. 11 (Winter 1966), p. 102.
- 3-" A Letter to My Fellow Countrymen ", lettre publiée dans le journal *Tribune*, le 18 août 1961, p. 7 (Osborne, qui séjourne dans le Midi de la France, termine sa mercuriale par ces mots : " In sincere and utter hatred. ").
- 4-Voir Dan Rebellato, *1956 And All That* (London: Routledge, 1999), chapitre 1, " 'Why should I Care?': The Politics of Vital Theatre ", *passim*.
- 5-Arnold Wesker, *Roots* (Penguin Plays, 1960), p. 129. " Socialism isn't talking all the time, it's living, it's singing, it's dancing. . . ".
- 6-Titre du célèbre ouvrage d'Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre* (London: Faber, 2001).
- 7-Patrice Pavis, étude sur Xavier Durringer, très aimablement communiquée par l'auteur.
- 8-Se reporter à l'analyse de Nicole Vigouroux-Frey, " Far Away ou le chaos reconsidéré ", dans " 'In-Yer-Face' : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique ", Susan Blattès et Jean-Pierre Simard, eds, *Coup de Théâtre* n°18 (2002), pp. 45-62.
- 9-On rappellera la liberté de pensée qui règne traditionnellement dans un pays où les intellectuels n'ont jamais été assujettis à un Parti communiste envahissant.
- 10-Pour une étude détaillée, voir Jean-Pierre Simard, " Rupture et continuité : le théâtre écossais au passage du millénaire ", *Cycnos*, vol. 18, n°1, 2001, pp. 133-144.