

Regards sur les influences (?) socio-politiques dans l'émergence du théâtre 'In-Yer-Face'

Jean-Pierre Simard
Université Strendhal Grenoble 3.

Situer le théâtre de Sarah Kane et des autres jeunes dramaturges des années 1990 qu'Aleks Sierz propose de regrouper sous le vocable de 'In-Yer-Face theatre' implique d'accompagner un bref rappel analytique des mouvements qui ont bouleversé le théâtre britannique dans la deuxième moitié du vingtième siècle d'une analyse du cadre socio-politique de la représentation qui les génère, les accompagne ou les contrarie. Cependant, plutôt qu'un lien univoque, il faut envisager de repérer les marques d'une capillarité complexe entre la souffrance et son cri ou la révolte sociale et sa trace dans les souffrances que les individus créateurs vont traduire en œuvre. C'est plus vrai, certes, que pour les collectifs artistiques qui, au fil des improvisations et des débats, ou des rencontres avec leur public cible, des choix de textes qu'ils leurs proposent, sauront extraire le lien commun, nécessairement plus directement social et politique. Nous chercherons donc à évaluer ce champ d'approximation dans la naissance d'un mouvement théâtral qui devient évidence en supplantant dans les années 1990 les représentants individuels ou collectifs qui ont dominé la scène britannique dans les trente années antérieures.

Histoire sociale du théâtre de révolte :

A partir de 1956, de jeunes dramaturges bientôt baptisés 'Angry Young Men' émergent pour bouleverser le paysage conventionnel d'un théâtre du huis clos bourgeois et introduire la société réelle, dans sa diversité, ses souffrances et ses violences, en privilégiant souvent la jeunesse¹. Les théâtres nationaux accueillent ces créateurs d'une esthétique de la colère en résidence, en jonglant avec la censure encore présente jusqu'en 1968, dans des représentations privées qui permettent toutes les audaces. Citons quelques salles parmi d'autres telles le Royal Court Theatre ou le Bush Theatre à Londres, et les salles des grandes capitales régionales

telles Liverpool, Manchester, en Angleterre, et, en Ecosse, Edimbourg, où s'ouvre notamment le Traverse Theatre, et Glasgow. Avec les réformes scolaires des années 60, un grand nombre de jeunes, séduits par cette expression nouvelle des crises sociales, politiques ou sexuelles, se sont formés au spectacle vivant dans les Arts Colleges et les Colleges of Education, participant au développement volontariste de l'enseignement supérieur. Ce sont de véritables laboratoires artistiques, où se côtoient ferments révolutionnaires et expérimentation esthétique, parfois violente, très inventive. Avec les années 1970, ces nombreux artistes sortis de formation ne trouvent pas suffisamment d'emploi dans les théâtres officiels qui par ailleurs ne correspondent pas à leur vision de la relation au public et de la nature de ce dernier. D'une révolte intellectuelle des auteurs désormais consacrés avec le changement des mentalités dans la décennie précédente, on évolue vers la naissance du théâtre alternatif, lié à la revendication sociale. Les compagnies itinérantes, ou inscrites dans une communauté sociale, banlieue, ville ouvrière, monde rural, culture dans l'éducation se développent. Troupes permanentes, elles associent auteur, metteur en scène et comédiens au public. Parallèlement, avec la crise qui se développe fortement en GB (inflation, pétrole etc...) le coût des tournées croît. Les municipalités, les syndicats participent au financement des projets artistiques, et les gouvernements successifs donnent au British Arts Council les moyens de soutenir cette effervescence. Cependant rapidement, avec la croissance des coûts et la multiplication de l'offre théâtrale (plus de 350 compagnies sont répertoriées et aidées peu ou prou en 1976), les tournées sont moins fréquentes, les distances plus courtes. Nombre de compagnies fixes, installées dans des villes moyennes ou à la campagne sont démantelées, pour privilégier un repli sur les centres culturels officiels régionaux, l'engagement de comédiens au contrat pour telle tournée, l'institutionnalisation d'administrateurs, imposés par le British Arts Council pour gérer les compagnies ou les lieux, comme condition au maintien des subventions. L'alternatif s'institutionnalise à son tour. Fermer un lieu connu est visible. Interrompre la vie d'une compagnie itinérante l'est moins, on oublie vite qu'elle ne passe plus dans votre ville. Ce mouvement commence dès la fin des années 1970 sous le gouvernement de J. Callaghan. Il s'inscrit dans une transformation politique des approches gouvernementales cherchant des solutions libérales au mal anglais, comme on nomme la gravité particulière de la

crise économique en Grande-Bretagne dans cette décennie. Cependant, la force du mouvement syndical, la fréquence des mouvements sociaux et le soutien des collectivités locales ancrées à gauche permettent de retarder un mouvement sélectif qui va connaître son apogée dès l'arrivée de Margaret Thatcher au pouvoir.

Keith Dixon nous a présenté, en ouverture de cette conférence, son analyse du néo-libéralisme au pouvoir à partir de 1979. Elle a fait l'objet de nombreuses publications et nous épargne de longs développements dans le présent recueil². Cependant :

La révolution thatchérienne a engendré dans la société britannique une souffrance sociale à grande échelle, un chômage de masse, une réduction massive du système de protection des salaires, une précarisation généralisée de ces derniers, un écart grandissant entre les riches et les pauvres, la délégitimation des institutions de l'état social britannique, la culpabilisation, voire la criminalisation des pauvres dont le nombre n'a cessé de grandir au cours des années 1980-90.³

Au delà de l'influence néfaste directe de l'ultra-libéralisme, la violence de la société s'est accrue. Par exemple, en 1980, on compte plus de deux millions de chômeurs en Grande-Bretagne, particulièrement chez les adolescents qui quittent massivement l'école sans diplôme. D'où en partie la révolte des 'inner cities', aggravée par la répression policière et la mise en place des 'sus laws' : les policiers en civil ont désormais le droit d'interpeller et de fouiller toute personne suspecte d'activité illégale. Parallèlement, les militants de l'IRA emprisonnés entament une grève de la faim - ils meurent fin 81. Le pays compte désormais trois millions de chômeurs. En Irlande du Nord, soldats désespérés, adolescents tués, viols, suicides, exclusion sociale, répression policière, se multiplient. En 1982 éclate la guerre des Malouines pour détourner l'attention des problèmes sociaux. En 1983-4, la grande grève des mineurs est confrontée à l'inflexibilité thatchérienne.

Thatcher et la culture :

De l'avis général dans les cercles artistiques, le rapport de Thatcher à la culture est celui d'une femme des classes moyennes médiocrate qui ne comprend et ne reconnaît pas les réussites culturelles construites sur les

scènes officielles ou alternatives et le lien de la culture au peuple, en ville, en banlieue, à la campagne. Pour elle, la culture est une industrie qui n'est pas différente des autres, soumise aux lois du marché, froidement.

La reprise en main de la culture par le gouvernement conservateur commence dès 1981 : baisse de £2 millions des subventions réparties dès cette année là. Premier signe d'une nouvelle politique, pour la première fois de son histoire, le British Arts Council annonce la suppression des subventions à quarante et une compagnies. Cette mesure concerne aussi bien les compagnies qui perçoivent une subvention annuelle que celles qui sont soutenues au projet, ou les théâtre qui les accueillent, sans possibilité d'appel. On nomme Sir William Reece Mogg à sa tête. Il avait précédemment été imposé au *Times* comme éditorialiste par le Parti Conservateur. Le Secrétaire Général est licencié et remplacé par Luke Rittner, dirigeant de l'ABSA : Association for Business Sponsorship of the Arts. Tous deux incitent les compagnies et les théâtres régionaux à compenser la baisse de leurs subventions par le sponsoring des entreprises. La compétition remplace la coopération. En 1984, ces attaques deviennent officielles et institutionnelles avec la publication d'un document majeur : *The Glory of the Garden : The development of Arts in England, a strategy for a decade*. L'idée qui prévaut est celle du soutien de l'Etat à un seul grand théâtre 'national' par région. Ces centres d'excellence auraient tout pouvoir pour accueillir ou pas les compagnies, qu'elles soient itinérantes ou venues d'autres centres. Au nom d'une décentralisation, on transfère compétences et subventions (moins élevées globalement) aux Regional Arts Associations. Le texte d'application exige que la ville centre de la région culturelle participe à leur financement. Les RAA contrôlent, interviennent directement dans la direction des compagnies et théâtres subventionnés avec la nomination d'administrateurs dociles, et en imposant une formation économique aux administrateurs et directeurs de centres et des compagnies officielles. Ces mesures sont, souvent, dans un premier temps perçues comme la marque d'un bon sens économique, mais bien vite, l'effet néfaste sur la création est perceptible.

Les municipalités d'opposition suppléent à la baisse des subventions d'état. C'est notamment le cas du Greater London Council, de Glasgow,

Sheffield, etc. Elles sont un contre-pouvoir inacceptable pour Thatcher. Une nouvelle législation les paralyse à partir de 1986. Cependant, devant l'effondrement des moyens du théâtre public et notamment des compagnies itinérantes et des centres dramatiques en dehors de Londres, les réactions sont telles que, sous la pression du conseil national de l'Arts Council, ce dernier commande en 1985 "an authoritative review of the needs of theatre in England after the years of stringency of Mrs Thatcher's early governments"⁴. Le cahier des charges invitait la commission d'enquête dirigée par Sir Kenneth Cork à :

Conduct an enquiry into professional theatre in England at all stages involving the profession, and its representative bodies, and to produce no later than September 1986 a report whose aims shall be :

1 to produce an evaluation in creative, philosophical, financial and practical terms of the real needs of professional publicly funded theatre, in order to ensure the healthy development of the art form in this country, with an authoritative estimate of the level of funding which will be required to achieve this

2 To recommend a system for determining funding priorities.

Ce théâtre de la diversité mis à mal s'était appuyé sur les minorités ethniques, sexuelles, le mouvement féministe. A Londres, le GLC résiste et subventionne soixante et onze compagnies, dont celle de John Mc Grath et le théâtre gay et lesbien, en soutenant notamment le festival de 1982 organisé par la compagnie Gay Sweatshop. Entre 81 et 85, le théâtre dans sa diversité reçoit plus d'argent du GLC que de l'état. Londres subventionne notamment les compagnies qui ont été sanctionnées pour raisons idéologiques : Broadside, Mobile Workers, 7:84, les radios et éditions de disque alternatives, coopératives et non professionnelles. Pour leur part, le National Theatre et la RSC absorbent l'essentiel des subventions d'état. "Theatre is For All" - comme est intitulé le rapport de la commission Cork - indique au paragraphe 100, qui considère les seules compagnies subventionnées sur dossier annuel :

(there was) a blockade in the process by which companies have been taken on as annual revenue clients. Between 1975-80, for

instance, 11 new companies were adopted as annual revenue clients and 1 had funding withdrawn; between 1981-86, 2 companies were adopted and 13 lost their funding.⁵

En conséquence, le budget du théâtre augmente de 1,8 % pour l'année 1987-8. Le conseil du BAC suggère que ce supplément soit affecté en totalité aux centres régionaux, aux compagnies itinérantes et aux contrats de résidence d'auteurs pour le développement des nouvelles écritures. On comprend que dans ce contexte, aussi bien les créateurs que les comédiens et les auteurs aient vécu dans l'incertitude et la frustration. Mais déjà se dessine la première marque d'un glissement des aides gouvernementales vers l'écriture dramatique au détriment de la représentation sur scène des œuvres.

Crise de l'écriture, crise de la représentation :

Des attaques fatales sont développées par le gouvernement en 1986-1987-88. Le Greater London Council est dissous par M. Thatcher. Parallèlement, 7:84, England, Foco Novo, Joint Stock sont dissoutes parmi les grandes compagnies itinérantes engagées politiquement. Puis, 7:84 Scotland survivra à condition d'exclure ses fondateurs dont J. Mc Grath et Linda Mac Keeney et de les remplacer par des administrateurs désignés par le Scottish Arts Council. En chiffres bruts, vingt-trois nouvelles compagnies sont aidées avec la mise en œuvre du rapport Cork entre 1986 et 1992, tandis que huit sont sacrifiées. Mais la nature des compagnies favorisées évolue. Ce rapport insistait sur les priorités suivantes : le mime, les arts corporels, le théâtre de communauté noir et le théâtre d'enfants, ainsi que le théâtre expérimental au détriment du théâtre engagé et de l'enracinement dans une population défavorisée. Sous couvert de réorientation artistique, c'est bien le théâtre politique qui est mis à mal. La résistance explicite au thatchérisme glisse donc naturellement vers ces troupes communautaires de femmes, d'homosexuels, de noirs, et vers l'écriture individuelle. Les lois morales, la répression de l'homosexualité (section 28) et enfin la Poll tax de 1988 achèveront de mettre à mal la création dérangeante. Sir Rees Mogg, nommé à la tête de l'Arts Council of Great Britain avait dit en 1986 :

The qualities required for survival in this age are the qualities of the age itself. They include self-reliance, imagination, a sense of opportunity, range of choice, and the entrepreneurial action of small professional groups. The state should continue to help the arts, but the arts should first look to themselves and to their audiences for their future and growth.⁶

L'investissement dans la culture rentable est conseillé. Esthétiquement, cela se traduit à Londres par la tendance populiste au soutien aux super-productions comme les grandes comédies musicales budgétivores, au détriment de l'expérimentation et du commissionnement des jeunes auteurs dans des centres dramatiques affaiblis.

En 1989 : on assiste à la nomination de Palumbo à la tête de l'Arts Council of GB. Promoteur immobilier multimillionnaire, il rend visite à ses 'clients' des théâtres en hélicoptère. Il remplace les Regional Arts Associations par les Regional Arts Councils, dirigés par un nombre restreint de personnes choisies. Les subventions, restreintes de nouveau dramatiquement à partir de 1994, sont réparties entre les régions. La poll tax rend impossible ou très difficile le complément de financement par les municipalités aux ressources affaiblies. De grands théâtres ferment : Liverpool Playhouse par exemple. Un nombre moindre de centres régionaux d'excellence est labellisé au niveau national. Seuls les théâtres nationaux continuent de recevoir une aide, en baisse elle aussi néanmoins.

Dès 1990, de grandes firmes telles Barclays et Sainsbury proposent des concours au mérite aux centres artistiques régionaux ou nationaux, mais aussi au théâtre dans l'éducation. Les critères sont ceux de la compétitivité et de l'excellence stratégique.

Désormais, la plupart des grandes compagnies alternatives ou communautaires ont disparu, seule Welfare State survit et s'installe à Barrow in Furness pour développer un théâtre ouvrier enraciné de résistance. A. Sierz observe que :

Despite real cuts, which have forced some regional theatres to close, the creative panache of the nation's theatre seems undiminished. What has happened is a geographic shift from the regions to the capital/.../meanwhile, London is buzzing, with *Theatre Record* listing

651 productions in 1995 compared with 311 in 1981. Creativity, in the long run, will endure cuts in subsidy.⁷

On remarquera cependant que cette statistique inclut les créations du théâtre privé plus conventionnel, et qu'elle reflète l'accueil plus grand des auteurs en résidence dont les pièces sont créées pour de courtes durées dans les théâtres londoniens. Ainsi le public national des régions et les couches non habituées à fréquenter les lieux de création contemporaine sont, dans un premier temps, tenus à l'écart de ces nouvelles écritures. Les auteurs émergents qui deviennent les emblèmes involontaires de l'élan général de la société thatchérienne vers l'individualisme en sont conscients et ressentent vite de la frustration.

L'écriture sous influence :

Dans le contexte politique, social et artistique évoqué jusqu'alors, on mesure dans quelle atmosphère grandissent les jeunes auteurs des années 1990. Pour K. Dixon :

L'oeuvre comme la vie de Sarah Kane est imprégnée de souffrance. Voir dans cette souffrance le reflet d'une souffrance plus générale et donc les effets de la politique thatchérienne est sans doute une tentation d'autant plus forte lorsque, comme moi, on est issu d'une tradition philosophique et politique qui avait tendance à lier les phénomènes sociaux, culturels, voire psychologiques comme autant d'effets plus ou moins directement induits par l'infrastructure économique. C'est une tentation cependant à laquelle il est important de ne pas céder. La médiation entre la souffrance individuelle et son expression transformée en oeuvre de création et l'état général de la société, cette médiation est complexe et sans doute parfois contradictoire.⁸

En 1989, la chute du mur de Berlin, universellement célébrée comme libératoire dans un premier temps constitue la date symbolique de la mondialisation de la pensée du libéralisme triomphant préconisé notamment par Reagan et Thatcher. Cette basculé signale paradoxalement aussi le début de la désespérance individuelle confrontée à l'absence évidente de perspectives dans l'instant. Elle pousse au repli sur les identités communautaires que les

recommandations officielles ont par ailleurs validées en tant qu'objet de représentation artistique, et à l'individualisme. Toute transformation des conditions génère indirectement à terme assez bref la naissance d'une nouvelle esthétique. Les fondements idéologiques de la structure sociale dans laquelle la majeure partie des artistes a grandi disparaissent ou sont niés, voire criminalisés. Les grands auteurs mûrs, reconnus ont plus de facilité à promouvoir, sur les scènes officielles, un discours de résistance morale; avec des pièces qui jugent encore l'état de la nation et visent à proposer une analyse éthique solitaire qui paradoxalement est dans l'air du temps. La trilogie de David Hare en est un exemple. Il examine les responsabilités dans la montée du libéralisme et donc la faillite des grands corps de l'intervention sociale que constituent la religion, la justice et le politique. On peut partiellement analyser ainsi également l'attrait universel pour l'œuvre d'Edward Bond érigée en repère symbolique. A l'opposé, l'interaction des difficultés économiques et artistiques rendent précaires les résidences d'auteurs dans des théâtres au budget incertain. Les créations collectives des auteurs-directeurs de compagnies activistes avec les comédiens alternatifs génèrent des œuvres qui sont une survivance. Parmi elles, on trouve en Angleterre *Belt and Braces* ou les femmes de *Theatre Action*. En Ecosse où les rigueurs des politiques culturelles ont pu être contournées plus aisément, *7:84 Scotland*, *Wildcat*, *Suspect Culture*, *The Boiler House Theatre Company* permettent à J. Mc Grath, le dernier rescapé des grands auteurs metteurs en scène itinérants, ou bientôt à de jeunes auteurs comme David Harrower, David Greig ou même Irvine Welsh d'intervenir dans le champ social avec des œuvres qui reflètent des fractures communautaires diverses. Ces mêmes auteurs, confrontés à l'écriture individuelle pour des scènes officielles, participent au glissement du politique interventionniste vers le cri protestataire de l'individualité.

Une des caractéristiques majeures de cette nouvelle écriture des années 1990 réside dans son absence apparente de discours idéologique, tandis qu'à l'évidence, c'est la politique de leur vécu quotidien qui émerge. Ces auteurs orientent néanmoins partiellement le témoignage de leur écriture de la macrosociété vers des microcosmes, des cercles restreints. D'autres expriment directement leur moi torturé. La présentation constante et adroite de toutes les formes de violence et d'abus en est un

corrolaire inévitable. Elle existait certes précédemment, mais contrairement aux pièces de la période "State of the Nation", les victimes apparaissent désormais souvent partiellement coupables et responsables du sort qui leur est réservé. Les situations mises en place notamment par Irvine Welsh qui devient un porte-parole universel, tant dans son écriture romanesque que dans les adaptations théâtrales ou cinématographiques qui l'accompagnent sont à ce titre exemplaires. Lui-même affirme le caractère politique du sort réservé dans l'ère thatcherienne à une majorité de la population désormais, et non plus à une minorité qui aurait choisi la marginalisation :

The increasing marginalisation and criminalisation of people by the State has resulted in the development of a particular 'alternative' culture and attendant subcultures. These cultures are now no longer the preserve of a bohemian few. They now are 'mainstream' in terms of the number of people participating in them.⁹

Les auteurs du microcosme et du moi torturé rencontrent le succès et l'universalité lorsqu'ils sont reconnus comme semblables dans leur discours, leur cri, leur esthétique fracturée par les spectateurs exclus appartenant à des communautés ou des marginalités massifiées similaires ailleurs en Grande-Bretagne voire à l'étranger. Ce qui caractérise cette écriture du microcosme, c'est sa franchise à montrer sur scène l'interdit ou le refoulé qui n'avaient pas droit de cité dans les temps de lien social assez fort pour proposer des codes de bonne conduite. Violence, sexe, meurtres, injures, revendication des différences provocatrices ont toujours été présents sur la scène britannique, depuis certes Shakespeare et les autres dramaturges jacobéens tels John Webster, Cyril Tourneur ou Thomas Middleton, notamment, ce qui d'ailleurs vaut fréquemment au courant émergent dans les années 1990 l'appellation de 'neo-Jacobeanism'. Plus récemment, David Mercer avec notamment *Flint*, Steven Berkoff, avec *East*, ou encore *The Romans in Britain*, d'Howard Brenton et bien sûr *Saved* d'Edward Bond pour ne donner que quelques exemples, ont déclenché des polémiques, comme précédemment Joe Orton, à travers les thématiques de l'homosexualité présentes dans toutes ses pièces dont cependant la facture esthétique conventionnelle inscrite dans la comédie

bourgeoise offrait un seuil de tolérance acceptable par le public universel des classes moyennes majoritaires.¹⁰

Pourtant, le mouvement In-Yer-Face va générer une écriture de l'indicible à répétition chez une pléthore de jeunes auteurs¹¹. Dans le corpus écossais évoqué plus haut, les pièces *The Cut* de Mike Cullen et *The Life of Stuff* de Simon Donald¹² confirment la relative liberté de cette nation, massivement entrée en résistance au thatchérisme, mais victime également des effets de la mondialisation. Avec leur lot d'exclusions, les circonstances politiques et sociales ont produit en Ecosse notamment un théâtre provocateur ancré, à l'instar du théâtre anglais, dans les microcosmes, mais qui persiste plus fréquemment cependant à renvoyer à un discours du macrocosme.¹³ Il n'est sans doute pas gratuit que ce soit à David Greig, porte-parole des nouveaux dramaturges écossais que Methuen ait confié l'introduction du recueil des œuvres complètes de Sarah Kane.

Météore exemplaire, le phénomène Kane :

Sarah Kane, idole-victime emblématique de ce mouvement théâtral éphémère, peut servir d'illustration aux hypothèses encore nécessairement incertaines du présent article. Pour D. Greig :

Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave and 4.48 Psychosis add up to a body of work which pushed recklessly at the naturalistic boundaries of British theatre. Each play was a new step on an artistic journey in which Kane mapped the darkest and most unforgiving internal landscapes: landscapes of violation, loneliness, of power, of mental collapse and, most consistently, the landscape of love.¹⁴

En insistant sur la créativité du cri qui repousse - tout en s'y inscrivant - les frontières du naturalisme caractéristique du théâtre politique britannique contemporain, D.Greig suggère l'ambiguïté de la place qu'ont tenté de trouver les auteurs du courant 'In-Yer-Face' lorsqu'ils décrivent le déchirement poétique du champ privé de l'expérience confrontée à l'indicible agressif du champ social, tant dans le domaine de la politique intérieure britannique que face au mouvement du monde. Il n'est pas accidentel que *Blasted* magnifie et expose crument la vision

d'un viol à Leeds dont la presse a fait ses choux gras en concomitance avec la guerre en Bosnie. Sarah Kane le confirme :

'*Blasted* raised the question 'What does a common rape in Leeds have to do with mass rape as a war weapon in Bosnia? And the answer appeared to be 'Quite a lot'. The unity of time and place suggests a wall-paper-thin... A wall that can be tom down at any time, without warning.'¹⁵

Face au scandale médiatique que cette pièce provoque, Harold Pinter apporte son soutien à l'auteur en constatant qu'elle affronte une situation actuelle, réaliste, horrible et douloureuse. Lorsqu'elle écrit *Phaedra's Love*, commissionnée par le Gate Theatre, elle ne fait qu'actualiser le récit déjà proposé par Sénèque, certes, mais aussi Racine. Seuls, les actes décriés étaient, chez ces auteurs, narrés et laissés hors scène. Or, de tels actes sont présents chez Shakespeare et Webster à la Renaissance, où l'on ne répugnait pas à montrer des scènes d'une rare violence. Pourquoi la pression morale libérale d'une fin de siècle désespérée interdirait-elle une telle audace qui vise précisément à élargir le seuil d'acceptabilité, à ouvrir un champ de liberté artistique ? Avec *Cleansed*, schématisant l'obscur dans la nature humaine dans une vision désespérée et pleine d'humour du monde, la présentation de cette université concentrationnaire n'est pas pire que celle du film *Les Rivières Pourpres* de Mathieu Kassovitz, bien accueilli par un public jeune à sa sortie en France. Justement, le cinéma, la télévision, les jeux vidéo sont extrêmement violents depuis des décennies. L'exemple du succès universel du roman *Trainspotting* et du film qui en a été tiré suffit. Est-ce le rapport différé au spectateur qui permet une tolérance refusée au spectacle vivant, où la relation directe entre le plateau et la salle interdirait l'immédiateté des pulsions ou des représentations, dont on efface spontanément la distanciation poétique ? Les textes de Kane sont audacieux, comme le sont ceux de l'ensemble des jeunes auteurs britanniques. Tous, bousculent la tradition du reflet purement réaliste des pièces 'State of the Nation' des trois décennies précédentes, largement aussi violentes de fait, qui traduisaient la modernité d'avant la chute du Mur de Berlin. Est-ce le cynisme nouveau des représentations de l'amour brut, de l'érotisme d'un acte sexuel désacralisé devant un public voyeur qui a, après un temps de résistance du public traditionnel,

repoussé les limites de l'acceptable, ou n'est-ce pas autant la forme intimiste, microcosmique des représentations d'un monde trahi que chacun finit par juger ordinaire? En accréditant une nouvelle norme qui perturbe la représentation, les auteurs du mouvement 'In-Yer-Face' offrent autant un miroir du monde sans concession sociale aux violences réelles, qu'une catharsis esthétique, poétisation de l'indicible. Ne font-ils pas ainsi un acte de formulation salutaire qui contribue au mouvement de prise de conscience ? Cette conscience acquise, n'explique-t-elle pas, à son tour l'essoufflement de ce même courant 'In-Yer-Face' au bout de la décennie 1990, victime à son tour d'un manque d'attrait du public, fruit d'une banalisation, d'une plus grande acceptabilité de son écriture. Habitué au nouvel état du monde et à la nouvelle dimension provocatrice d'une esthétique du cri, les spectateurs cherchent d'autres espérances, d'autres interpellations dans un théâtre apaisé qui, au terme des années Thatcher, n'aurait plus besoin des représentations poétiques de l'angoisse individuelle exacerbée. Le monde se serait désormais habitué à cette vision métaphorique, dès lors usée à force d'être filée. Aduler Kane après son suicide ne valide-t-il pas hypocritement enfin la mort brutale exposée dans son théâtre comme mythe précisément parce qu'au-delà de la catharsis, le passage à l'acte rendrait acceptable sa représentation poétique ?

About Now, la huitième conférence du département d'écriture dramatique de l'université de Birmingham, organisée par David Edgar du 11 au 13 avril 1997, offrait une autre hypothèse au rejet qui avait précédé la mort de S. Kane : "une femme dans un théâtre de mecs". Cette situation semblait vraie en Angleterre. Pourtant, de tout temps, des auteures avaient contribué à révéler la violence sociale. Caryl Churchill ou Claire Luckham par exemple. Puis, des dramaturges plus jeunes comme Sarah Daniels ou Phyllis Nagy tentaient, à l'écart de la célébrité, de repousser aussi les limites de l'acceptable. C'est encore plus vrai en Ecosse où les auteures dramatiques appartiennent en plus grand nombre aux voix qui comptent : de Liz Lochhead ou Sue Glover et Jackie Kay parmi les aînées à Rona Munro, ou Sharmian Mc Donald, Zinne Harris et nombre d'autres aujourd'hui pour ne donner que quelques exemples. Ainsi, si S. Kane inscrit son œuvre dans un mouvement constant du théâtre britannique, elle transcrit aussi la dureté particulière des années Thatcher. Pour K. Dixon :

Kane a grandi dans un moment de l'histoire du Royaume Uni qui a entouré et imprégné son œuvre autant dans sa création que dans sa réception. Kane a connu la révolution thatchérienne de près. On peut dire qu'elle n'a connu que ça. Née en 1972, elle est venue à l'adolescence dans une Angleterre en pleine transformation économique, sociale et culturelle. Les conservateurs sont arrivés au pouvoir sept ans après en 1979, elle s'est suicidée en 1999, deux ans après la victoire néo-travailliste aux législatives de mai 1997. Cette victoire a paradoxalement marqué la fin de tout espoir de rupture avec la société de marché érigée par les conservateurs. A la différence d'autres créateurs fonctionnant sur la périphérie britannique, je parle de l'Ecosse entre autres, elle n'a pas connu de mouvement social capable d'offrir une alternative à l'hégémonie intellectuelle et culturelle du thatcherisme. Si son désespoir a une nationalité, et j'hésite à emprunter cette voie d'accès à son œuvre, ce désespoir est plutôt anglais que britannique. Pourtant le roman *Marabout Stork Night*, un des livres les plus terrifiants qu'Irvine Welsh ait écrits, a été publié en Ecosse l'année même où a été créée *Blasted*.¹⁶

Conclusion :

Au-delà du britanno - centrisme conforté cependant par la guerre des Malouines - Kane avait onze ans lorsqu'elle éclate - son œuvre reflète le climat singulier marqué par les conflits du monde désespéré dans lequel elle atteint l'âge adulte. Ce que les conservateurs néo-libéraux ont imposé à la société au fil des années quatre vingt, c'est plus qu'une révolution sociale et économique, c'est comme les exemples choisis l'on indiqué, une révolution intellectuelle et culturelle qui, avec l'absence de perspectives d'une création collective et d'un enracinement spectaculaire ont contraint la communauté artistique au repli ulcéré sur l'individualisation. N'est-il pas logique alors que la primauté soit revenue à l'écriture individuelle, moins onéreuse à financer, dans quelques lieux de création phares qui survivaient au cataclysme économique, notamment à Londres, favorisant ainsi l'expression d'une nouvelle génération d'auteurs marqués par ce moule esthétique et idéologique. Dans une société solidaire, il y a aussi des rebelles, des écorchés vifs. Mais atteindre ainsi, l'espace d'une décennie, un mal-être de masse du théâtre est sans nul doute le reflet d'une société martyrisée par des

années de plomb, cette partie du théâtre qui "espérait sauver son autonomie par rapport au calcul de rentabilité économique " dit K. Dixon. Cela explique la férocité particulière du ton poétique qui habite les œuvres des créateurs de la décennie 1990 en Grande-Bretagne. Au-delà de ce parcours hésitant entre déterminisme social et autonomie de création, il reste, avec Sarah Kane, la brièveté d'une œuvre qui devient emblématique d'un courant largement partagé par une foule de jeunes dramaturges parce qu'au delà des spécialistes, elle aura, plus que toute autre, marqué l'opinion publique. L'identification entre son oeuvre et sa vie même, entre poésie et réalité constitue un repère au passage du millénaire. Aujourd'hui les chercheurs comme les metteurs en scène peuvent interpréter la poétique, la diversité ambiguë de la langue et des représentations métaphoriques, quand la provocation des images a conquis son droit à la banalité.

Notes

¹ De longs développements sur cette période largement connue de l'histoire du théâtre contemporain britannique seraient superflus ici. Il est utile de renvoyer le lecteur à la thèse de Doctorat d'Etat de Nicole Boireau : *Théâtre et politique chez les écrivains anglais, 1956-1970*, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 1982, 903p.

² Pour une lecture cohérente rapide des propos de K.Dixon sur la société britannique contemporaine, deux ouvrages retiennent l'attention : *Les évangélistes du marché, les intellectuels britanniques et le néo-libéralisme*, consacré à la révolution thatchérienne, Paris, Raisons d'Agir, diffusion Le Seuil, 1998, 111p., ainsi que, *Un digne héritier, Blair et le thatchérisme*, Paris, Raisons d'Agir, diffusion Le Seuil, 2000, 125p.

³ Echanges d'ouverture, journée d'étude sur Sarah Kane, 11 mai 2001, Université Stendhal, Grenoble.

⁴ cité dans *The Arts Council Touring Franchise and English Political Theatre after 1986*, une étude publiée par Ian Brown, Robert Brannen et Douglas Brown dans *New Theatre Quarterly* n°64, Vol XVI Part 4, Novembre 2000, pp.379-87,

citation, p 379. Cet article examine en détail les contradictions et fluctuations des politiques de soutien ou des retraits d'aide aux compagnies tout au long de la période thatchérienne : "conduire une enquête dans le théâtre professionnel en Angleterre, à tous les échelons concernant la profession et ses représentants, et produire en septembre 1986 au plus tard un rapport dont les objectifs sont les suivants : 1- produire une évaluation en termes de créativité, d'éthique philosophique, de finances et pratiques des besoins du théâtre professionnel subventionné, afin d'assurer un développement sain de cette forme artistique dans le pays, avec un avis estimatif du niveau de subventionnement nécessaire pour atteindre ces buts. 2- recommander un système permettant de définir les priorités du subventionnement."

⁵ *ibid* p.380 : "(il y avait) un blocage du processus de sélection des compagnies comme clients sur revenu annuel. Entre 1975 et 1980, par exemple, 11 nouvelles compagnies furent accréditées sous le régime du revenu annuel, et une perdit sa subvention; entre 1981 et 1986 deux furent accréditées, et treize perdirent leur subvention."

⁶ "Les qualités requises pour survivre à l'époque présente sont celles de cette même époque : autosuffisance, imagination, sens de l'opportunité, une palette de choix et un esprit d'entreprise à l'initiative de groupes professionnels de taille réduite. L'état devrait continuer à aider les arts, mais les arts devraient d'abord rechercher en eux-mêmes et dans leur public les moyens de leur avenir et de leur croissance."

⁷ SIERZ Aleks, *British Theatre in the 1990s: a Brief Political Economy, Media, Culture and Society*, XIX, N°3 (July 1997), p.466 : "Malgré des coupes réelles qui ont contraint certains théâtres régionaux à la fermeture, le panache créatif du théâtre national semble préservé. Ce qui s'est produit, c'est un glissement géographique des régions vers la capitale /.../ dans l'entre-temps, Londres est en pleine effervescence, avec, selon la liste donnée par *Theatre Record*, 651 productions en 1995 comparées aux 311 de 1981. A la longue, la créativité supportera la baisse des subventions."

⁸ Echanges d'ouverture à la journée d'étude du 11 mai 2001, Grenoble.

⁹ *Drugs and the Theatre. Darlings*, pp1-10, citation, p.4 à *Trainspotting & Headstate*, un recueil de deux pièces d I. Welsh, Londres, Minerva, 1996. *Trainspotting*, roman, (1993) puis film et pièce de théâtre (1995), qui a été créée au Citizen's Theatre de Glasgow le 23 février 1995. *Headstate*, pièce originale, l'a été par Boiler House au Lemon Tree Theatre d'Aberdeen le 18 octobre 1994. "La marginalisation et la criminalisation croissantes des individus par l'Etat se sont traduites par le développement particulier d'une culture alternative et des cultures marginales qui l'accompagnent. Ces cultures ne sont désormais plus le

privilège d'une minorité bohème. Elles sont maintenant majoritaires par le nombre de personnes impliquées."

¹⁰ Pour une vision plus exhaustive du corpus antérieur à la décennie qui nous préoccupe ici d'un théâtre provocateur, on lira avec intérêt le paragraphe *A Brief History of Provocation*, pp.10-30 de l'introduction *What's in-Yer-Face Theatre* dans l'ouvrage d'Aleks Sierz *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*, Londres, Faber & Faber, 2000, 274p.

¹¹ Ces dramaturges, essentiellement anglais d'ailleurs, sont présentés, tant sur le site internet que dans l'ouvrage d'Aleks Sierz : *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*, Londres, Faber & Faber, 2000, 274p. Le site internet a l'avantage de suivre les développements de l'actualité sur la scène britannique aujourd'hui : <http://www.inyerface-theatre.com/>

¹² *The Cut*, créée au Tron Theatre de Glasgow le 15 juin 1993 avant d'être accueillie à Londres au Bush Theatre en janvier 1994, et *The Life of Stuff*, créée au Traverse Theatre d'Edimbourg lors du festival en août 1992 ont toutes deux été publiées dans *Made in Scotland, an Anthology of New Scottish Plays*, London, Methuen Drama, Ian Brown & Mark Fisher editors, 1995, 238p.

¹³ Une première approche de cette spécificité est présentée dans mon étude *Rupture et continuité : le théâtre écossais au passage du millénaire* pp.131-44, dans *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, Geneviève Chevallier ed., Université de Nice, revue Cynos, Volume 18, Numéro 1, 2^e trimestre 2001, 181 p.

¹⁴ *Sarah Kane, Complete Works*, introduction de David Greig, pp.I-XVIII, citation p.I, Londres, Methuen Drama, 2001, 268p. "*Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* et *4.48 Psychosis* confortent un corps d'œuvres qui ont repoussé sans ménagement les frontières naturalistes du théâtre britannique. Chaque pièce constituait une nouvelle étape d'un voyage artistique dans lequel Kane situait les paysages intérieurs les plus noirs et les plus rancuniers : paysages de viols, de solitudes, de pouvoir, d'effondrement psychique, et avec la plus grande consistance, le paysage de l'amour."

¹⁵ cité par A.Sierz dans les 32 pages qu'il consacre à cet auteur sur son site In-Yer-Face (supra, notes 10 et 11). "*Blasted* soulevait la question suivante : "Qu'est-ce qu'un viol ordinaire à Leeds a en commun avec le viol généralisé utilisé comme arme de guerre en Bosnie? Il apparaît clairement que la réponse est "beaucoup de choses". L'unité de temps et de lieu suggère une séparation épaisse comme du papier à cigarette... une cloison qui peut se déchirer à tout instant sans prévenir."

¹⁶ Supra notes 2 et 3.