

Qui a peur du Lord Chamberlain ? : Influences réciproques entre théâtre et censure.

Anne ETIENNE, University College Cork

Si l'on veut tenter d'établir un bilan du théâtre britannique au XXe siècle, la pluralité des tensions qui caractérise les relations qu'ont entretenues censeurs, dramaturges et public mérite réflexion. Parce qu'elle est plus complexe qu'un critère subjectif du bon goût, il convient tout d'abord de faire table rase de certaines idées reçues et de redéfinir la nature de la censure théâtrale. Certes, 75% des pièces censurées l'étaient par souci du maintien des bonnes mœurs et du décorum, les historiens du théâtre arguent donc que la censure est depuis 1843 un outil de contrôle de la 'morale', dans le sens très large perçu par le censeur. Néanmoins, si l'on considère également que 75% des pièces soumises à l'attention du Lord Chamberlain traitaient de près ou de loin des mœurs, et en particulier des mœurs sexuelles, cet argument manque de poids. La censure théâtrale était un outil politique en ce qu'elle servait officieusement les intérêts du gouvernement. De 1737 à 1924, le Lord Chamberlain était nommé par le nouveau Premier Ministre à chaque changement de gouvernement. Bien que premier officier de la Maison Royale et responsable d'un poste officiellement apolitique, le Lord Chamberlain s'attachait donc à protéger l'image et la réputation des hommes politiques au pouvoir. Cette pratique fut abolie par Ramsay MacDonald¹. Toutefois, le censeur continua d'être en relation étroite avec le gouvernement et, en particulier, le ministère de l'Intérieur. Pour évaluer l'influence de la censure sur le théâtre, une distinction est ici faite entre la création et l'industrie théâtrale, ces deux pôles étant affectés différemment. Il semble donc tout aussi nécessaire de se poser la question inverse. À travers un examen de l'impact des représentations privées et des contestations contre la pratique de la censure (le principe, une fois posé, n'ayant qu'une place minime dans les débats), l'on peut comprendre comment le théâtre britannique a affecté la censure. Afin d'apporter des éléments de réponse factuels à ces questions, cet article utilise des sources peu connues : outre les archives du Lord Chamberlain et les rapports des deux commissions d'enquête interparlementaires sur la censure théâtrale, le matériel cité provient des archives du gouvernement Wilson (consultables depuis 2001) et de la collection personnelle de Lord Kennet,

plus connu dans les années 1950 sous le nom de Wayland Young, alors critique de théâtre pour *Tribune* et *The Guardian*.

De 1900 à 1968, quelque 700 pièces furent modifiées ou interdites par le censeur. D'un point de vue quantitatif, l'influence de la censure est indéniable. Toutefois, la censure en tant qu'obstacle à la création théâtrale revêt différentes formes. Si l'on en croit Thomas Hardy, Henry James, H.G. Wells et Joseph Conrad, la présence du censeur a un effet rédhibitoire sur la création théâtrale :

The effect of censorship is] to depress and to mutilate and actually to keep out of existence - not only to destroy, but to keep out of existence - serious plays; because many authors will not write serious plays under the threat of having them destroyed by a single act of the censor.²

Il n'est pas ici question d'un effort artistique vain, c'est-à-dire des pièces écrites, soumises au censeur puis refusées, mais bien d'un constat de non-existence due à la présence de la censure. Certes, ce témoignage fut apporté lors de la commission d'enquête de 1909. Les romanciers avaient alors autant que les dramaturges espoir de voir la censure abolie. Mais il ne faut percevoir aucune exagération dans cette déclaration. Après le vote de la loi de 1737, Fielding lui aussi abandonna l'art théâtral pour se consacrer au roman. Bien que censuré par trois fois, Bernard Shaw continua d'écrire pour la scène. Mais d'une part, ses attaques contre l'"Establishment" se firent moins virulentes ; d'autre part, le censeur faisait son possible pour ne pas provoquer une nouvelle campagne de presse initiée par Shaw. En 1923, par exemple, le lecteur des pièces *George Street* s'inquiéta de la tenue vestimentaire sommaire d'un des personnages féminins de *Back to Methuselah*, mais il conclut 'it is a pity to fight Mr Shaw over a trifle'³. En effet, il n'était pas rare que le censeur privilégie un dramaturge quand sa renommée était établie et ses pièces plébiscitées par le public.

La pratique de la censure était donc aléatoire et n'avait aucune visée esthétique. Une constante transparaît néanmoins : les œuvres symboliques ou en vers n'étaient que très rarement censurées. Le censeur estimait qu'un infime cercle d'intellectuels, intéressés plus par la forme que par le contenu, assisterait aux représentations : nul risque d'émeute ou d'atteinte aux bonnes mœurs n'était à craindre. En ce qui concerne le théâtre réaliste en prose, le censeur refusait plus fréquemment, pour un même sujet, un traitement sérieux. *La Dame aux Camélias* fut autorisée alors que *Mrs Warren's Profession* demeura interdite jusqu'en

1924. En 1907, le censeur refusa une licence à *Waste* mais l'accorda à *Votes for Women*, bien que les deux pièces mentionnent l'avortement. Les critères de refus énoncés en 1909 n'offraient au dramaturge qu'un vague carcan des sujets interdits⁴. Le caractère aléatoire de ces conditions de l'acceptable permettait en revanche au censeur de décourager certains thèmes, évitant ainsi par la suite une censure plus dure, plus voyante, apte à créer un précédent ou une polémique dans la presse. *Ghosts*, par exemple, ne fut jamais soumise au Lord Chamberlain. L'homosexualité étant un sujet tabou, Oscar Wilde fut produite en privé en 1936, dix ans avant d'être envoyée au département du censeur. En ce qui concerne la représentation de Dieu, l'archevêque de Cantorbéry, bien que d'une opinion favorable à la pièce, confirma en 1951 qu'il était préférable de ne pas autoriser *Green Pastures* parce que, " there is great gain in having a simple principle from which there is never any departure " ⁵. La situation des dramaturges avait donc fort peu évolué depuis 1909 et ils prenaient toujours le risque d'être censurés, même s'ils savaient pertinemment que leurs pièces seraient prohibées par le censeur.

Il est toutefois notable que peu d'auteurs s'aventuraient à discuter les événements politiques. Trois des sept conditions émises en 1909 étaient susceptibles de limiter l'expansion du théâtre politique, toute pièce étant a priori condamnable pour les raisons suivantes :

To contain offensive personalities;

To represent on the stage in an invidious manner a living person, or any person recently dead;

To be calculated to impair friendly relations with any Foreign Power.⁶

Le théâtre étant perçu comme une menace potentielle à la stabilité gouvernementale, toute pièce susceptible de remettre en question une politique soutenue par le gouvernement dépendait non du censeur mais du ministre concerné. Le Lord Chamberlain demandait donc l'avis des différents ministères quand il doutait de sa décision concernant certaines pièces. Bien que ce phénomène soit officiel, il en découle que plusieurs pièces furent effectivement censurées par le gouvernement. Plus particulièrement, la satire des chefs d'État étrangers était déconseillée par le ministère des Affaires Étrangères. De manière générale, les pièces pro-communistes étaient censurées. Selon la conjecture internationale, d'autres pièces pouvaient être tout d'abord interdites puis autorisées. Ce fut le cas de *Follow my Leader*, une pièce satirique dans laquelle Terence Rattigan condam-

ne l'expansion territoriale de Hitler et la passivité de Chamberlain : censurée à la demande du ministère en 1938, elle fut autorisée en 1940. Le ministère de l'Intérieur autorisait plus volontiers une satire des ministres au pouvoir. En 1946, par exemple, le Lord Chamberlain interdit une revue dans laquelle Bevin et Bevan étaient l'objet d'une satire politique. Le ministère estima que cette décision était une erreur. Pour tout sujet touchant à une politique gouvernementale, le Lord Chamberlain consultait également les ministres directement concernés. *Our Ostriches*, la pièce dans laquelle Marie Stopes défendait le droit à la contraception, ne fut pas autorisée avant que le censeur ait reçu l'accord du ministre de la santé. Les pièces polémiques subissaient donc une censure politique. La censure, qu'elle soit effectuée par le Lord Chamberlain ou le gouvernement, prenait deux formes : une interdiction absolue, motivée par le caractère inacceptable du sujet de la pièce, ou une réécriture, exigée quand le censeur formulait des objections contre certains passages seulement. Dans le premier cas, le dramaturge pouvait à nouveau soumettre sa pièce après quelques années. Notons qu'avant 1909 le censeur spécifiait rarement le motif de son refus, ce qui aggravait le trouble du dramaturge censuré. Dans le second cas, alors que les auteurs dramatiques rejetaient le plus souvent les propositions du censeur, la plupart des dramaturges mineurs se soumettaient aux exigences du censeur, adhérant parfois aux altérations sémantiques suggérées par celui-ci. Cette situation s'applique moins au théâtre des années 1960. Orton - pour ne citer qu'un dramaturge rebelle - se soumettait à la volonté du censeur mais réintroduisait parfois les passages censurés dans la production.

Pour les directeurs de théâtre, l'argument financier et légal prévalait sur l'argument esthétique et démocratique. Alors que les dramaturges tentaient d'abolir la censure, les directeurs appréciaient son maintien. En cela, l'existence de la censure alimenta la dichotomie entre art théâtral et industrie théâtrale, entre théâtre d'auteurs et théâtre commercial. Doit-on pour autant dresser un constat pessimiste des effets de la censure ? Non, car les auteurs dramatiques n'étaient pas vaincus. Ils eurent recours aux productions privées pour passer outre le censeur. Jusqu'en 1968, les pièces plébiscitées pour leurs mérites artistiques ou littéraires (*Blanco*, *Waste*, *A Patriot for Me*, *Saved*) furent montées en privé par des sociétés dramatiques ou des petits théâtres, avant d'être soumises au censeur ou après avoir été censurées. En cela, il apparaît que la censure se soit avérée impuissante à asservir la création théâtrale. Pourtant, si les dramaturges voyaient ainsi leurs

œuvres produites, les représentations privées ne leur permettaient pas de vivre de leur art. Par définition, le public privé est composé des membres de la société dramatique ou du club et les bénéfices sont toujours insuffisants. Dans le cas extrême de *A Patriot for Me*, montée au Royal Court par le biais de l'English Stage Society, la production fut un désastre financier en dépit du succès de la pièce :

It cost me seven and a half thousand pounds and the theatre the same amount of money; and it was impossible to transfer the play because, quite understandably, no commercial management was prepared to go through the machinery of trying to involve members in the ordinary commercial West End theatre.⁷

Ne doutons pas que l'aspect financier autant que l'aspect artistique incitèrent certains romanciers à bouder le théâtre et la plupart des dramaturges à se soumettre aux désirs du censeur.

Les conséquences de la censure étaient avant tout d'ordre financier : néfastes pour les représentations prévues des pièces censurées et bénéfiques pour les théâtres du West End et les tournées provinciales. En ce qui concerne la création, le plus grand tort causé par le censeur fut de détourner les auteurs littéraires de l'art théâtral. En revanche, le censeur était impuissant à bloquer le développement d'un théâtre d'auteurs. D'une part parce que les auteurs dramatiques refusaient en principe de réécrire leur texte et, d'autre part, parce que les œuvres trouvaient une existence scénique non censurée lors des représentations privées.

Constat d'échec donc pour le censeur. En revanche, l'abolition de la censure en 1968 semble indiquer que le théâtre est parvenu à affecter la censure. C'est en effet durant le XXe siècle que la censure a le plus évolué. De plus, c'est en réponse aux demandes des dramaturges que les réformes dans la pratique de la censure ont été effectuées.

L'agitation provoquée par les auteurs en 1907 donna lieu en 1909 à une enquête parlementaire sur la censure. Bien que les recommandations n'aient pas été entérinées par le Premier Ministre, des changements draconiens eurent lieu. Le Lord Chamberlain démissionna ; son assistant, le lecteur des pièces Alexander Redford, fut renvoyé ; une nouvelle forme de licence fut adoptée. Celle-ci donnait enfin plus de détails que le texte de loi de 1843 et les conditions selon lesquelles le censeur était autorisé à refuser une pièce étaient indiquées. Bien que vagues, ces conditions permettaient aux dramaturges d'identifier certains sujets tabous, tels que la présentation de personnages religieux et la représentation sati

rique d'hommes politiques ou de personnalités publiques.

En 1937, le censeur, en accord avec Georges V, décida d'admettre sur scène le portrait de la reine Victoria si la pièce ne soulevait aucune controverse quant à la véracité des épisodes historiques traités. Certaines pièces demeurèrent interdites comme *Mr. Gladstone* car le portrait de Victoria y était peu flatteur ou *Spacetime Inn*, une pièce qui traite l'histoire de manière fantaisiste. Mais toutes les pièces du dramaturge historique Laurence Housman furent enfin jouées sur les scènes publiques.

Après maintes députations, Lord Scarbrough toléra enfin le traitement de l'homosexualité sur scène en 1958. Une fois encore, cependant, il attachait certaines conditions à cette libéralisation :

- (i) Every play will continue to be judged on its merits. The difference will be that plays will be passed that deal seriously with the subject.
- (ii) Plays violently homosexual will not be passed.
- (iii) Homosexual characters will not be allowed if their inclusion in the piece is unnecessary.
- (iv) Embraces or practical demonstrations of love between homosexuals will not be allowed.
- (v) Criticism of the present homosexual laws will be allowed, though plays obviously written for propaganda purposes will be judged on their merits.
- (vi) Embarrassing displays by male prostitutes will not be allowed.⁸

Cette réforme intervint certes après le rapport Wolfenden, mais l'activité théâtrale l'influença tout autant. Les représentations privées de *A View from the Bridge*, *Tea and Sympathy* et *Cat on a Hot Tin Roof* au New Watergate Theatre Club en 1956 et au New Shakespeare Theatre Club en 1958 furent à l'origine de ce changement.

De même, dans les années 1960, les organes de presse condamnèrent l'interdiction absolue de représenter Dieu et le Christ sur scène. En particulier, le Lord Chamberlain tenta d'entraver la représentation du drame religieux *Simple Golgotha* par des étudiants d'Oxford. Le Professeur Neville Coghill s'exprima en faveur d'une plus grande liberté pour le drame religieux. Cette intercession est notable parce qu'il fut membre en 1958-59 du comité pour la réforme de la censure théâtrale, organisation qui contribua à accélérer l'autorisation de l'homosexualité sur scène. La représentation de Dieu fut consentie en 1966. Ce dernier changement eut lieu à la veille d'une abolition que le censeur savait imminente.

Elle est donc symptomatique de la fin d'un règne autant que des efforts d'évolution du censeur. Il est néanmoins important de souligner cette nouvelle mesure d'assouplissement car le contrôle du discours religieux engendra le premier texte de censure en 1542.

L'influence de la création théâtrale sur la pratique de la censure est manifeste, même si l'on doit constater que l'évolution du censeur était toujours lente par rapport aux revendications des dramaturges .

Toutefois, une réforme fut rapidement mise en place dans les années 1920. La première représentation privée depuis le passage de la loi de 1843 eut lieu en 1882. Jusque dans les années 1920, les pièces étaient produites sporadiquement par des sociétés dramatiques qui donnaient au plus 2 représentations (le dimanche en soirée et le lundi en matinée). En 1925, Peter Godfrey ouvrit un petit théâtre privé, le Gate Theatre Club. Son établissement n'ayant pas obtenu la licence du London County Council, il était illégal d'y présenter des pièces de théâtre. Il passa outre par ignorance de la loi de 1843 et son exemple fut suivi par de nombreux clubs. Les pièces censurées avaient enfin trouvé une scène permanente sinon publique. A la même époque, le censeur s'efforçait d'interdire les nombreuses pièces qui faisaient de la sexualité leur fonds de commerce. Certaines pièces refusées, malgré leur faible intérêt littéraire, furent montées en privé dans des conditions qui rendaient les représentations publiques (sans que le public admis dans le théâtre soit membre de la société dramatique qui présentait la pièce). Jusqu'alors le censeur n'avait toléré que les représentations privées de pièces sérieuses. Devant ce double affront, le Lord Chamberlain ne pouvait soudain engager des poursuites contre toutes les représentations privées, au sujet desquelles le Parlement était par ailleurs partagé. Il tenta donc, en accord avec le ministre de l'Intérieur, de dicter les conditions selon lesquelles il continuerait d'admettre les productions privées. Cette réforme visait à sauver la réputation du censeur alors même qu'il avait tout pouvoir d'anéantir ces organisations rebelles.

D'un point de vue strictement légal, le censeur pouvait à tout moment entamer des poursuites. C'est par ailleurs ce qu'il fit, dans le but de prouver son autorité, en 1958 et 1965. Toutefois, ces deux procès conduisirent à sa perte. En 1958, les responsables des représentations de *You Won't Always be on Top* au Theatre Royal, Stratford East, furent poursuivis sous l'article 15 de la loi de 1843. Joan Littlewood, Gerry Raffles, Henry Chapman, John Bury et Richard Harris plaidèrent coupables. De toute évidence, la pratique d'improvisation encouragée

par Littlewood signifiait que certains passages du texte n'avaient pas été autorisés par le censeur. Le montant infime des amendes prouva néanmoins que le magistrat donnait raison à " Theatre Workshop " et condamnait le censeur. De plus, les professionnels du théâtre s'insurgèrent et un comité de réforme de la censure théâtrale fut créé à l'issue du procès. Le Lord Chamberlain était battu alors même qu'il était à l'origine du conflit. En 1965, Lord Cobbold fit savoir au procureur que si des poursuites n'étaient pas engagées contre le Royal Court Theatre et " l'English Stage Company " pour les représentations de *Saved*, il exprimerait au gouvernement son incapacité à poursuivre ses responsabilités en tant que censeur. Il avait précédemment dû renoncer à attaquer le Royal Court quand Devine avait monté *A Patriot for Me*, le procureur général l'en ayant dissuadé. Confronté à la possible démission du censeur, le procureur donna cette fois-ci son accord. Le gouvernement était conscient des conséquences d'un tel procès :

At the present time the law is being systematically evaded and thereby brought into disrepute. On the other hand, a prosecution under Section 15 of the Theatres Act 1843 would spotlight the manifest absurdities of the present system. In these circumstances I suggest that the time has come for a fresh enquiry.⁹

Le procès de *Saved* précipita en effet la mise en place d'une nouvelle commission d'enquête interparlementaire sur la censure. Celle-ci recommanda l'abolition de la censure. L'issue du procès confirma que toute représentation privée était illégale. Sans cette soupape de sûreté, aucun compromis n'existait plus entre le censeur et les jeunes auteurs dramatiques. Dans la bataille contre la censure, le théâtre avait enfin prévalu.

Aux deux époques les plus riches sur le plan de la créativité théâtrale correspondent deux enquêtes parlementaires sur la censure. L'influence du théâtre était donc reconnue par les gouvernements. Elle fut également ressentie dans la pratique de la censure et, en définitive, affecta l'existence de la censure. Pourquoi donc, si le théâtre eut une telle influence sur la censure, demander la destitution du censeur ? Pourquoi le gouvernement, conscient des anomalies créées par le système de censure et du ridicule subi par le censeur, s'évertuait-il à repousser l'échéance de l'abolition ? Les dramaturges s'insurgeaient contre le principe même de la censure, qui ne stigmatisait en Grande-Bretagne que l'art théâtral. De manière grandiloquente, Shaw avait conclu, " assassination is the extreme form of

ensorship "10. Il n'est pas superflu de rappeler que de nombreux auteurs dédaignèrent la forme théâtrale de crainte que leurs œuvres ne soient censurées. De plus, en dépit des représentations privées, les meilleurs auteurs dramatiques du XXe siècle souffrirent de la rigidité morale du censeur et du caractère secret de la censure. Bannis des scènes publiques, ils souffrirent financièrement ; contraints de modifier leur texte pour se conformer à une codification politiquement établie, ils souffrirent artistiquement. Bien que satisfait et silencieux, le public du West End fut une autre victime du censeur. C'est en partie pour maintenir cette soumission du public à un théâtre politiquement correct, et par-là j'entends souscrivant à la politique prônée par le gouvernement, que les Premiers ministres ajournèrent l'abolition de la censure. L'autre raison est plus pragmatique : le censeur servait les intérêts du gouvernement de manière secrète ; ainsi, le ministère de l'Intérieur, qui aurait reçu les responsabilités du censeur en cas de réforme, se contentait de donner son avis au censeur. Dans les années 1960, les décisions du censeur étaient fréquemment dénoncées. En conséquence, les intérêts gouvernementaux s'avèrent desservis par le maintien du Lord Chamberlain. Indompté par le censeur, le théâtre des jeunes dramaturges britanniques marqua la fin d'un contrôle établi en 1737 par le Premier ministre Walpole, officiellement pour contrôler l'immoralité du théâtre, officieusement pour éviter les attaques satiriques des dramaturges.

BIBLIOGRAPHIE

- Archives politiques conservées au Public Record Office (National Archives).
- Archives théâtrales du Lord Chamberlain conservées à la British Library, Manuscripts Collection.
- Rapport de la commission d'enquête interparlementaire de 1909 [JSC 1909].
- Rapport de la commission d'enquête interparlementaire de 1966-67 [JSC 1967].
- George Bernard Shaw. *The Shewing-Up of Blanco Posnet*. Penguin, 1987.

Notes :

1- Pour plus de détails, voir le troisième chapitre de *The Introduction and Abolition of Theatre Censorship: The Politics of Inertia*, ed. David Thomas (OUP, 2005).

2- JSC 1909. 30 août 1909 : Q 658, p. 34. Galsworthy et les auteurs dont il rapporte le témoignage, Thomas Hardy, Henry James, H.G. Wells, Joseph Conrad et Arnold Bennett, concluent unanimement que la censure est un obstacle au développement d'un théâtre national - en tant que lieu et art - et que la crainte du censeur annihile le désir de création. Voir 12 août 1909 : Q 2262, p. 127-128.

3- LCP Corr 1923/4900 *Back to Methuselah*: rapport de Street, 16 mai 1923.

4- It should be his duty to license any play submitted to him unless he considers that it may reasonably be held -

(a) To be indecent;

(b) To contain offensive personalities;

(c) To represent on the stage in an invidious manner a living person, or any person recently dead;

(d) To do violence to the sentiment of religious reverence;

(e) To be calculated to conduce to crime or vice;

(f) To be calculated to impair friendly relations with any Foreign Power; or

(g) To be calculated to cause a breach of the peace.

5- LR Corr 1930/4. 30 avril 1951. Lettre de l'archevêque au Lord Chamberlain.

6- JSC 1909, p. 11. La deuxième règle fut modifiée afin de protéger les personnalités diffamées ou ridiculisées et les membres de leur famille. L'ébauche du rapport spécifiait 'toute personne vivante ou décédée depuis cinquante ans'. La règle finale est beaucoup plus vague mais peut également permettre une plus grande liberté si une personnalité décédée n'a pas de descendance et si le public n'objecte pas.

7- JSC 1967. Question 110. Témoignage de John Osborne lors de la commission d'enquête de 1966, 29 novembre 1966.

8- JSC 1967. Appendice 22, p. 184.

9- Soskice (Procureur general) à Jenkins (ministre de l'Intérieur), 22 octobre 1965.

10- *Rejected Statement*. Préface de Blanco Posnet, p. 31.