

Qu'est-ce que le théâtre « *in-yer-face* » (coup de poing) ? Thèmes et critiques

Aleks Sierz
Université de Londres¹

Au cours des années 1990 s'est produite une révolution dans le Nouveau Théâtre britannique. (Le terme « New Writing » désigne en Grande Bretagne les nouvelles pièces de théâtre de jeunes auteurs qui s'intéressent à la société contemporaine.) Même si, à la fin de la décennie précédente, il était courant de proclamer « la mort du nouveau théâtre », vers le milieu des années 90 le théâtre était au centre de la fameuse confiance retrouvée dans le domaine de la culture - phénomène connu sous le nom de « Cool Britannia ». Le théâtre était en effet « cité à côté du pop art, de la mode, des beaux arts, et de la cuisine comme étant le cinquième composant du *New Swinging London* »². Ce que je me propose de faire c'est de mettre l'accent sur quelques aspects de la renaissance du théâtre britannique des dix dernières années et d'essayer d'explorer ce que l'on entend par le théâtre *in-yer-face*, de décrire ses caractéristiques et d'étudier ses ramifications.

Tout d'abord, je voudrais souligner les aspects matériels de l'histoire du théâtre britannique au cours des années 90 : à la fin des années 80, les statistiques du Arts Council montrent que le Nouveau Théâtre représentait 20% des pièces dans les théâtres subventionnés. Ce qui signifie que plus de pièces nouvelles étaient montées que des productions de Shakespeare et des classiques. Depuis, le pourcentage est passé à 16-17%, une légère diminution due probablement à un manque d'argent dans les théâtres régionaux. Mais plus importants ont été les succès du box-office du Nouveau Théâtre. Vers la fin des années 80, il remplissait les salles à moins de 50%. En 1994, ce chiffre passait à 53%, et en 1997 à 57%, ce qui veut dire que les nouvelles pièces étaient maintenant plus jouées que des adaptations, des reprises d'après-guerre, des traductions, des classiques et même Shakespeare.³

Mais de même qu'il y avait des changements matériels, de même y avait-il des changements psychologiques à cette époque.

Comme baromètre de l'opinion voici deux citations de Michael Billington, critique de théâtre du *Guardian*. En 1991 il écrivait : « Le nouveau théâtre n'occupe plus la position centrale qu'il avait depuis vingt-cinq ans ». Cinq ans plus tard, en 1996, il avait complètement changé d'avis : « je ne peux pas me souvenir d'une époque où il y a eu autant de jeunes dramaturges aussi passionnants, qui plus est ils parlent à un public de leur génération⁴ ».

En d'autres termes, au début des années 91-92, on a assisté à un renouveau massif du Nouveau Théâtre en Grande Bretagne. Une liste rapide d'une vingtaine de nouveaux auteurs illustre la variété et la créativité de cette période : Jez Butterworth, David Eldridge, David Greig, Nick Grosso, Zinnie Harris, David Harrower, Sarah Kane, Ayub Khan-Din, Martin McDonagh, Conor McPherson, Patrick Marber, Phyllis Nagy, Anthony Neilson, Joe Penhall, Rebecca Prichard, Mark Ravenhill, Philip Ridley, Shelagh Stephenson, Judy Upton et Naomi Wallace. Nous avons là vingt auteurs nouveaux - on pourrait en citer encore une trentaine⁵, - un total d'une centaine ne serait pas difficile à trouver. Ce sont là des chiffres impressionnants. Une dernière statistique peut se révéler intéressante. Un seul théâtre, le Soho Theatre de Londres, travaille avec deux cents auteurs chaque année. Ces chiffres donnent une bonne indication de l'envergure de la renaissance.

Mais il ne s'agit pas seulement d'importance numérique. En termes de controverse et d'effet médiatique, un auteur comme Sarah Kane a eu un impact similaire pour la culture britannique à celui de John Osborne à une autre époque. Sa première pièce *Blasted* a eu le même retentissement que *Look Back in Anger* en 1956, même si les conditions sociales font que le théâtre est moins central dans la vie culturelle britannique. Il est intéressant de noter que *Blasted* est une pièce beaucoup plus audacieuse et expérimentale, surtout en ce qui concerne la forme, que *Look Back in Anger*.

Une explosion de créativité

Comment pouvons-nous interpréter cette renaissance générale du théâtre britannique ? Que signifie cette explosion de créativité ? La première façon de la comprendre est de lui donner un nom. Et, pour le faire, on a le choix : on peut soit imposer une étiquette d'en haut, ou choisir une étiquette parmi celles utilisées dans les revues et articles de

journaux, à la télévision et dans les discussions publiques, par les personnes, surtout des critiques, commentateurs et spectateurs qui participaient en personne aux événements. Je préfère sélectionner une étiquette- c'est plus démocratique - plutôt qu'en imposer une. Et après avoir envisagé plusieurs possibilités, le choix se réduit à quatre :

- 1) Le nouveau théâtre néo-jacobéen
- 2) La nouvelle franchise brutale (New Brutalism)
- 3) Le théâtre de l'ennui urbain
- 4) Le théâtre *in-yer-face* (coup de poing)

Voilà les étiquettes qui étaient dans l'air vers le milieu des années 90. Mais le choix du nom est un choix politique. Par exemple si l'on choisit « le nouveau théâtre néo-jacobéen » on laisse entendre que ce qui importe le plus dans le théâtre contemporain ce sont ses liens avec la tradition, et il est vrai que dans l'œuvre de Sarah Kane, par exemple, on trouve de nombreuses références à Shakespeare. Si, en revanche, on décide d'appeler ce phénomène « le nouveau théâtre de la brutalité » on met en relief un aspect particulier du théâtre contemporain : sa brutalité et sa violence. Etant donné que l'œuvre d'un auteur comme Sarah Kane parle autant de tendresse et d'amour, cette étiquette donne une impression entièrement fautive. Un autre inconvénient est que cette dernière étiquette compare implicitement le théâtre et l'architecture - le Théâtre National de Londres est un bâtiment de style « brutal ». Je ne pense pas que cette comparaison soit féconde ou stimulante. De même l'appellation « Théâtre de l'ennui urbain » tombe à côté - les jeunes représentés sur scène dans les années 90 ne s'ennuyaient pas, ils essayaient de vivre leur vie. Ainsi je rejeterais ces trois étiquettes, et choiserais l'appellation « théâtre *in-yer-face* » pour les raisons suivantes :

- 1) Le nom met en relief le sentiment de rupture avec le passé. Il souligne ce qui était nouveau dans les voix dramatiques que l'on entendait pour la première fois dans les années 90. Après tout le concept de « Nouveau Théâtre » implique nouveauté plutôt que tradition.
- 2) Ce nom suggère aussi ce qui est particulier dans l'acte d'aller au théâtre voir des pièces extrêmes - dans le fait de sentir que votre espace personnel est menacé. En d'autres termes, il évoque puissamment la relation entre pièce et spectateur.

- 3) Finalement, le nom résonne pleinement de l'esprit de l'époque (les années 90). On l'utilisait souvent à propos d'autres formes culturelles. Ainsi il relie le théâtre à la culture générale de la décennie.

En gros, on peut affirmer que même si le Nouveau Théâtre s'est développé au cours des dix dernières années en de très nombreuses directions, il avait à sa tête un petit groupe d'avant-garde d'auteurs style *in-yer-face*. Bien que les critiques de la vie culturelles aient annoncé la mort de l'avant garde plus d'une fois au cours des cinquante dernières années, au théâtre sa résurgence a pris une forme classique : innovation, scandale et puis consolidation.

Qu'est-ce que le théâtre *in-yer-face* ?

L'expression « *in-yer-face* » est définie par le New Oxford Dictionary (1998) comme quelque chose de « franchement agressif ou provocateur, impossible à éviter ». Le Dictionnaire Collins ajoute l'adjectif « confrontational » (d'affrontement). L'expression trouve son origine dans le journalisme sportif américain du milieu des années 70. C'était une expression de dérision ou de mépris. Peu à peu elle est passée dans l'argot courant au cours des années 80-90 comme un adjectif signifiant « agressif, provocateur, criard ». Elle sous-entend que l'on est forcé de voir quelque chose de près et exprime le sens de viol de l'intimité que certaines formes de pièces extrêmes produisent sur les spectateurs. Elle suggère le dépassement des frontières habituelles. Bref, elle décrit bien ce type de théâtre qui place les spectateurs dans ce type même de situation.

De façon plus spécifique, le théâtre *in-yer-face* possède certaines caractéristiques bien définies :

- 1) C'est un type de théâtre qui utilise de façon explicite des scènes de sexe et de violence afin d'explorer les limites de l'émotion humaine. Il se caractérise par des images scéniques qui dépeignent des actes de viol anal, de mauvais traitements d'enfants, d'injection de drogue, de cannibalisme, et de vomissements. Il a une dureté de ton et donne le sentiment que la vie est pleine de dangers.
- 2) Le plus souvent c'est un briseur de tabous, il utilise avec insistance le langage le plus grossier, parfois le blasphème, parfois la pornographie et met en scène des actes les plus intimes de la vie

privée. C'est un théâtre qui choque, qui constitue une anthropologie de la transgression, qui met à l'épreuve les frontières de l'acceptable.

- 3) Son esthétique fondamentale est celle du théâtre « expérimental ». Dans ses moments les plus cruels, il peut être si intense que les spectateurs sentent -émotionnellement sinon littéralement - qu'ils ont participé directement aux événements de la scène. Ceci est dû en partie au fait que les jeunes auteurs faisaient jouer leurs oeuvres dans de petits théâtres dans lesquels cette intensité s'obtient plus facilement. C'est également dû au désir des écrivains de provoquer un impact plus profond que celui obtenu par le théâtre traditionnel que Sarah Kane appelait « un théâtre purement spéculatif ». Au lieu de susciter un débat d'idées, le théâtre *in-her-face* impose ses actions aux spectateurs.

Le théâtre *in-her-face*, un théâtre expérimental

Il fonctionne parce qu'il exploite deux des caractéristiques de ce moyen d'expression. D'abord, parce que c'est une expérience qui se vit, tout peut arriver. Le paradoxe c'est que tandis que les spectateurs regardent en toute sécurité, ils se sentent néanmoins en danger. Deuxièmement, le théâtre en Grande Bretagne est techniquement non soumis à la censure, donc tout peut arriver. On peut monter des spectacles sur scène qu'il ne serait pas possible de voir à la télévision ou au cinéma. Cela permet aux dramaturges d'explorer les côtés les plus sombres de l'âme humaine sans le moindre compromis.

Il est important de souligner que dans le théâtre *in-her-face* il est question de toucher la sensibilité plutôt que de montrer des actes spécifiques. Ce qui est crucial c'est que, même si ces pièces peuvent contenir des scènes choquantes, ce qui perturbe véritablement le spectateur c'est la désolation, le nihilisme ou le désespoir des émotions des personnages. Ce qui intéresse le théâtre *in-her-face* ce n'est pas tant de choquer que de montrer des émotions.

Il faut aussi remarquer la technique dramatique évoluée de ces nouveaux auteurs des années 90. On peut résumer cela par l'expression « forme ouverte ». En opposition avec la pièce classique « bien faite », ainsi qu'avec des traditions littéraires plus récentes, la plupart des auteurs des années 90 préféraient écrire des oeuvres qui ne finissent pas par un dénouement à l'endroit approprié, qui n'ont pas de message clair

et n'obéissent pas aux conventions du naturalisme. Constattement ces jeunes auteurs disent que ce qui les intéresse c'est d'explorer les possibilités de la forme théâtrale, que ce soit par exemple Mark Ravenhill qui refuse de donner des réponses faciles aux questions urgentes qu'il pose, ou David Eldridge et Nick Grosso lorsqu'ils écartent délibérément toute montée vers un dénouement ou David Greig et Sarah Kane qui ne cessent d'expérimenter. La conclusion est toujours la même : voilà des auteurs qui utilisent le naturalisme tout en dépassant ses limites.

Pour résumer : ce que les meilleurs auteurs des dix dernières années ont fait c'est de transformer le langage du théâtre, le rendant plus direct, plus cru et explicite. Non seulement ont-ils introduit un nouveau vocabulaire dramatique mais encore ont-ils poussé le théâtre à être plus « expérientiel » et, par leur méthode agressive, à le rendre plus apte à faire réagir les spectateurs. Ce qui caractérisait le théâtre novateur des années 90 était son intensité, son choix délibéré des extrêmes. (La nature dangereuse, sans concession, confrontationnelle de ce théâtre en vint à être acceptée de façon universelle.)

On doit également souligner que par l'attaque féroce qu'il menait contre la politique de l'économie de marché, ce théâtre était une réaction contre l'idée de Margaret Thatcher que « la société est quelque chose qui n'existe pas ». Avec ses images d'hommes violents et de filles grossières, il avait son origine dans deux décennies de sensibilité féministe grandissante ; dans l'usage qu'il faisait de l'argot des rues et de grossièretés exubérantes il reflétait l'importance de la culture des jeunes (*yoof culture*), dans son obsession du comportement des garçons (*laddism*) il est le reflet de la crise de la masculinité ; tournant le dos aux pièces politiques (*state-of-the-nation plays*) aux pièces à thème, il montrait la crise de l'imagination de gauche.

Les métaphores typiques du théâtre des années 90 - résumées par des images scéniques de cruauté, de viol anal, de drogue - pourraient être critiquées comme étant des images littérales d'horreur, mais leur pouvoir de choquer venait du fait que leurs auteurs voyaient le monde sous une lumière plus complexe que leurs prédécesseurs plus idéologiques. Les meilleures pièces de la décennie étaient particulièrement provocatrices quand elles représentaient des actes terribles comme des états psychologiques, habituellement caractérisés par la complicité et la collusion. Au lieu d'une simple division entre

bourreaux et victimes, le théâtre des années 90 présentait les êtres humains comme susceptibles d'être les deux. Bien que le théâtre *in-yer-face* ait une énergie de tous les instants, son intention n'est pas de titiller mais de bien faire prendre conscience de ce dont les êtres humains sont capables. Son but était de réveiller les spectateurs et d'imprimer dans leurs têtes des images de souffrance humaine, souvent afin de leur éviter des images semblables dans la vie réelle. Comme Sarah Kane l'a dit un jour : « Il est important d'implanter dans la mémoire des événements qui ne sont jamais arrivés - afin qu'ils n'arrivent jamais. Je préfère risquer une overdose au théâtre que dans la vie »⁷. Eu égard à son suicide c'est une déclaration significative et profondément ironique.

Tableau général

Je voudrais maintenant faire quelques observations sur la signification plus générale du théâtre *in-yer-face*.

- 1) Ce théâtre a sauvé le théâtre britannique. Peut-être que mon affirmation la plus sujette à controverse est la suivante : si une avant-garde de jeunes auteurs n'était pas apparue dans les années 90, je peux imaginer que le *New Writing* aurait périclité jusqu'à son terme. Le théâtre aurait stagné dans un marais de reprises insipides des classiques et de Shakespeare, d'adaptations de romans à la scène, de théâtre de metteur en scène, de théâtre physique, c'est-à-dire de pâles imitations de ce que les théâtres du continent font si bien. Si n'était pas apparu un petit groupe de directeurs artistiques audacieux et également un petit groupe de partisans du théâtre *in-yer-face*, la grande tradition britannique du Nouveau Théâtre- qui place l'auteur au centre du processus théâtral - serait peu à peu devenue moribonde.
- 2) Le théâtre *in-yer-face* est celui du *new laddism*. Je veux dire par là que chaque période historique fait surgir un thème caractéristique qui résume l'esprit de l'époque. Si l'on regarde la nouvelle vague suscitée par *Look Back in Anger* en 1956, le thème caractéristique semble être la célébration et la critique du *Welfare State*. Lorsqu'arrive la génération de 1968, le thème devient celui de la révolution de la gauche, suivi de l'examen de son échec ; dans les années 80 c'est le tour du féminisme et de la découverte de voix marginales, généralement dans des pièces où figurent homosexuels et gens de couleur⁸. Dans les années 90, les jeunes auteurs recherchaient un

thème tout aussi urgent, tout aussi symbolique. Ils le trouvaient dans la crise de la masculinité. Dans ces années-là, pour des raisons sociales complexes, il était devenu impossible de ne pas penser que les idées traditionnelles sur la masculinité étaient remises en question. De façon obsédante et probablement inconsciente, les auteurs revenaient à des histoires non sur la famille, mais sur des garçons. Et contrairement aux pièces féministes des années 80, les directeurs artistiques choisissaient des pièces où des hommes jeunes se trouvaient être au centre de l'action. Des pièces où tous les personnages étaient des hommes furent nombreuses et le thème des relations violentes homo-érotiques entre hommes inévitable. Les exemples sont nombreux, mais *Mojo* de Jez Butterworth est typique. On peut aussi noter que *Blasted* de Sarah Kane parle aussi de la crise de la masculinité.

- 3) Le théâtre *in-yer-face* est une nouvelle sensibilité. Je voudrais souligner que je ne suis pas en train de dire que ce théâtre était un mouvement - on n'achète pas une carte d'adhérent - c'est une esthétique. Certains auteurs écrivent de nombreuses pièces *in-yer-face* ; d'autres utilisent des éléments de cette sensibilité ; d'autres encore n'écrivent qu'une seule pièce *in-yer-face* et passent à autre chose. Mais est-ce une esthétique tout à fait nouvelle ? Pas vraiment : pensons à *Titus Andronicus* ou au *Roi Lear* et, plus récemment, à *Saved* d'Edward Bond, ou à *East* de Steven Berkoff ou à *The Romans in Britain* de Howard Brenton. Toutefois, dans le passé, ce genre de pièces étaient des exceptions, maintenant elles sont devenues la norme. Ce qui est nouveau aussi c'est le fait qu'une bonne partie des oeuvres écrites dans les années 90 ne laissent aucun répit aux spectateurs, les accablent d'images d'univers cauchemardesques, les bombardent sans cesse de gros mots. Ce qui est nouveau aussi c'est le style de ces auteurs. Si l'on regarde les grandes pièces des années 70/80 on remarque que leur style était souvent très littéraire, avec de longues répliques verbeuses, emberlificotées, académiques. Par contraste, dans la plupart des pièces écrites dans les années 90, les répliques sont bien plus courtes, plus télégraphiques, plus directes, plus filmiques même. Les dialogues sont bien plus rapides. *Blasted* de Sarah Kane est un bon exemple : toute l'émotion de la pièce est renfermée dans des échanges courts, minimalistes. Dans les années 90, le Nouveau Théâtre britannique coupa la branche morte de la

littérature (au sens d'œuvre purement écrite) et, en utilisant une sensibilité *in-yer-face*, créa un nouveau langage théâtral.

- 4) Le théâtre *in-yer-face* est une réponse à la chute du mur de Berlin. Une des questions les plus difficiles est celle-ci : pourquoi ce genre de théâtre est-il né à ce moment précis ? C'est un sujet très complexe, mais - pour simplifier - ce qui s'est produit est que les changements survenus dans le monde de la politique et dans la société (fin de la guerre froide, déclin du militantisme de gauche, affaiblissement du féminisme doctrinaire) eurent pour résultat de libérer les imaginations au théâtre. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec l'idée des « Enfants de Thatcher », mais il y a un élément de vérité dans l'idée qu'une génération entière grandit dans un contexte dans lequel aucun changement ne semblait possible. La seule réponse possible, si les conditions sociales ne vous paraissent pas satisfaisantes, c'est d'agir seul, de créer quelque chose à partir de rien. En un sens, le théâtre *in-yer-face* est un théâtre *do-it-yourself*. Tandis que l'attaque de Margaret Thatcher contre le théâtre dans les années 80 avait paralysé de nombreuses personnes de gauche, dans les années 90, beaucoup de personnes clef - comme par exemple les directeurs artistiques, Stephen Daldry (Royal Court), Dominic Dromgoole (The Bush), Ian Brown (The Traverse) - comprirent que les choses ne seraient jamais les mêmes, et que la seule façon de réaliser quelque chose c'était de le faire tout seul, d'utiliser les ressources déjà disponibles, de faire de sa faiblesse une force. Ainsi ils donnèrent aux jeunes auteurs la permission de faire une descente aux enfers et de rapporter ce qu'ils y trouvaient. Dominic Dromgoole m'a dit un jour : « Dans les années 80, la plupart des théâtres voulaient des pièces bien intentionnées, bien argumentées, avec une victime au centre. (Ce que Antony Minghella a appelé un jour des pièces 'marmonnées', *mumble plays*.) Mais dans les années 90, les théâtres accordèrent aux auteurs toute liberté - pas d'idéologies, pas de règles, pas de goût. » Comme le théâtre se débarrassait des contraintes de style, les jeunes auteurs saisirent les occasions offertes pour explorer une esthétique nouvelle. De cette façon, le théâtre fit partie d'un mouvement général autonome *do-it-yourself* dans lequel les artistes n'attendent plus des subventions de l'état, mais créent leurs œuvres sans la moindre aide officielle.

- 5) Le théâtre *in-yer-face* est un art de guérilla. En regardant des pièces comme *Ghost from a Perfect Place*, de Philip Ridley, pièce dans laquelle un vieux gangster est torturé par des jeunes filles qui lui écrasent des cigarettes sur le visage, ou *Penetrator*, d'Anthony Neilson, qui présente des scènes pornographiques ainsi qu'un violent combat au couteau, je me souvenais de cette tendance plus générale dans la culture où choquer est la règle : l'exposition des jeunes artistes britanniques, *Sensation*, au Royal Academy en 1997, les affiches publicitaires de Benetton, les films de Quentin Tarantino et de John Woo, le style « héroïne chic » de l'industrie de la mode, l'émission *The Word* ou *The Jerry Springer Show* à la télévision. Il y a, cependant, des différences entre ces formes culturelles. Le théâtre *in-yer-face* diffère de phénomènes tels que « Brit Art » en ce qu'il est en général contre le postmodernisme, à part quelques exceptions. Il est plutôt moderniste et avant-garde. Il préfère les idées démodées à propos de l'engagement politique et de la provocation culturelle aux nouvelles notions à la mode d'ironie, d'effets de miroirs et de cynisme.
- 6) Le théâtre *in-yer-face* est un théâtre politique. Au cours des dix dernières années la mort du théâtre politique a été prématurément annoncée à maintes occasions. Bien qu'il soit vrai que la grande pièce politique qui prend pour sujet l'état de la nation ait presque disparu, et je pense que c'est une bonne chose, les oeuvres des nouveaux auteurs est certainement politique même si la forme qu'ils choisissent a pour base les passions personnelles. Ils explorent la douleur intime plutôt que la politique du pays, mais il faut souligner que la plupart d'entre eux critiquent passionnément les conditions sociales modernes, en mettant l'accent sur le problème de la violence, l'horreur des abus, la mise en question des notions traditionnelles de la masculinité, le mythe du post-féminisme, la futilité et l'injustice de la société de consommation. En un sens, ces auteurs s'inscrivent pleinement dans la grande tradition des révoltés romantiques, sentimentaux et utopiques.

Vers une critique du théâtre *in-yer-face*

Pour finir, je voudrais esquisser quelques points qui pourraient servir de base à une critique détaillée du théâtre *in-yer-face*.

- 1) Le théâtre *in-yer-face* est-il simplement un cas de tourisme culturel ? Harry Gibson, dont la version théâtrale de *Trainspotting* d'Irvine Welsh fut un succès considérable, voit le théâtre *in-yer-face* comme un symptôme du malaise moderne. Il dit : « Les excès des gens surexcités deviennent un spectacle pour des gens paisibles », une forme de tourisme culturel au cours duquel les classes privilégiées visitent les ghettos épouvantables bien à l'abridans leur fauteuil⁹.
- 2) Le théâtre *in-yer-face* est-il un style à la mode, un nouveau maniérisme ? Je me souviens qu'un jour le dramaturge David Edgar a dit : « Le mauvais côté du succès actuel de ces nouvelles oeuvres est l'élément de mode - cela conduit les gens à penser que l'année dernière le dernier cri était l'héroïne, et que cette année c'est la sodomie. Cela peut conduire à une autosatisfaction dangereuse »¹⁰.
- 3) La tactique qui consiste à choquer est-elle pour ce théâtre une arme à double tranchant ? En 1998 dans un article publié dans le magazine *The Spectator*, Harry Eyres regrettait que le « sensationnalisme et le nihilisme envahissent la scène », étalant leurs manifestations en imitation du metteur en scène Quentin Tarantino et de l'artiste Jeff Koons. « Le sensationnalisme se fonde sur la croyance que les gens sont insensibles. L'idée est qu'il faut secouer les spectateurs apathiques par tous les moyens violents possibles. » Mais, d'après lui, « le sensationnalisme ne fait qu'approfondir l'insensibilité qu'il était censé secouer »¹¹.
- 4) Les pièces *in-yer-face* sont-elles dépourvues de sentiment ? Il est paradoxal qu'une décennie qui se flattait être la décennie chaleureuse (*the caring decade*) - en opposition au « vive le gain ! » (*greed is good*) des années 80 - ait produit un théâtre si souvent dépourvu de compassion. Si on regarde attentivement des pièces comme *Mojo* de Jez Butterworth, *Closer* de Patrick Marber ou *Leenane Trilogy* de Martin McDonagh, on constate que ces oeuvres prêtent le flanc à ce genre de critique.
- 5) Les pièces *in-yer-face* sont-elles de bonnes pièces ? Peter Ansorge, l'un des premiers critiques à s'intéresser aux oeuvres de la nouvelle vague des années 90, affirme qu'elles ne constituent pas un nouvel âge d'or car elles ne sont pas aussi bonnes que la nouvelle vague qui commença en 1956. Bien qu'il soit facile de rejeter ce point de vue comme étant l'expression d'une nostalgie rédhibitoire, il soulève la

question de savoir comment il faut juger des pièces qui délibérément tournent le dos à l'esthétique naturaliste qui est le critère traditionnel pour juger les nouvelles pièces. A coup sûr de nombreux auteurs dramatiques des années 90 mettent en question de façon explicite le naturalisme et leur œuvre est souvent expérimentale dans sa forme - mais leurs œuvres ont-elles une valeur durable ¹² ?

- 6) Les pièces *in-yer-face* sont-elles trop introverties ? Adrienne Scullion affirme que les dramaturges écossais en s'attaquant aux grands problèmes et en jouant « un rôle de première grandeur dans la description de nos nouvelles responsabilités sociales et culturelles, ont un programme très différent du théâtre londonien qui prend pour thème favori le personnage-victime, nihiliste, qui « ne fait que courir les magasins et baiser ». Assurément, dans le théâtre britannique il existe des différences marquées entre les régions, ce qui est le reflet des divisions politiques et culturelles¹³.
- 7) Ce théâtre est-il réactionnaire ? Les pièces politiques, comme l'écrivait David Greig, doivent laisser penser que le changement est possible. En un sens, elles doivent être une inspiration pour les spectateurs. En 1998 Michael Billington affirmait que « même les pièces populaires les plus viscérales d'aujourd'hui laissent penser qu'il y a peu d'espoir : dans *Closer* de Patrick Marber, les personnages finissent par reconnaître leur solitude inviolable, dans *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, l'ethos 'l'argent c'est la civilisation' s'impose plus ou moins, dans *Never Land* de Phyllis Nagy, le héros est clairement la victime du destin ». En Grande Bretagne, Billington concluait : « Nous vivons à une époque agressivement post-idéologique » et le théâtre n'offre que quelques lueurs d'espoir¹⁴. Il serait vraiment ironique que les nouveaux auteurs quelque radicaux que soient leurs sentiments personnels, ne soient capables de créer que des œuvres qui tournent en rond.

Conclusion

La dernière question à poser est celle-ci : la nouvelle vague vient-elle de mourir ? En un sens, oui : la mort de Sarah Kane en février 1999 ; le succès immense dans le West End de *The Weir*, la pièce aimable et rédemptrice de Conor McPherson ; l'échec de la pièce-choc, *You'll Have Had Your Hole* d'Irvine Welsh, tout cela montrait que le phénomène qui

avait attiré l'attention du public au milieu des années 90 perdait rapidement de son énergie vers la fin de la décennie. Mais une des raisons de ce déclin était que le théâtre *in-ye-face* avait rempli son rôle - il avait abattu la porte de l'autosatisfaction au théâtre et, ouvrant un chemin, d'autres ont suivi. Les auteurs *in-ye-face* ont donné au théâtre l'oxygène de la publicité et ont inspiré la diverse culture Nouveau Théâtre qui a émergé depuis.

Maintenant, en 2001, le Nouveau Théâtre est de nouveau sexy, il attire de la part du Arts Council beaucoup plus d'argent pour l'écriture de nouvelles pièces. En conséquence, la question cruciale pour l'avenir est la suivante : le Nouveau Théâtre britannique, actuellement florissant, peut-il continuer à rester créateur ? Présenté de façon plus polémique : même si le Nouveau Théâtre s'est placé dans une situation de créativité surprenante pendant une décennie qui a vu les subventions amputées d'une façon inimaginable, pourra-t-il conserver sa fraîcheur et son énergie au cours d'une époque de financement amélioré et de centralisation accrue ? Il faut attendre et voir.

Notes

¹ A. Sierz est critique de théâtre à la *Tribune* et écrit pour *The Stage* et *What's On*. Il est l'auteur de *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today* (London : Faber, 2001) et enseigne le journalisme au Goldsmiths College, Université de Londres.

² Edgar, David, « Provocative Acts : British Playwriting in the Post-war Era and beyond » in Edgar, David (ed.), *State of Play : Playwrights on Playwriting*, London: Faber, 1999, p. 28.

³ Edgar, David, « The Canon, the Contemporary and the New » in Reitz, Bernhard & Stahl, Heiko (eds.), *What Revels Are in Hand ? Contemporary Drama in English 8*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, p. 31.

⁴ Billington, Michael, *One Night Stands : A Critic's View of Modern British Theatre*, London: Nick Hern, 1993, p. 360 & « Fabulous Five », *Guardian*, 13 mars, 1996.

⁵ Par exemple : Henry Adam, Samuel Adamson, Parv Bancil, Biyi Bandele, Simon Bent, Helen Blakeman, Simon Block, Simon Burke, Mike Cullen, Kate Dean, Hilary Fannin, David Farr, William Gaminara, Stephen Greenhorn, Karen Hope, Alex Jones, Charlotte Jones, Nicola McCartney, Linda McLean, Gary Mitchell, Abi Morgan, Tamsin Oglesby, Michael Punter, Diane Samuels, Ed Thomas, Paul Tucker, Che Walker, Irvine Welsh, Sarah Woods and Michael Wynne. La plupart de ces dramaturges ont commencé dans les années 90 et cette liste ne comprend pas des écrivains irlandais ou américains dont les premières pièces avaient été montées en Grande Bretagne.

⁶ Voir Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London: Faber, 2001.

⁷ Cité dans Stephenson, Heidi & Langridge, *Rage and Reason : Women Playwrights on Playwriting*, London: Methuen, 1997, p. 133.

⁸ Voir Edgar, David, « Provocative Acts : British Playwrights in the Post-war Era and Beyond », in Edgar, David (ed.), *State of Play : Playwrights on Playwriting*, London : Faber, 1999.

⁹ Gibson, Harry, « Rant », lettre à l'auteur, 9 avril, 1999.

¹⁰ Entretien avec l'auteur, mars 1997. Voir aussi Sierz, Aleks, « The Write Stuff », *Independent*, 9 avril, 1997.

¹¹ Eyres, Harry, « Sensation Stalks the Stage », *Spectator*, 9 mai, 1998.

¹² Voir Anson, Peter, *From Liverpool to Los Angeles : On Writing for Theatre, Film and Television*, London: Faber, 1997.

¹³ Scullion, Adrienne, « Contemporary Scottish Women Playwrights » in Aston, Elaine & Reinelt, Janelle (eds.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 114-115.

¹⁴ Billington, Michael, « The Other Marx Brother », *Guardian*, 10 février, 1998.