

Le théâtre anglais dans les années soixante

Marie-Claire Pasquier

Quelques noms, quelques dates. En France, les choses ont commencé à bouger bien plus tôt, pour ce qui est de ce que Geneviève Serreau devait appeler « le nouveau théâtre » : Ionesco, Adamov, Beckett, Genet, du côté des auteurs dramatiques, Roger Blin, Planchon, Jean-Marie Serreau, du côté des metteurs en scène. *Les Bonnes* avaient été montées par Jovet en 1947, *La Cantatrice chauve* date de 1950. Le TNP est créé en 1951. Tout cela, c'est la presque immédiate après-guerre. Alors que la date de naissance du nouveau théâtre anglais, de ce qu'on a parfois appelé une « révolution théâtrale » ou « le miracle anglais », c'est 1956. 1956, c'est la date de la création, dans une mise en scène de Tony Richardson, de *Look Back in Anger*, de John Osborne, l'un de ces « jeunes hommes en colère » qui firent craquer les coutures de l'Angleterre bien-pensante. Du jour au lendemain, toute une génération devait se reconnaître dans le personnage de Jimmy Porter, vulnérable et agressif, sincère, injuste, véhément, bavard et confus, écorché vif, grossier, très grossier. Et toute une génération d'auteurs en herbe devait se sentir encouragée par le succès traînée-de-poudre de ce spectacle. Ce cri de révolte, qui correspondait si bien à l'air du temps, n'avait été, paradoxalement, rendu possible que grâce à une politique concertée de subvention du théâtre qui avait permis la création, cette année-là précisément, du Royal Court Theatre qui, à Sloane Square, abrita l'English Stage Company, grâce à l'argent du London County Council. Le Royal Court devait jouer un rôle un peu comparable à celui du TNP : il n'existait pas encore de National Theatre, celui-ci ne vit le jour qu'en 1963, sous la direction de Sir Laurence Olivier. Il fut d'abord abrité à l'Old Vic et ne s'installa dans ses nouveaux locaux, splendides, impressionnants, un vrai « lieu », sur la South Bank, qu'en 1976 (Peter Hall avait, en 1973, remplacé Laurence Olivier). C'est donc le Royal Court et lui seul (non, c'est injuste, il faudrait aussi parler de la Royal Shakespeare Company, à partir de 1960), qui assura, sous la direction de George Devine, puis de William Gaskill, le renouveau. Dès le début la politique de la maison fut de promouvoir un théâtre d'*auteurs*. Et c'est bien là une caractéristique du théâtre anglais

des années 60 : une floraison sans précédent d'auteurs pleins de talent et d'enthousiasme qui n'auraient jamais franchi la rampe dans un système commercial pur et dur : il fallait pouvoir perdre de l'argent sur beaucoup de spectacles quitte à en gagner, sans prévision possible, soudain sur tel ou tel. Parmi les auteurs de ces années-là, certains ont tenu la distance et sont encore aujourd'hui productifs et reconnus (joués, souvent, hors d'Angleterre même), d'autres ont collé de trop près, peut-être, avec leur temps, et ne lui ont pas survécu.

Citons en vrac :

Ann Jellicoe (*The Sport of My Mad Mother* en 1958, *The Knack* en 1961, gros succès au cinéma).

John Arden (*The Waters of Babylon* en 1957, *Live Like Pigs* en 1958 — monté au TEP en 66 sous le titre *Vous vivrez comme des porcs* — , *Serjeant Musgrave's Dance* en 1959 : c'est Peter Brook qui montera la pièce à Paris en 63, avec Laurent Terzieff dans le rôle principal).

Arnold Wesker (*Chicken Soup With Barley* en 1958, *Roots* et *The Kitchen* en 1959 ; on se souvient que c'est Ariane Mouchkine qui fit connaître cette pièce en France en 1966, dans l'ancien cirque Médrano, dans une superbe mise en scène entièrement stylisée, à l'inverse de la mise en scène « naturaliste » de John Dexter : pas un accessoire, pas un objet, l'illusion créé par la magie du geste). Wesker fait partie de ceux qui auront du mal, dans les années 70-80, à trouver un second souffle, avec une pièce documentaire comme *The Journalists* (1974), et une réinterprétation du *Marchand de Venise* avec *The Merchant* (1977) ; Arden, lui, s'était pendant les mêmes années plongé jusqu'au cou dans la politique irlandaise avec sa femme, Margaretta D'arcy, et son militantisme lui fit perdre brutalement la faveur de la critique britannique.

Harold Pinter (sa première pièce, *The Room*, est montée en dehors de Londres, en 1957, et en 1958, *The Birthday Party* est un échec à Londres). C'est, en partie grâce au cinéma — *The Caretaker* en 1963, scénarios de *The Servant*, *Accident*, et *The Go-Between*, *Betrayal*, ou *Trahisons conjugales*, plus récemment — en partie grâce à la télévision, en partie grâce aux mises en scène étrangères (celles de Régy en France), l'auteur le plus connu du grand public, et si l'on ne devait donner qu'un seul nom, ce serait sans doute celui-là. C'est aussi celui qui est allé le plus loin (aussi loin que Beckett ou Nathalie Sarraute) dans l'exploration du langage comme piège, comme leurre. Il a un sens diabolique des stratégies verbales, la parole chez lui cherche à masquer le sens plutôt qu'à le produire, et ce sont à des jeux de faux-fuyant, de chausse-trappe, d'intimidation, que se livrent ses personnages vulnérables et perfides.

Edward Bond (*Saved* en 1965, *Lear* en 1971 — Patrice Chéreau monta la pièce au TNP en 1975 — *The Fool* en 1975). Bond est un de ceux qui ont su s'imposer avec les années : diversité des sujets, de la guerre de Troie à l'Angleterre d'hier ou d'aujourd'hui en passant par Shakespeare : récurrence des obsessions — la faim, l'enfermement — et des images pour les dire : le pain, le mur, la cécité.

A propos de Bond, il faut mentionner une autre date importante pour le renouveau du théâtre anglais : 1968, qui fut la date de la suppression de la censure, censure théâtrale dont, traditionnellement, la responsabilité incombait au Lord Chamberlain. Bond fut l'une des dernières victimes de cette censure. En 1965, *Saved* fit scandale, parce qu'on y voyait un bébé (un faux bébé, mais tout de même, l'image était forte et provocante) lapidé dans un jardin public par une bande de loubards. Bond fut trainé en justice (pourtant sa pièce avait été montée, prudemment, dans un de ces « theatre clubs » qui présentaient à leurs seuls « membres » des représentations « privées ») et loyalement défendu par le très officiel Laurence Olivier qui rappela de mémorables exemples de violence au théâtre : *Othello* par exemple, ou *Titus Andronicus*. L'argument de Bond (qui n'a rien perdu de son actualité) fut, imperturbablement : ce geste violent n'est qu'une litote par rapport aux atrocités que commettent tous les jours de sang-froid les Etats modernes.

Ce panorama est loin d'être complet. Mais il faut finir sur un nom grâce auquel le théâtre anglais a su ouvrir les frontières : celles qui séparent le théâtre du passé du théâtre contemporain, celles qui séparent l'Angleterre du reste du monde. C'est un nom bien connu en France, puisque c'est à Paris qu'il travaille aujourd'hui, quand il n'est pas « sur le terrain » en Afrique, en Inde ou ailleurs : c'est celui de Peter Brook. Deux spectacles inoubliables de sa « période anglaise » ; en 1964 *Marat-Sade*, de Peter Weiss (le titre complet était : « La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade »). Ce travail saisissant sur la folie et la révolution avait été rendu possible par tout un travail inspiré d'Artaud, l'année précédente, et présenté sous le titre « Saison de la Cruauté ». Et puis, en 1966, en pleine guerre du Vietnam, au moment même où un collectif de cinéastes français montait *Loin du Vietnam*, un spectacle intitulé *US* : « Us » comme nous, « US » comme USA : une réflexion sur la guerre, ses mécanismes, ses finalités. Un spectacle aussi important en son temps que, disons, *Sihanouk* aujourd'hui.