

Clare Finburgh

Théâtres de violence : Les nouvelles écritures théâtrales britanniques

Le théâtre britannique contemporain est violent.

Dans ce compte-rendu bien trop court, j'aimerais revenir sur cette violence qui, selon moi, à la fois figure comme thème et donne sa forme aux nouvelles écritures théâtrales britanniques aujourd'hui. Je commencerai par identifier les différentes sortes de violence (sociale, géopolitique, écologique) qui sont au cœur du théâtre britannique contemporain, avant d'évoquer comment un certain nombre d'excellents dramaturges remettent en cause la violence même de la certitude, de la vérité et de la constance, en ouvrant tout un horizon de possibles. Il est cependant impossible de parler du théâtre britannique de nos jours sans mentionner le climat politique et économique de violence qui en est le constituant essentiel, idée sur laquelle je conclurai mes brèves remarques.

Le théâtre britannique peut être décrit comme ayant connu deux « âges d'or » : le premier au seizième siècle et le second au vingtième siècle, depuis la longue période après la Seconde Guerre mondiale jusqu'à nos jours. Chacune de ces périodes de l'histoire du théâtre se caractérise par la violence. Les théâtres élisabéthain et jacobéen ont commencé par instaurer l'abjection et l'humiliation sur scène, le *Titus Andronicus* de Shakespeare en étant l'exemple le plus connu. Enlèvements, viols, membres et langues coupés, décapitations, cannibalismes, enterrés vivants et infanticides, reviennent alors systématiquement dans les drames. Ce goût pour la violence pendant la Renaissance anglaise a fortement inspiré le second âge d'or du théâtre britannique dès le milieu du vingtième siècle qui voit apparaître des centaines de dramaturges talentueux dont Caryl Churchill, Sarah Kane et Philip Ridley. Ce n'est pas un hasard si ces deux âges d'or ont lieu au seizième et au vingtième siècles, puisque les deux époques sont justement celles des bouleversements brutaux, et souvent violents, qui ont transformé les notions même d'État, de société et de sujet. Elles correspondent aux moments des grandes découvertes technologiques et scientifiques, telles l'imprimerie à la Renaissance, et l'ère du digital actuellement ; à l'époque de la montée du capitalisme dans l'Angleterre pré-moderne et celle du néolibéralisme contemporain ; à l'expansion de l'empire ainsi qu'à la colonisation du Nouveau-Monde au XVIème siècle et la décolonisation précédent le néo-colonialisme puis la mondialisation depuis les années 1950. Ces deux périodes témoignent donc de l'altération radicale de la géographie, de la culture et de l'identité souvent reconfigurées de manière violente. Il serait simpliste de prétendre que le monde du XVIème siècle et celui du XXIème siècle sont contigus, qu'une continuité linéaire les lie, ou que, durant quatre cents ans, le traitement de la violence au théâtre n'a en rien évolué. Il est pourtant vrai que ces deux époques correspondent aux écritures théâtrales britanniques les plus marquantes, indiquant combien ce théâtre s'inspire et trouve son intérêt profond dans les fonctionnements, les situations et les échecs de la société britannique, ainsi que sa place dans le monde.

La nature de la violence dont il est question dans le théâtre britannique contemporain est diversifiée. La première et plus évidente demeure la guerre. Après la Seconde Guerre mondiale, la pièce *Look Back in Anger* (*Jeune homme en colère*, 1956) de John Osborne s'est dessinée sur la toile de fond de la désintégration violente de l'empire britannique. Quant à *Sergeant Musgrave's Dance* (*La Danse du Sergent Musgrave*, 1959) de John Arden, elle témoigne de la désertion des soldats de l'armée britannique qui, à ce moment, étaient aux prises avec les guerres impérialistes. Dès lors,

la guerre se fait le leitmotiv des dramaturges non seulement britanniques mais aussi irlandais, dont le théâtre était dominé par le sujet des conflits Républicains contre Loyalistes de 1970 à 1990. Plus récemment, la Grande-Bretagne du vingt-et-unième siècle a connu l'invasion et l'occupation de l'Afghanistan et d'Irak avant que la guerre en arrive même jusque sur son territoire sous la forme des attaques dites terroristes. En conséquence, il existe une multitude d'exemples de la façon dont a été traitée la guerre dans les écritures théâtrales actuelles. Un bref inventaire de ces occurrences permettra ainsi de montrer la grande diversité des styles, de genres et de médias regroupés sous l'appellation de « nouvelles écritures ». Le journaliste de presse Richard Norton-Taylor a contribué à mettre au premier plan une tendance connue sous le nom de théâtre « verbatim » dans lequel les dépositions de témoins sont transformées en pièce. C'est le cas de plusieurs textes : *Called to Account (Des comptes à rendre, 2007)* met en scène le débat quant à la légitimité de l'invasion d'Irak en 2003¹ ; *The Sugar Mile (Le Kilomètre du sucre, 2005)* du poète Glyn Maxwell, est un drame riche en lyrisme, écrit en vers, qui juxtapose les attaques du 11 septembre 2001 et le jour où, lors des bombardements de la Seconde Guerre mondiale, une des raffineries de sucre de Londres a été attaquée ; *Extreme Rambling (Randonnée extrême, 2011)* de Mark Thomas est un *one-man-show* mettant en scène les propres frustrations de l'auteur alors qu'il tente de marcher le long du mur construit par les Israéliens pour les séparer des territoires palestiniens² ; *Motortown* de Simon Stephens (*Ville à moteur, 2006*) est une pièce faisant le compte-rendu de la violence perpétrée par un soldat traumatisé à son retour en Angleterre, et dont la création sur scène, quoique réaliste, comprenait de la danse conçue par le chorégraphe israélien Hofesh Schechter. Ainsi, il est essentiel de retenir qu'aujourd'hui au Royaume-Uni le terme « nouvelles écritures » désigne une catégorie plutôt poreuse, qui inclut non seulement l'écriture théâtrale, mais aussi le travail conçu en collaboration par les compagnies de théâtre (comme dans les créations du genre de celles de Forced Entertainment, de Frantic Assembly, ou du Theatre de Complicité de Simon McBurney) et la performance artistique, telles que les promenades sonores de Graeme Miller (*Linked, 2003*).

Dans son livre *Violence*, Slavoj Žižek distingue deux types de violence : celle qui est « subjective » et perpétrée par des personnes, tels que les criminels, les groupes dits terroristes ou les protagonistes d'une guerre, et celle qui est « objective » qu'il définit comme étant la violence des systèmes économique, politique et social s'acharnant à violenter les individus³. Pour Žižek, la violence subjective invente un leurre derrière lequel se dissimulent davantage de causes habituelles de violence. Après la Seconde Guerre mondiale en Grande-Bretagne, *A Taste of Honey (Un goût de miel, 1958)*, la pièce de référence de Shelagh Delaney, traduit la violence de l'inégalité des classes, du racisme, du sexisme et de l'homophobie. Cette violence propre à la discrimination continue d'être un thème de prédilection du théâtre britannique de nos jours. *Mudlarks (Les Gamins des bas-fonds, 2012)* de Vickie Donogue, dont un extrait figure justement dans ce numéro, ou des pièces comme celles de l'auteur gallois Gary Owen, *Iphigenia in Splott (Iphigénie à Splott, 2015)* et *Violence & Son (Violence et fils, 2015)*, s'en prennent à la diminution des perspectives du *Lumpenproletariat* au Royaume-Uni ainsi qu'à l'injustice sociale qui connaît une croissance exponentielle depuis la succession au pouvoir des gouvernements conservateurs.

La violence du racisme, du sexisme et des autres discours sur l'inégalité, mise en scène en premier lieu par Delaney dans les années 1950, se trouve revisitée à présent dans les pièces de Roy Williams, comme *Sing Yer Heart Out for the Lads (Tous*

ensemble, 2002) présente également dans ce numéro, qui traite de la discrimination raciale. Il en va de même pour *Sex and God (Sexe et Dieu)*, 2012) de Linda McLean qui examine les problématiques des politiques sexuelles et de la violence domestique. Delaney, en tant que jeune femme de dix-huit ans issue d'un milieu populaire, demeure la voix la plus remarquable du théâtre britannique de la seconde moitié du vingtième siècle, au moment où les problèmes sociaux de classe et de race ont tendance à être discutés par des auteurs masculins, blancs et cultivés, tels que Osborne ou David Hare. Les dramaturges *in-yer-face* ou « *New Brutalist* », exprimant leur colère contre la société traditionnelle, sont d'ailleurs souvent nés de cette société qu'ils critiquent. Un des exemples les plus flagrants nous vient des auteurs dramatiques Sarah Kane, Mark Ravenhill (ces deux de milieux modestes, certes) et David Greig, de l'auteur-performeur Tim Crouch, de l'universitaire Dan Rebellato, du metteur en scène Graham Eatough et de l'acteur Simon Pegg, qui, tous, ont été étudiants dans la même université, Bristol, une des meilleures du Royaume-Uni. A présent, les nouvelles voix du théâtre britannique se sont largement diversifiées et multipliées. Roy Williams est un londonien noir issu de la classe populaire qui, de même qu'une foule d'autres tels que Kwame Kwei-Armah, Bola Agbaje et Tanika Gupta, écrit du point de vue de, et bien souvent à propos de, leur appartenance ethnique et leur identité culturelle. Vickie Donogue quant à elle, représente la voix issue du milieu populaire, tout comme Hayley Squires mais aussi Dennis Kelly, ce dernier étant l'un des dramaturges les plus prolifiques, les plus mis en scène et applaudis, mais aussi l'un des plus poétiques et originaux du Royaume-Uni. Désormais, classe moyenne et études universitaires ne sont plus des prérequis pour devenir un auteur de théâtre britannique. Au contraire, pour ce théâtre si impliqué par la dimension sociale, être en mesure de mettre en scène l'expérience vécue s'avère crucial.

Une violence plus récente, et sans aucun doute une des plus urgentes devant laquelle est confrontée l'humanité toute entière aujourd'hui, est celle qui est en train d'être perpétrée contre l'environnement. Ainsi, le théâtre « écologique » du Royaume-Uni est devenu un genre en lui-même, incontestablement inauguré par la pièce écologique avant la lettre de Caryl Churchill, *The Skriker* (1994).⁴ Le vingt-et-unième siècle a par la suite vu apparaître une prolifération de pièces environnementales et écologiques telles que *The Contingency Plan (Le Plan d'urgence)*, 2009), un diptyque sur le réchauffement climatique de Steve Waters, ainsi que *Lungs (Poumons)*, 2011) de Duncan Macmillan et *Wastwater* (2011) de Simon Stephen, toutes deux mises en scène par Katie Mitchell. Ajoutons aussi *Human Animals (Animaux humains)*, 2016) de la dramaturge écossaise Stef Smith et *X* (2016) d'Alistair McDowall dans laquelle un petit groupe d'individus envoyés sur une autre planète perd le contact avec la terre, les derniers êtres humains ayant probablement complètement disparus.

Dans son essai célèbre « Image et Violence », Jean-Luc Nancy évoque encore un autre type de violence. Pour le philosophe en effet, l'image est violente par nature car elle force « comme si elle avait une gueule et des pinces » la réduction en une unité synthétique de ce qui est précisément chaotique et fluctuant, c'est-à-dire « la non-unité absolue » ou la multiplicité dispersée et l'infatigabilité du monde.⁵ Par conséquent, afin de parvenir à une « violence sans violence », l'image, selon Nancy, doit montrer une coupure, une incision, un accroc dans cette unité. Cette déchirure se trouve elle-même être violente, mais d'une violence moindre comparée à celle de la certitude ou de la stabilité puisque, alors en contradiction avec la vérité, elle met l'accent sur l'essence artificielle de l'image. Nancy fait la distinction capitale entre la violence physique et

idéologique qui entraînent une perte de conscience et devancent toute réflexion, et la violence de l'art qui encourage au contraire la prise de conscience. Dans ce cadre, on dira d'abord que le théâtre britannique a tendance à se définir à partir d'un certain mimétisme littéral et réaliste où les moyens et le style de représentation ne sont pas véritablement remis en question, comme ils le sont par exemple dans le théâtre contemporain en France, mais qu'il existe cependant un nombre important d'exceptions à cette règle, incluant notamment les créateurs de théâtre les plus prometteurs sur le plan formel. Un des précurseurs du style dans le théâtre britannique est Joan Littlewood, qui allie un traitement de la violence de la guerre avec celle de la violence de la forme elle-même. *Oh! What a Lovely War* (*Ah ! Que la guerre est jolie*, 1963) rompt tout à fait avec la tradition du théâtre naturaliste qui a dominé la seconde moitié du vingtième siècle au Royaume-Uni en accolant des scènes de tranchées de la Première Guerre mondiale et celles d'extraits de music-hall. L'auteure de théâtre contemporain encore vivante et indiscutablement la plus importante de nos jours, et qui pour une raison mystérieuse n'a jamais connu la reconnaissance qu'elle mérite en France, est Caryl Churchill. Depuis soixante ans, elle a créé de manière soutenue des pièces innovantes qui ont repensé un à un les principes du théâtre (histoire, personnage, temps, espace, langue), tout en ancrant constamment leur réflexion sur la politique. Quelques-unes de ces dernières pièces, comme *Love and Information* (*Amour et information*, 2012) et *Escaped Alone* (*Échappée seule*, 2016) sont remarquables à cet égard. Churchill a inspiré d'autres innovateurs formels comme Martin Crimp, Zinnie Harris, Debbie Tucker Green, dont la pièce *Stoning Mary* (*Lapider Marie*, 2005) a d'ailleurs été mise en scène avec beaucoup de justesse et de précision par les élèves du Théâtre national de Strasbourg, et pour finir Alistair McDowall, le jeune auteur de théâtre le plus novateur du point de vue formel au Royaume-Uni aujourd'hui. Ce qui a changé depuis les années 1990, est que, sans doute dû au surcroît des images explicites, spectaculaires et « *in-yer-face* » fournies par les médias, la représentation de la violence dans le théâtre britannique a tendance à être plutôt oblique, expressionniste et non-visuel.⁶

L'espoir et l'utopie, sont-ils de naïves impossibilités dans ce paysage de violence et d'agression ? Heureusement que non. Des éléments de l'œuvre du duo féminin Curious, du duo masculin Lone Twin, et des auteurs David Greig, Simon Stephens, Tom Wells et Chris Goode, illustrent comment la fragilité et la précarité humaine peuvent rencontrer la responsabilité sociale, le soin, la bonté et l'amour. Dans *The Adventures of Wound Man and Shirley* (*Les Aventures de l'homme blessé et de Shirley*, 2011) de Chris Goode, joué par l'auteur lui-même, Shirley, un adolescent qui a pris un prénom de fille et qui n'est pas accepté au lycée, est invité à être l'assistant d'un superhéros, Wound Man, qui se réfère en tant qu'« interventionniste social freelance », et qui sauve les gens en montrant de l'empathie pour leur souffrance.

Enfin, le plus grand espoir est sans aucun doute fourni par le fait que, malgré la violence, la destruction, la haine, la suspicion et l'individualisme qui semblent caractériser le monde d'aujourd'hui, les auteurs dramatiques ressentent toujours le désir d'inviter le public à réfléchir, à ressentir, parfois même à rire, ensemble. On ne peut parler des nouvelles écritures du théâtre britannique sans évoquer la violence qui est faite aux arts par le gouvernement conservateur britannique qui, dans un des pays les plus riches du monde, revendique de majeures coupures de financement dans le secteur public. À titre d'exemple, le théâtre Bush, lequel, quoique petit, demeure l'un des bastions de la nouvelle écriture théâtrale britannique, a connu il y a quelques années une coupure budgétaire de 40%. En 2016, l'année où la « Team GB »⁷ est arrivée en

deuxième position derrière les Etats-Unis aux Jeux Olympiques de Rio, il est clair que le gouvernement (qui a su prendre l'argent au secteur culturel des arts pour financer une élite d'athlètes) a l'intention de fournir au grand public un divertissement populiste et passif plutôt qu'un art intelligent et critique qui prendrait des risques. C'est par conséquent tout à l'honneur des nouvelles voix mentionnées à la suite de cet article, et d'une multitude d'autres que je n'ai pas eu le temps d'évoquer, d'avoir créé et de continuer de créer au vingt-et-unième siècle, des écritures théâtrales contemporaines britanniques aussi dynamiques que stimulantes.

THÉÂTRE IRLANDAIS ET BRITANNIQUE
EXPRESSION DE QUELQUES VOIX
(mises en choralité par Clare Finburgh)

VICKIE DONOGHUE

Jeune auteure anglaise, Vickie Donoghue en est aux débuts de sa carrière théâtrale. La première mise en scène professionnelle de l'une de ses pièces fut pour *Mudlarks* (2012), au Festival HighTide, reprise au Bush Theatre, l'un des lieux de Londres spécialisé dans les nouvelles écritures dramatiques. Le grand succès de *Mudlarks* eut pour effet que les producteurs de télévision se ruèrent sur Vickie Donoghue, lui offrant des contrats pour écrire des scénarios. En 2016 sa pièce, *Weaklings*, a été mise en scène au Crucible Theatre, à Sheffield.

Son théâtre concerne les marginaux qui, jusqu'au référendum du mois de juin 2016, où une proportion notable de la population défavorisée vota pour quitter l'Union Européenne, étaient rarement audibles dans les discours dominants britanniques. Vickie Donoghue, venant elle-même de cette couche sociale, en Essex à l'est de Londres, s'engage ainsi à faire entendre sur les scènes britanniques, ces voix jusqu'ici silencieuses.

Vickie Donoghue est actuellement artiste associée au Mercury Theatre, Colchester, dans l'Essex. (Chris Campbell et Clare Finburgh)

La Voix de l'auteure

Mudlarks (*Les Gamins des bas-fonds*), est une pièce qui met en scène trois jeunes gens bloqués dans un cul-de-sac, tout au bout du fleuve. Sur les berges boueuses de la Tamise, en aval d'un Londres si lumineux, ces trois garçons se cachent, fuyant la police après une nuit d'inconscience. Et durant la suite de cette nuit glacée, leurs peurs, leurs secrets et leurs rêves émergent au gré des heurts et des brûlures qui révèlent la frustration désespérée de ces vies à peine commencées et déjà dévastées. À mesure que l'aube approche, leurs choix diminuent et deux questions restent pendantes : auront-ils le pouvoir de déterminer leur propre destin, ou sont-ils destinés à faire naufrage dans toute cette boue ?

Cette pièce donne un aperçu d'une partie souvent ignorée du paysage et de la culture anglaises, figurant la franchise brutale de personnages qui s'expriment dans une langue populaire rarement entendue sur la scène britannique.

Il y a des problèmes sociaux en Grande-Bretagne avec beaucoup de chômage, et il y a des cycles de crimes à l'arme blanche, et il y a eu des moments où ça a été un gros problème, cette culture des gangs. À la suite des coupes budgétaires les lieux où auparavant les jeunes pouvaient aller, par exemple les centres d'animation, n'existent plus. La situation que je décris dans cette pièce pour ces mêmes est une réalité dans la ville d'où je viens qui est l'un des docks sur la Tamise plutôt très défavorisé. C'est un lieu très pauvre duquel on voit, très près, les lumières de Londres qui vous tentent. Le théâtre britannique manifeste une grande curiosité d'essayer de savoir comment fonctionne notre monde qui est très « *fucked* ». J'essaie donc de résoudre le plus de mystères possibles pour les lecteurs et les comédiens, mais la fin est ouverte, c'est à eux de choisir ce qui se passe.

Les recherches sont pour moi très importantes et je cherche toujours mon point de départ dans une image. Ici, c'est celle d'un grand morceau de béton jeté d'un pont au-

dessus d'une autoroute, et même si on ne voit pas cette image, elle construit et traverse toute la pièce. Quant à cet endroit plein de boue à marée basse c'est vraiment le terrain de jeu des gamins et c'est là qu'ils se retrouvaient quand ils étaient enfants. Donc ils s'y raccrochent. Et ça a existé, en Essex, ce genre d'endroit. Je n'ai jamais jeté un bout de béton d'un pont au-dessus d'une autoroute, je ne me suis jamais enfoncée dans la vase au bord de la rivière. Mais j'ai été amoureuse, j'ai eu des expériences universelles de la vie, et j'écris de ce point de vue. Chaque soir, pendant les dix premières minutes de *Mudlarks*, j'avais l'impression que les membres du public avaient envie de venir sur le plateau et de gifler les acteurs qui jouaient ces jeunes personnages. Mais au fur et à mesure que la pièce avançait, c'était comme si le public tombait amoureux d'eux et que tout ce qu'ils voulaient, c'était que du bien sorte pour eux. La seule manière pour moi d'aller dans ces endroits si noirs, est de tomber amoureux des personnages.

(Vickie Donoghue)

Les Voix d'Essex

Dans mon théâtre, j'essaie d'écouter et de transcrire ce que j'entends autour de moi. Il est très important pour moi d'écrire une pièce sur les gens que l'on ignore d'habitude, que l'on voit dans la rue mais dont on ne parle pas, et dont on n'entend pas la voix. Avec cette pièce, je voulais essayer de reconstruire les rythmes des jeunes de ma région, les dialectes et les rythmes du parler quotidien des jeunes.

(Vickie Donoghue)

Comme les pièces de Dennis Kelly – par exemple *Debris* – on pourrait décrire le texte de *Mudlarks* comme une « poésie urbaine ».

(Yannick Gonzalez, élève de l'École du Théâtre National de Strasbourg)

C'est une langue qui percute extrêmement vite. C'est une écriture rythmique : de très courtes répliques s'enchaînent, reconstituant très habilement un dialogue entre des personnages qui s'interrompent, qui parlent les uns sur les autres, et qui ne se comprennent pas la plupart du temps.

(Rémi Fortin, élève de l'École du Théâtre National de Strasbourg)

La Voix de la traductrice

En France, on n'utilise pas du tout les mêmes dialectes que celui qui apparaît dans le texte de Vickie Donoghue – l'« *Estuary English* ». En français, tout est beaucoup plus lissé. Lorsque l'on traduit des pièces comme celle-là, on est obligé de faire des choix sur le niveau de langage. En Angleterre, le dialecte donne des indications sur les classes sociales, si bien que, quand on traduit des pièces comme celle-là on est obligé de faire des choix à partir des niveaux de langage. Et puis de toute façon maintenant les gamins où qu'ils soient parlent de la même façon. En fait j'ai compris — et j'en ai eu la confirmation par Vickie Donoghue — que ce texte était un mélange de parlars des très jeunes d'aujourd'hui mais aussi d'expressions de leurs parents, et comme moi j'ai l'âge des parents j'ai fait un mix des deux. Quand j'entends parler les jeunes à Bordeaux, à Lyon ou n'importe où, ils ont une espèce d'accent « banlieue » et des expressions qu'on retrouve dans toute la France. Cependant, si je traduis, c'est aussi pour ouvrir sur d'autres cultures et d'autres pays : je ne fais donc pas d'adaptations, je ne mets pas le texte dans un contexte français, ça ne m'intéresse pas. Et même s'il y a des choses que le public ne comprend pas immédiatement ce n'est pas très grave, il peut toujours aller chercher après, on n'est pas obligé de tout comprendre... (Blandine Péliissier, traductrice)

La Voix de l'auteure sur la mise en scène

Je voudrais ajouter que l'idée du lieu est primordiale dans mon travail, et j'ai été très inspirée par d'autres œuvres qui sont aussi ancrées dans un lieu précis. Je suis particulièrement passionnée par une scénariste de télévision anglaise qui s'appelle Sally Wainwright, pour qui le lieu ou la région deviennent presque un personnage. Pour moi, la vase à marée basse où sont ces trois mômes, est un personnage dans la pièce.

La pièce est située à côté d'une digue en bordure de la Tamise : un endroit assez large, une espèce d'estuaire. Comme il y a de fortes marées, à la fin de la pièce l'eau monte et les trois personnages sont coincés contre le mur de la digue. Lorsque la pièce fut mise en scène au Festival HighTide dans le Suffolk en Angleterre, il y a eu des problèmes avec le décor parce que c'était un tout petit théâtre. Le metteur en scène avait décidé qu'à la fin de la pièce, Jake ne sauterait pas du mur de la digue. Pourtant, pour moi il est indispensable qu'il saute dans la Tamise. À chaque fois, je dois me battre pour maintenir ce détail scénographique.

À HighTide, faute de place, ils sont arrivés à rendre le mur de la digue, la vase à marée basse, et la Tamise, au moyen de l'éclairage, produisant ainsi quelque chose de poétique et d'onirique. À un moment dans ma pièce, les trois gamins se mettent dans un bateau, mais un bateau qui ne bouge pas puisqu'il est dans la vase. Ils inventent un monde onirique en imaginant qu'ils remontent la Tamise et qu'ils vistent Londres. ... Les jeux d'éclairage dans cette mise en scène étaient alors très justes.

(Vickie Donoghue)

NANCY HARRIS

Présentation de l'auteur

Nancy Harris vient de Dublin, capitale de l'Irlande, où elle commença ses études à Trinity College. Elle poursuit ensuite un Master en écriture dramatique à l'Université de Birmingham. Son œuvre a été mise en scène en Irlande, notamment *No Romance* (2011) à l'Abbey Theatre de Dublin, ainsi qu'en Angleterre, avec *Our New Girl* (2012) au Bush Theatre de Londres. Elle écrit autant pour les adultes que pour les enfants, et autant pour le théâtre que pour la télévision et le cinéma. En 2012, elle a reçu le Rooney Prize for Irish Literature.

(Chris Campbell et Clare Finburgh)

Une voix irlandaise ?

J'ai été très étonnée quand je suis venue vivre en Angleterre parce que les gens parlaient du théâtre irlandais. Ils disaient : « Est-ce que vous écrivez du théâtre irlandais ? » J'ai répondu : « J'écris du théâtre. Je ne sais pas si c'est irlandais ou non. » Il y a une attente de ce qu'un auteur irlandais va écrire, mais la majorité des auteurs irlandais n'adhèrent pas à ces attentes. (Nancy Harris)

La Voix de l'auteur

J'ai écrit *Our New Girl* (*La Nouvelle nounou*) parce que j'avais envie d'analyser les idées qu'on se fait de l'instinct maternel, et parce que j'avais aussi envie d'écrire un *thriller* pour la scène. Mais l'intrigue n'est pas seulement focalisée sur ces deux éléments. J'avais envie d'écrire un *thriller* théâtral, qui ne soit pas un *thriller*. Ce qui ne m'intéresse pas dans le *thriller* est la découverte, le dénouement, et pour cette raison, le moment le plus fort de ma pièce est désamorcé dès le début, où un instant saisissant l'emporte sur le reste de la pièce. Ce qui caractérise souvent mon écriture, c'est que le plus haut moment du drame est au tout début, et après, petit à petit, on se rend compte des raisons qui déterminent, ou expliquent, ce qui s'est passé.

Je souhaitais utiliser l'atmosphère claustrophobe du théâtre pour raconter cette histoire, avec nous, les spectateurs, en position de voyeurs, observant une famille au bord de l'implosion. C'est une pièce qui n'est pas à l'endroit où l'on la croit. Le cadre est assez bourgeois : l'action se passe dans la cuisine, on a une mère qui est un peu débordée, dépassée par les événements. Mais assez vite, tout bascule dans une violence très forte et très inattendue. J'avais écrit une pièce sur une mère qui n'aimait pas son enfant et qui n'aimait pas être mère. Au lieu que ce soit une pièce sur une étrangère qui débarque dans une maison, c'était une pièce sur une étrangère qui arrive à révéler un secret à une femme qui ne le connaissait pas elle-même : le fait qu'elle n'aime pas être mère.

Ce qui est important dans la pièce, c'est qu'il n'y a pas de héros. Il y a une oscillation constante dans la pièce entre notre sympathie, en tant que spectateur, pour l'une des femmes – la mère, Hazel – et puis pour l'autre – la nounou, Annie. Même si la maternité n'est pas un instinct pour la protagoniste, Hazel, elle se rend compte qu'elle représente un vrai danger pour son propre fils, et elle en prend la responsabilité. J'ai pensé à *Une maison de poupée* d'Ibsen. Dans cette pièce, le grand défi pour Nora est de partir, de quitter la maison. Dans *Our New Girl* aussi, nous nous posons la question : la mère va-t-elle rester ou partir ?

Comme je suis Irlandaise et que la pièce met en scène une nounou irlandaise dans une maison de la bonne bourgeoisie anglaise, je pense qu'il est légitime de se demander si

j'ai produit, là, une sorte de réflexion sur les deux pays... La réponse est oui et non. Oui, parce qu'on peut certainement l'interpréter ainsi, mais non parce que ce qui m'a intéressé le plus ce sont les deux femmes — l'une venant d'une rude origine rurale, l'autre d'un milieu urbain où l'on travaille dur. Ce qui m'intéressait c'était de savoir qui elles étaient, comment elles étaient arrivées là, et surtout comment elles s'influençaient l'une l'autre dans leurs manières très différentes d'envisager ce qui provoque le plus de questions et de dissensions parmi les femmes, la maternité.

Comme le récit de ma pièce est plutôt naturaliste, on pourrait la comparer à du cinéma. Pourtant, j'estime que l'expérience qui consiste à voir ma pièce est profondément théâtrale. Elle a été mise en scène au Bush Theatre, qui est assez intime. Le public est donc face à un petit enfant de huit ans. Être dans la même salle, en l'occurrence une petite salle, avec cette famille – et nous provenons toutes et tous d'une famille - qui implose devant nos yeux, est un dispositif qui ne peut se recréer qu'au théâtre.

(Nancy Harris)

La Voix d'une comédienne

L'un des personnages principaux, la nounou, qui arrive au début de la pièce, nous a fait penser au *Gardien* de Harold Pinter, ou bien à *Funny Games* de Michael Haneke ou encore à *Théorème* de Pier Paolo Pasolini. Elle a l'air au début d'être assez faible, mais en fait elle s'immisce et prend possession du pouvoir, vole l'intimité dans un huis clos qui est censé être un chez soi où l'on se sent en sécurité. C'est quelqu'un qui semble vouloir faire du bien à son arrivée, et qui arrive à mettre en place un mécanisme de destruction absolue de la cellule familiale. Le loup est dans la bergerie dès le début de la pièce mais on ne le voit pas : on regarde au mauvais endroit.

(Aurélie Drosch, élève de l'École du Théâtre National de Strasbourg)

Une voix de femme

En ce moment en Irlande il y a un grand débat parce que la programmation de cette saison au théâtre national, l'Abbey Theatre, n'a inclus aucune femme. Or, le nom de la saison était « L'Éveil de la nation ». Maintenant il y a un contre-mouvement qui s'appelle « L'Éveil des féministes ». Des autrices, des metteuses en scène et des scénographes sont montées sur le plateau pour dire, « Nous sommes là, vous ne pouvez pas nous oublier ». Donc, la voix des femmes est tout aussi exclue qu'il y a trente ans, en Irlande du moins.

(Nancy Harris)

Une voix populaire

Le théâtre britannique, comme le théâtre irlandais, garde souvent un pied dans le populaire. Nos auteurs les plus sérieux cherchent quand même à divertir un peu, à donner quelque chose en échange de l'attention du public. Finalement, le défaut du théâtre anglais est qu'il manque souvent de rigueur intellectuelle mais que son point fort est parfois ce manque de rigueur intellectuelle.

(Chris Campbell, conseiller littéraire du Royal Court Theatre, Londres)

LINDA MCLEAN, *SEX&GOD*

Présentation de l'auteure

Avant de devenir auteure dramatique, Linda McLean a longtemps été professeure de lycée à Glasgow en Écosse. Elle a aussi beaucoup milité en faveur de l'écriture théâtrale en Écosse et en faveur des jeunes auteurs. Ses pièces, qui ont été mises en scène au Traverse Theatre à Édimbourg, ainsi qu'au Royal Court Theatre et au Bush Theatre de Londres, sont traduites en de nombreuses langues, y compris l'espagnol, le turc, le polonais et le grec. En français elles sont publiées chez Actes Sud. Linda McLean a été artiste associée à l'Institut Supérieur de Recherche en Sciences Humaines à l'Université d'Édimbourg, et elle est actuellement membre du comité artistique du Magic Theatre Company de San Francisco aux États-Unis qui, depuis une dizaine d'années, se consacre à son œuvre. Tout en traitant des thèmes souvent violents, l'écriture de Linda McLean est très lyrique. L'attention à la forme qui est évidente dans son écriture, est assez atypique dans le théâtre britannique.

(Chris Campbell et Clare Finburgh)

Même réflexion que pour le texte précédent pour avancer la place de ces deux paragraphes :

Une voix écossaise ?

Même quand je n'ai pas l'impression d'écrire un texte spécifiquement écossais, je ne peux pas enlever l'écossaise en moi ! Lorsque j'écris une pièce dont je n'ai absolument pas l'impression qu'elle soit écossaise, des gens me disent, « Oh là là ! qu'est-ce que c'est écossais » ! Pour moi finalement, l'endroit où l'on situe la pièce n'a pas d'importance parce que si on écrit vraiment la vérité, ça donne quelque chose d'universel, quel que soit l'endroit. (Linda McLean)

La Voix de la traductrice

Nous avons eu une résidence à La Chartreuse, à Villeneuve-lès-Avignon, pour traduire *Toutes les cinq minutes* de Linda McLean. Il y avait Linda, la traductrice Sarah Vermande, et moi. On avait l'autrice sous la main, on pouvait lui poser toutes les questions qu'on voulait, même celles qui pouvaient sembler les plus banales, et en plus Linda cuisine très bien et ne saute jamais un repas ! Nous avons décidé de ne plus traduire que comme ça.

(Blandine Pélissier)

La Voix de l'auteure

Cette pièce est une commande. Aucune pièce n'ayant été écrite jusque-là sur l'histoire des femmes de l'Écosse ouvrière du XXème siècle, une compagnie m'a proposé d'en parler. C'est pour cette raison qu'il n'y a pas de personnages masculins dans la pièce. Quatre femmes, entre 1900 et 2000, ensemble, se révèlent.

Jusqu'à présent, il n'y a pas eu beaucoup d'auteur(e)s de la classe populaire en Grande-Bretagne. Je me suis inspirée des gens de ma famille, de la famille de mon mari, des gens que je connaissais, des vieilles femmes, et j'ai fait aussi des recherches. La commande originelle avait été de faire une pièce chronologique, et je trouvais que ce n'était pas intéressant de commencer au début du XXème et de terminer à la fin du siècle, écrivant ainsi une histoire qui va de « alors » à « et puis »... Les quatre voix des quatre femmes d'époques différentes sont arrivées dans ma tête toutes en même temps,

d'où la structure de la pièce. Ce n'est que lorsque j'ai commencé à envisager une temporalité et une spatialité compressées, que j'ai pu entendre les voix de ces femmes, toutes ensemble, comme un quatuor. Ce qu'avaient pu être leurs difficultés et leurs plaisirs communs m'est alors apparu clairement. Grâce au logiciel Word, j'ai pu écrire les personnages en quatre colonnes. Quand le premier metteur en scène de la pièce a fait travailler les actrices, il s'était approché de la pièce comme c'était une partition musicale, et il avait affiché des pages de texte tout autour de la salle de répétitions. Ce n'était pas facile de suivre les quatre femmes, leurs histoires étant toutes aussi fortes. Sans être dans le même espace ni le même temps, les quatre femmes sont liées par le vécu invariable des femmes de la classe ouvrière. C'est donc à partir de cette choralité que j'ai libéré leur parole.

(Linda McLean)

La Voix chorale

Nous avons été très frappées par l'aspect choral du texte, qui demande de travailler l'écoute, une écoute rythmique. De plus, la pièce est écrite en plusieurs mouvements, qui se terminent par des sortes d'acmé, des sortes d'explosions qui pourraient représenter ou bien des accouchements, ou bien des orgasmes. Je suis assez mal à l'aise avec l'idée d'écriture féminine ou de parole féminine, mais ce qui m'a touchée c'est cette sorte de logorrhée où l'on sent en creux le poids de la parole qui d'ordinaire est donnée aux hommes.

Les quatre voix différentes sont très distinctes. Elles ont chacune quelque chose qui les caractérise très fortement, ce qui nous a fait penser à de différents instruments de musique, de différentes couleurs. Et puis, nous avons eu l'impression d'une sorte de porosité, avec des thèmes et des accidents de parcours qui traversent toutes les voix. Nous nous sommes demandé si les voix avaient des liens de parenté qui les reliaient. Nous serions bien en peine de raconter linéairement ce qui arrive à chacun(e) des personnages. Ce n'est pas une temporalité successive, et c'est ce qui permet des prises de relais possibles. Ce n'est pas « et maintenant je te passe la parole et tu racontes ton histoire », mais une histoire commune qui se déploie dans quatre directions à la fois. C'est cela qui permet la choralité et le sentiment qu'il y a une chose qui continue de génération en génération.

(Camille Dagen, élève de l'École du Théâtre National de Strasbourg)

... Grâce aux redondances d'une actrice à l'autre, il y avait une sensation que la solitude de chaque monologue rejoigne celle des autres, ce qui entraine au cœur-même de la pièce. Nous avons la sensation de dire des choses qui ont déjà été dites et de sentir des choses qui ont déjà été senties, et, que ces vies uniques se superposent dans un temps en dehors du temps.

(Pauline Lefebvre-Haudepin, élève de l'École du Théâtre National de Strasbourg)

Les Voix des marginalisé(e)s

Il y a une trentaine d'années, le théâtre britannique a décidé de s'ouvrir à de multiples voix. Dans mon propre cas par exemple, je viens d'un quartier extrêmement pauvre, de la classe ouvrière, même la classe sous-ouvrière, sous-prolétaire de Glasgow. Même les gens de ce milieu étaient invités ouvertement à exprimer leurs voix sur la scène britannique. À l'âge de vingt ans, j'aurais déjà pu raconter toutes les histoires des ivrognes de mon quartier, des abus contre les femmes, contre les enfants, le sectarisme entre les catholiques et les protestants. C'étaient les femmes qui se battaient et qui géraient la communauté, parce que la majorité des hommes étaient en prison. C'est une

question que je me pose sur la Grande-Bretagne ainsi que sur l'Écosse mais aussi sur la France : Comment les jeunes d'aujourd'hui qui n'ont pas de légitimité dans notre société, vont-ils se faire entendre ? Qui dit aux jeunes aujourd'hui que la manière dont ils parlent, qui n'est pas forcément standard, est tout à fait légitime et tout à fait admise, qu'ils ont leur propre poésie et leur propre originalité ?

Malheureusement, j'ai l'impression que l'âge d'or du théâtre britannique, qui admettait de plus en plus de voix multiples il y a une décennie, est un peu derrière nous. Il y a eu un moment où il y a eu effectivement des commandes faites à des voix qui venaient de partout. Mais depuis cinq ans, avec les coupes budgétaires radicales, je vois que ça se referme et qu'il n'y a plus d'argent pour ces voix-là. C'est une question de volonté de la part des institutions, et il est évident qu'elles veulent souvent intégrer les voix de toutes classes, de toutes ethnicités, mais le manque de moyens est destructeur.

L'autre problème est que, même si, trente ans après, une autrice comme moi peut venir de la classe sous-prolétaire, les salles dans lesquelles je joue sont des salles de spectateurs « *middle class* », de la classe bourgeoise ou petite bourgeoise, ce que je suis devenue moi-même d'ailleurs. La plus grande partie des classes ouvrières se fout du théâtre. Et ça même en Écosse où, par rapport au reste de la Grande-Bretagne, il y a un pourcentage assez élevé de gens de milieux défavorisés qui viennent au théâtre. Ce qui est essentiel est la visibilité des auteurs, pas seulement la visibilité sur les plateaux, et dans les écoles par exemple. Je vais dans les écoles et je parle aux jeunes. Je dis, « Moi je viens d'un quartier très pauvre de Glasgow mais j'ai quand même réussi en tant qu'auteure, donc pourquoi vous ne pourriez pas ? ».

(Linda McLean)

La Voix de l'institution

Comment faire pour diversifier ceux qui viennent dans la salle ? Au Royal Court Theatre, nous faisons deux choses. D'abord, nous montons les pièces d'une grande diversité d'auteurs et de compagnies. Si l'on monte une pièce de Roy Williams, voilà que comme par hasard il y a des visages noirs dans la salle. Quand, il y a une dizaine d'années, nous avons monté la pièce d'une jeune femme qui s'appelle Polly Stenham, tout de suite après, nous avons monté une dizaine de pièces de jeunes femmes, parce qu'elles voyaient la photo de cette jeune femme dans les journaux et se disaient, « ça ressemble à ça un auteur de théâtre ça ? Ah bon je ne savais pas ». En outre, dans nos salles, l'âge moyen des spectateurs a plongé de 53 à 33 ans en quatre ans. L'âge moyen de nos spectateurs est de 33 ans !

Deuxième chose : nous quittons le théâtre. Nous quittons le bâtiment. Nous travaillons ailleurs. Nous cherchons les gens. Les gens comme moi, qui ont tellement l'habitude d'habiter les théâtres, ont du mal à se rendre compte à quel point c'est intimidant un théâtre. Le bâtiment empêche les gens d'entrer. Depuis cinq-six ans, nous montons des spectacles dans des quartiers très défavorisés de Londres, des quartiers où justement les gens ne rêveraient même jamais de venir à Sloane Square, le quartier richissime et chic où se trouve notre théâtre. Et donc on quitte le théâtre, on va ailleurs, on va jouer dans d'autres types d'espaces, et après on espère que les gens viendront à Sloane Square. On a monté une œuvre il y a deux ans d'une femme qui était venue voir une pièce qu'on avait faite dans un quartier de l'est de Londres. Elle a vu la pièce à côté de chez elle, après elle a écrit une pièce, et deux ans après on l'a montée. Ce n'est pas tous les jours, mais c'est ce qui peut se passer.

C'est tout simplement qu'il faut le faire. Il faut le faire. Les programmes, les projets, les idées dont on peut discuter des heures, des semaines, des mois, des années, on l'a déjà fait. Il faut prendre cette pièce qui n'est peut-être pas la meilleure qu'on ait jamais

lue, et il faut la monter. Après, il y en aura d'autres, peut-être meilleures.
(Chris Campbell, conseiller littéraire du Royal Court Theatre, Londres)

ROY WILLIAMS

Présentation de l'auteur

Roy Williams est né à Londres. Ayant des difficultés au lycée, il commença à assister aux répétitions d'une troupe de comédiens noirs, menée par l'auteur noir Don Kinch. À dix-huit ans il quitte l'école et fait plusieurs petits boulots, avant de s'inscrire, à l'âge de vingt-cinq ans, à un stage d'écriture dramatique. Depuis, il vit de son art, ayant écrit une vingtaine de pièces. Ses pièces, qui analysent souvent l'expérience noire au Royaume-Uni, ont été mises en scène au Royal Court Theatre et au National Theatre, ainsi que sur d'autres scènes anglaises. Héritier d'une tradition de réalisme social politiquement engagé, il a inspiré toute une génération d'auteur(e)s noir(e)s britanniques. En 2008 Roy Williams fut décoré de l'Order of the British Empire (OBE). (Chris Campbell et Clare Finburgh)

La Voix de l'auteur

Les gens, nombreux, se trompent lorsqu'ils disent que ma pièce est une pièce à propos du racisme. Un racisme extrême y est en effet exprimé, mais c'est une pièce dont je pense qu'elle est plutôt à propos du nationalisme, des extrêmes vers lesquels les gens se jettent; à la manière des personnages de ma pièce qui font cela pour appartenir enfin à quelque chose, que ce soit un groupe, une équipe ou un pays. Bien sûr, le racisme marche main dans la main avec le nationalisme, mais le premier s'étend grâce au second. Ce monde n'est pas assez souvent montré sur la scène britannique; ce sont ces histoires par lesquelles je suis le plus attiré et je veux les écrire parce qu'elles parlent de ce qui n'est ni vu ni exprimé. (Roy Williams)

Les Voix multiples

Lorsque j'ai écrit cette pièce en 2000, il y avait beaucoup de jeunes Blancs de la classe ouvrière qui avaient une vue très stéréotypée de la culture noire, mais qui l'imitaient en même temps. Dans *Sing Yer Heart Out for the Lads (Tous ensemble)*, l'un des personnages, Barry, fait l'inverse : il essaie de copier de façon stéréotypée les jeunes Blancs, surtout de la culture du football. Le sujet de la pièce n'est pas tant le racisme, que le nationalisme : ce besoin d'appartenance à quelque chose, et jusqu'où les personnages vont pour appartenir à un club, à un pays, etc.. C'est là le sujet principal de ma pièce.

L'image que j'avais en tête était une cocotte-minute, parce que le public doit avoir à l'esprit le fait que ça va mal se terminer. Et effectivement ça se termine mal. C'est pour cela que j'ai mis la pièce dans un seul lieu. Quant au temps, je voulais que la tension monte au fur et à mesure que les personnages regardaient un match de football, qui était un vrai match contre l'Allemagne d'ailleurs. J'ai regardé le vrai match et j'ai écrit la pièce autour de ce qui s'était passé pendant. Pour des raisons d'écriture, j'étais très content que ce soit les Anglais qui aient perdu !

(Roy Williams)

La Voix noire

J'ai eu des conversations un peu échauffées, des débats, des disputes avec des auteurs noirs qui n'aiment pas être identifiés en tant qu'« auteur noir », parce qu'ils trouvent que c'est limité et limitant. Le fait que je sois noir est très important pour moi non seulement en tant qu'homme, mais aussi en tant qu'auteur. Que je le veuille ou non, la question de mon ethnicité a beaucoup compté dans ma vie. Je n'ai pas l'impression d'être obligé d'écrire là-dessus parce que je suis noir, mais c'est un sujet qui domine

quand même mon écriture. Pourtant, je suis un auteur noir mais je peux écrire sur ce que je veux. J'ai mis en texte des personnages blancs autant que noirs, parce que ces personnages blancs étaient importants pour l'histoire que je voulais raconter.

(Roy Williams)

On notera sur ce point qu'il y a un grand retard en France : les comédiens et les comédiennes noirs, arabes, etc. ne jouent que des rôles d'arabes ou de noirs, alors qu'en Angleterre, au Royaume-Uni, il peut y avoir un père noir, une mère asiatique, qui ont un enfant blanc, et cela ne pose aucun problème à personne. En France, quand on emploie un acteur ou une actrice noirs sur un plateau, le metteur en scène ou la metteuse en scène est obligé de justifier dramatiquement son choix, alors qu'elle ne devrait pas avoir à le faire. Je ne dirais pas qu'il y a un « déficit » d'acteurs non-blancs. Je me méfie du mot « déficit » parce qu'on l'utilise aussi par rapport aux femmes qui écrivent ou aux femmes metteuses en scène : on dit qu'il n'y en a pas, qu'il y a un « déficit », alors que ce n'est pas vrai : il y en a une multitude.

(Blandine Péliissier, traductrice)

À Londres, il est impossible de regarder où que ce soit, et de ne voir que des visages blancs. C'est tout simplement impossible. Ça n'existe pas. Alors, pourquoi le plateau serait-il différent ? Pourquoi ? On s'est dit au Royal Court il y a cinq-six ans qu'on ne voulait plus jamais avoir une distribution où il n'y a que des Blancs. Tout metteur en scène qui veut travailler au Royal Court est obligé de justifier les raisons pour lesquelles il/elle aurait une distribution entièrement blanche. Certains metteurs en scène résistent à cette idée, et ce ne sont pas les vieux réacs, mais plutôt les plus jeunes, qui ont déjà une équipe avec laquelle ils travaillent. « Le collectif d'acteurs avec qui j'ai travaillé » est l'ennemi de la diversité. Nous répondons, « Nous sommes désolés, tu aimes travailler avec ces gens-là, mais il faudra changer un peu ». Sinon, rien ne change jamais. Maintenant, les voix du théâtre commencent à ressembler un petit peu aux voix du le pays, de la ville surtout. Mais il reste encore énormément de travail à faire.

(Chris Campbell, conseiller littéraire du Royal Court Theatre, Londres)

Les Voix marginales

J'ai été beaucoup inspiré par l'auteur anglais Barrie Keeffe. La plupart de ses pièces et de ses scénarios traitent des frustrations et des colères des jeunes qui vivaient en Angleterre dans les années 70. J'ai été très frappé par le fait que j'aurais pu connaître ses personnages dans ma vie. J'ai été flatté et touché que son théâtre me montre que le théâtre n'est pas uniquement ce que l'on dit qu'il doit être, et qu'il est peut-être autre chose aussi. Quand mon métier d'auteur dramatique a démarré, l'une de mes priorités était d'intégrer ces voix oubliées, omises par une hiérarchie sociale, et leurs histoires. C'est ma tâche en tant que personne noire de la classe ouvrière, de rééquilibrer les choses.

(Roy Williams)

Les Voix racistes

J'ai dû faire des recherches pour écrire les dialogues du personnage dans la pièce qui s'appelle Lawrie, et qui est un raciste pur et dur. Je suis allé en ligne, sur le site du British National Party qui est un parti d'extrême-droite, et à chaque fois, j'avais l'impression que j'avais besoin de prendre une douche après. Mais en même temps, il y avait quelque chose de fascinant : Comment est-ce que quelqu'un peut croire en ces choses-là ? Le racisme de Lawrie provient de sa peur du changement. Pour moi, toutes

les peurs sont fondées sur la peur du changement, du « grand remplacement ».
(Roy Williams)

La Voix de l'institution

Au Royal Court Theatre, nous nous disons que, si l'on monte une pièce, il faut qu'elle pose l'une de ces deux questions : « Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre ? » Ou bien : « Comment vivre ensemble aujourd'hui ? » Cette dernière question, « Comment vivre ensemble aujourd'hui ? », est fondamentale dans le théâtre britannique. C'est peut-être dû au fait que nos journaux sont si inadéquats et nos politiciens encore pires. Il faut donc bien discuter de notre monde quelque part. Heureusement, nous avons eu la grande chance d'avoir un artiste de théâtre – William Shakespeare – comme l'un des fondateurs de notre culture. Le nombre de fois où je lis une pièce et que deux ans plus tard ce qui se passe dans la pièce arrive dans le monde, c'est extraordinaire. Notre société change très vite et nos auteurs nous en parlent beaucoup : d'internet, de crise écologique, de la migration. Il nous paraît donc normal de nous réunir au théâtre pour parler de ce qui va bien et de ce qui ne va pas. On le voit dans les pièces qui ont été choisies pour ce recueil. Il y a aussi des pièces de théâtre au Royaume-Uni qui expérimentent la forme. Mais pour moi la vraie veine de la dramaturgie contemporaine britannique est qu'elle parle de nous : de nous dans le monde, de nous comme espèce humaine, de nous comme Britanniques, de nous comme Européens (ou pas).

(Chris Campbell, conseiller littéraire du Royal Court Theatre, Londres)

¹ Pour une étude plus approfondie du théâtre « verbatim », voir Clare Finburgh, « Theatre's Other: Event and Testimony in British Verbatim Plays », Liliame Campos and Elizabeth Angel-Perez (dir.), *Le Théâtre et son autre. Poétiques de l'altérité sur la scène anglophone contemporaine*, numéro special de *Sillages critiques*, 18, 2014, <https://sillagescritiques.revues.org/4048>, consulté le 9 septembre 2016; et « 'Vérité' ou 'mensonge' ? Le Théâtre politique en Grande-Bretagne post-11 septembre », *Mettre en scène l'événement*, numéro spécial d'*Agôn*, septembre 2011, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1808>, consulté le 9 septembre 2016.

² Chris Goode et Tim Crouch comptent aussi parmi les auteurs-comédiens britanniques qui créent des one-man-shows.

³ Slavoj Žižek, *Violence : Six réflexions transversales*, traduit par Nathalie Peronny, La Laune, Au diable vauvert, 2012.

⁴ Pour la lecture écocritique du théâtre, voir Carl Lavery et Clare Finburgh, *Rethinking the Theatre of the Absurd: Ecology, the Environment and the Greening of the Modern Stage*, London: Bloomsbury, 2015.

⁵ Jean-Luc Nancy, « Image et violence », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. *.

⁶ Voir Dan Rebellato, 'Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Theatre: British Drama, Violence and Writing', ***.

⁷ Un nom qui, entre parenthèses, omet l'Irlande du Nord qui, géographiquement, ne fait pas partie de la GB (Grande-Bretagne), mais qui avait participé à l'équipe.