



Dictionnaire des théâtres du monde

Grande-bretagne (Le théâtre en)

Le théâtre britannique se caractérise par un combat entre puritains et poètes où, la plupart du temps, les puritains ont le dessus. Entre 1576 et 1642 (date de la fermeture des théâtres par Cromwell), le théâtre anglais enfanta une quantité prodigieuse de chefs-d'œuvre dont certains sont toujours joués dans les théâtres du monde entier. Les auteurs de ces tragédies et comédies s'expriment dans un vocabulaire d'une richesse exceptionnelle, utilisant une forme de vers blancs particulièrement souple. Ils savaient que leurs pièces seraient jouées devant un vaste public représentatif de toutes les classes sociales et ils affrontaient les grands sujets d'alors. Le théâtre n'a jamais retrouvé cette universalité de l'époque [élisabéthaine](#) et jacobéenne. Néanmoins, depuis 1956, la richesse verbale s'allie de nouveau à la volonté de s'engager dans les luttes du monde actuel, pour rendre au théâtre une partie de cette vitalité qui lui avait été refusée pendant trois siècles.

La formation du goût théâtral

Les origines du théâtre en Grande-Bretagne sont liées, comme ailleurs en Europe, aux rites d'enterrement ou de mariage, aux fêtes d'automne ou de printemps, aux jeux d'amour ou danses guerrières. Les premiers drames chrétiens, joués en latin et incorporés à la liturgie, remontent au Xe siècle, mais les textes anglais des grands cycles de pièces d'inspiration biblique datent de la seconde moitié du XIVe siècle. Écrites en vers dans une langue riche et vigoureuse, ces pièces sont groupées dans des cycles qui vont de la chute de Lucifer au Jugement dernier et sont jouées pour la fête de Corpus Christi, mais bientôt elles sont données surtout pendant le solstice d'été pour que la longue durée du jour rende possible d'en jouer sur la route la vingtaine d'épisodes, station par station. Chaque épisode de l'histoire biblique est placé sous la responsabilité d'une des guildes de la ville (ce sont par exemple les fabricants de clous qui se chargent de la crucifixion) et la représentation prend donc un certain caractère professionnel, toujours dans le cadre d'une fête populaire. Au cours du XVe siècle, pendant que les [mystères](#) gardent toute leur importance, les [moralités](#) font leur entrée. Ces pièces, qui reflètent le bouleversement des coutumes féodales, s'adressent aux classes moyennes urbaines, et cherchent à concilier foi et moralité avec la nouvelle éthique marchande. Au cours du siècle suivant, ces moralités, dont les plus connues restent *Mankind* (L'Humanité) et *The Castle of Perseverance* (Le Château de persévérance), se transforment en interludes (entremets), nom donné à n'importe quelle pièce courte qui peut être jouée en plein air, dans la cour d'une auberge, ou dans le hall d'un manoir. Quand la grande période du théâtre anglais s'ouvre vers la fin du XVIe siècle, il doit sa vitalité à ses origines multiples : son universalisme et sa largeur d'esprit remontent aux cycles des mystères ; son actualité et son goût de la discussion aux moralités ; et son caractère professionnel aux troupes qui avaient joué les interludes sous la protection d'un puissant lord. Ainsi le théâtre élisabéthain tire sa sève des racines médiévales en même temps qu'il se transforme selon les préoccupations des habitants des villes en pleine expansion. Protégé par les nobles, il attire la haine des puritains, qui obtiendront la fermeture de tous les théâtres un demi-siècle plus tard, en 1642.

Un demi-siècle prodigieux

En 1576, le début de la grande période est marqué par la construction du premier théâtre commercial : The Theatre de [Burbage](#) à Londres, ville qui demeure, encore aujourd'hui, la capitale du théâtre britannique. La même année Farrant convertit une salle du monastère des Frères Noirs (ordre dissous ainsi que tous les ordres religieux par Henry VIII) en un théâtre privé où les enfants de la Chapelle royale peuvent jouer. Cette division entre théâtre pour le grand public et théâtre pour l'élite ne cessera jamais désormais de faire sentir son influence néfaste. L'instinct commercial de Burbage est juste ; d'autres théâtres suivent : The [Globe](#), The [Swan](#), The Rose, The Fortune, The Hope, The Red Bull. En forme d'amphithéâtre, ces bâtiments comportent un toit pour les places

assises, mais la plus grande partie au centre, où l'on paie un penny le prix d'une place debout, est à ciel ouvert. Les compagnies y jouent donc seulement en été, pour déménager à la cour en hiver. Pendant la période 1576-1642, les théâtres de Londres font preuve d'un appétit insatiable pour de nouvelles pièces ; cette demande est satisfaite par une foule d'écrivains qui, pour la première et seule fois dans l'histoire du théâtre anglais, s'affirment aussi bons poètes que dramaturges : non seulement Shakespeare, [Marlowe](#) et [Jonson](#), mais aussi [Peele](#), [Kyd](#), [Beaumont](#) et [Fletcher](#), [Dekker](#), [Marston](#), [Chapman](#), [Heywood](#), [Middleton](#), [Webster](#), [Tourneur](#), Massinger, Shirley, [Ford](#). Même si Londres est la capitale du théâtre au XVI^e siècle, la province aussi connaît une grande activité. Les compagnies londoniennes font des tournées dans les villes anglaises, grandes et petites, ainsi qu'en Europe, jusqu'en Pologne. D'ailleurs, non seulement les rois Tudor ont tous leur propre troupe, mais la majorité des grands seigneurs d'Angleterre également.

L'interrègne puritain

Olivier Cromwell établit son protectorat en 1653 mais les théâtres avaient été fermés sur ordre du Parlement anglais dès 1642. Des mesures très strictes suivirent à l'encontre des acteurs dont les troupes furent dispersées. On rendit inutilisables les anciennes salles comme le Globe (1644) ou [Blackfriars](#) (1655). Puis la répression se fit plus dure : amendes ou bastonnades. On joua dans des résidences privées. Shirley, Fletcher continuèrent à publier leurs œuvres. Les œuvres musicales cependant avaient droit de cité. Ce furent les « proto-opéras ». En 1656, Davenant présentait chez lui un « collage » poético-musical, bientôt suivi du Siège de Rhodes où apparut la première actrice anglaise.

Un classicisme tempéré

Après la période du gouvernement puritain, quand Charles II et sa cour reviennent de leur exil en France (1660), l'envergure du drame élisabéthain est irrévocablement perdue et les écrivains s'efforcent à se conformer au néoclassicisme français. L'organisation du théâtre est également modelée sur le système de Louis XIV. En 1662 Charles II partage entre Killigrew et Davenant le monopole de tout théâtre « légitime » dans la cité de Westminster. Ce monopole va durer jusqu'en 1843. Aucun grand tragédien anglais n'apparaît, mais la comédie, appelée « théâtre de la Restauration », si elle est souvent cynique et exploite la sexualité des femmes (autorisées à jouer pour la première fois), exhibe une finesse psychologique et une verve satirique, notamment dans les pièces d'[Etherege](#), [Wycherley](#), Vanbrugh et [Farquhar](#). La fin du XVII^e siècle témoigne aussi de l'émergence d'un théâtre proto-féministe, dont les principaux représentants sont Mary Pix, Catharine Trotter, Susannah Centlivre, Elizabeth Inchbald, Hannah Cowley et, surtout, [Aphra Behn](#), considérée comme la première auteure dramatique, dont la pièce en deux parties, *L'Écumeur* (*The Rover*, 1677, 1681) montre comment les femmes jouent de leur ruse intelligente dans une société dominée par les hommes. Au cours du XVIII^e siècle, l'esprit souvent âpre de ces dramaturges cède devant la tendance à la sentimentalité et aux scènes de mœurs ; seuls [Sheridan](#) et [Goldsmith](#) font exception. Entre 1746 et 1776 [Garrick](#) montre à [Drury Lane](#) qu'un grand acteur peut être aussi un grand directeur ; il ouvre la voie aux actor-managers (acteurs-directeurs) du siècle suivant, [Kean](#), [Irving](#) et bien d'autres, qui réussiront, dans leur société, à occuper une place analogue à celle des grands cinéastes de nos jours.

Un siècle bourgeois

Le siècle qui succède à Garrick voit le développement de plusieurs formes théâtrales : la [pantomime](#), le [mélodrame](#), le music-hall, le drame équestre, tous favorisés par le développement rapide des technologies de la scène. C'est aussi la seconde période (après l'élisabéthaine) d'un rapide développement commercial : en 1807 on ne dénombre que dix théâtres à Londres ; en 1870 il en existe trente. En province, la construction de nouveaux théâtres est tout aussi effrénée. Un parcours national s'établit pour que les compagnies de la capitale puissent tourner en province, ce qui entraîne une diffusion, au théâtre, de l'accent et des goûts de la bourgeoisie londonienne et représente une concurrence menaçante pour les théâtres régionaux. Cette expansion n'entraîne pas une nouvelle floraison de dramaturges, mais à partir de 1867 (l'année de la mise en scène de *Caste* de Robertson) un modeste mouvement de comédies réalistes, fondées sur l'observation sociale, fait surface. Ce mouvement fournira les pièces les plus caractéristiques de la tradition anglaise jusqu'à nos jours, tradition qui va de Jones, [Pinero](#), [Galsworthy](#) à [Coward](#), Rattigan, [Ayckbourn](#). Ce sont les maîtres de la pièce bien-faite, qui se caractérise par un enchaînement logique et sans faille de l'intrigue, du début à la fin. Au niveau thématique, les préoccupations sont essentiellement celles de la

bourgeoisie ; elles ne s'adressent pas au grand public, qui se laissera entraîner par le nouvel art du cinéma puis par la télévision. À partir de 1890, [Shaw](#) entreprend une croisade pour attirer l'attention de ses compatriotes sur [Ibsen](#) et le drame naturaliste. Tant par ses propres pièces que par ses essais, Shaw réussit à convaincre, mais aucun autre dramaturge de taille ne suit son sillage. Cependant le naturalisme reste le style dominant du théâtre britannique, l'[expressionnisme](#) n'attirant qu'une minorité d'écrivains dans la première moitié du XXe siècle, notamment [Eliot](#), [Fry](#), Dylan Thomas, W.H. Auden et Christopher Isherwood qui intègrent dans leur œuvre une certaine poésie symboliste.

La nouvelle vague

Un nouveau départ pour le théâtre en Grande-Bretagne est préparé par l'œuvre de [Littlewood](#), qui crée son Theatre Workshop au lendemain de la guerre, développant ainsi le travail expérimental sur un théâtre politisé qu'elle avait entamé à Manchester dans les années 1930. En 1953 Littlewood installe son Theatre Workshop dans la banlieue ouvrière de l'est de Londres, à Stratford East. Comme [Brecht](#), Littlewood échoue dans sa tentative de toucher un public d'origine populaire. Mais comme Brecht, ses innovations formelles sont d'une énorme portée. C'est l'une des premières metteuses en scène britanniques à battre en brèche l'illusion de l'unité psychologique du personnage, et l'accent mis par sa compagnie sur le visuel suscite une génération de décorateurs. Mais la patricienne Arts Council, qui gère depuis 1946 les maigres subventions accordées aux théâtres, ne voit en Littlewood qu'une anarchiste et ne lui accorde pas l'argent nécessaire. Cependant, le succès du Royal Court Theatre et des « jeunes hommes en colère » n'aurait pas été possible sans le déblayage du terrain effectué par Littlewood. À partir de 1956, avec *Jeune Homme en colère* d'[Osborne](#), la nouvelle vague est lancée et le public britannique assiste à une floraison de talents littéraires comparable à celle de l'époque élisabéthaine : Osborne, [Wesker](#), [Arden](#), [Pinter](#) ouvrent la voie, à qui succèdent [Bond](#), [Edgar](#), [Griffiths](#), [Hare](#), [Brenton](#), [Snoo Wilson](#), [Churchill](#), [Barker](#). Ces écrivains sont loin d'être les premiers à traiter de thèmes profonds (voir les pièces, souvent très osées, de [Coward](#) ou de Rattigan) mais ce sont les premiers à suivre le chemin tracé par Littlewood et à faire entendre sur les scènes du Royaume-Uni les accents de la classe ouvrière.

Cela entraîne à son tour un changement dans les cours d'art dramatique : auparavant on cherchait à changer ou à déguiser les accents régionaux des jeunes comédiens ; maintenant on les encourage plutôt. Cette nouvelle ambiance permet aux dramaturges de prendre comme sujet le grand tabou de l'entre-deux-guerres : l'inégalité des classes. Cette génération est d'accord pour charger le théâtre d'une fonction sociale autre que le divertissement de spectateurs aisés. Les inégalités sociales et la honte d'un empire en déclin sont au cœur de leur logique de contestation.

Bientôt surgissent des groupes à vocation plus explicitement politique, qui transportent leur théâtre d'[agit-prop](#) dans les usines et jusqu'aux piquets de grève, tels Welfare State, Red Ladder et 7:84 fondé par l'Écossais [McGrath](#). D'autres écrivains : [Orton](#), [Stoppard](#), [Saunders](#), [Hampton](#), [Shaffer](#), sans faire partie de la même école, créent de nouveaux styles comiques, grotesques, souvent outrés, et contribuent à cette floraison de nouvelles pièces, soutenue par la BBC qui, tant à la radio qu'à la télévision, offre de multiples occasions de rencontrer son public à l'auteur de pièces contemporaines.

L'émergence des minorités

Au consensus politique d'inspiration marxiste qui avait dominé la pensée des décennies d'après-guerre, succède, avec la victoire du parti conservateur en 1979, un sentiment de fracture sociale et un repli sur la problématique identitaire. Le traitement théâtral du monde ouvrier laisse la place à la représentation de groupes minoritaires, perçus comme victimes d'un musellement imposé par un gouvernement d'exclusion. Les groupes fringe tels Monstrous Regiment, pour lequel ont écrit [Churchill](#) et [Edgar](#), et Gay Sweatshop, se consacrent aux thèmes féministes et homosexuels. Cette époque voit aussi la recrudescence d'un théâtre écrit par les femmes : l'exemple de Churchill et de Pam Gems a été suivi de Timberlake Wertenbaker, Sarah Daniels, Louise Page, Debbie Horsfield, [Kane](#) et bien d'autres. De plus, les femmes se font remarquer dans le domaine de la mise en scène. Les années 1970 voient l'émergence de Buzz Goobody à la Royal Shakespeare Company, Clare Venables à Stratford East et Jane Howell au Royal Court. Au XXIe siècle, parmi les noms des grands metteurs en scène tels [Hall](#), [Nunn](#), Nicholas Hytner, Howard Davies, Michael Grandage, Stephen Daldry et Sam Mendes, apparaissent des femmes qui jouissent d'une position privilégiée : [Warner](#), Katie Mitchell, Susan Todd, et Di Trevis.

Les minorités ethniques, aussi exclues que les femmes jusque dans les années 1980, prennent également la place qui leur est due. Hanif Kureishi, dont *Banlieue* et *Ligne de démarcation* (*Outskirts*, *Borderline*, 1981), écrits en collaboration avec [Joint Stock](#) pour le Royal Court sur le racisme subi par la communauté pakistanaise, est rejoint par de nombreux auteurs des communautés minoritaires britanniques. Ayub Khn-Din, Mustapha Matura, Edgar White, Alfred Fagon, Tunde

Ikoli, Michael Abbensetts, Trish Cook, Maria Oshodi, Jacqueline Rudet et Winsome Pinnock explorent le thème de l'intégration, ou de la rupture provoquée par le refus de celle-ci dans une société britannique hybride. Certaines de leurs pièces sont données au Royal Court et au National Theatre, et les compagnies des minorités ethniques telles Temba, Talawa et Tara Arts les soutiennent. Cependant, le théâtre britannique du début du XXI^e siècle reste essentiellement « blanc ».

Un théâtre « cru »

La recherche du soi se traduit parfois par l'agressivité et un comportement déviant, témoins de l'effondrement public et privé qui déchire la société britannique de la fin du XX^e siècle. In-Yer-Face theatre (le « théâtre dans ta gueule ») émerge. C'est un type de théâtre qui se donne surtout au Royal Court et aux théâtres Bush et Soho à Londres, et au Traverse à Édimbourg. Il est cru, agressif et ouvertement provocateur ; il n'a peur d'aucun tabou, brisé à coup de langage obscène et d'images scatologiques ou sexuelles. Des exemples saillants en sont donnés par *Shopping and Fucking* (1996, Royal Court) de Mark Ravenhill ainsi que par certaines pièces de [Churchill](#), [Crimp](#) et Nick Dear, qui décrivent une société thatcherienne où tout s'achète et se vend, à commencer par le sexe. Kane et Anthony Neilson, dont *Pénétrateur* (Penetrator, 1993) fera scandale par le langage pornographique du protagoniste militaire, élaborent une tragédie contemporaine dont la violence exprime le désir de subvertir un monde de répression. Malgré le monde aveuglé et dénaturé reflété dans cette langue en crise, la volonté d'exploration morale et le désir de vaincre les systèmes dominants sont les constantes de ces écrivains, ainsi que chez Brenton, Stephen Poliakoff, Pinter, [Berkoff](#) et Edgar.

Le théâtre britannique du XXI^e siècle peut se décrire comme « cru » du fait de son contenu violent, mais aussi de son appartenance à une tendance assez répandue qui réduit au minimum l'intervention stylistique de l'auteur. C'est le verbatim theatre, qui transcrit tels quels les paroles des témoins d'un événement. Pour exemple, *The Colour of Justice* (La Couleur de la justice, 1999) de Richard Norton-Taylor, où les acteurs reprennent mot pour mot les répliques des vrais acteurs du drame, dans une enquête menée sur un meurtre raciste. Mais ce sont les affaires internationales qui dominent le verbatim theatre : *Guantanamo* de Victoria Brittain et Gillian Slovo (Tricycle Theatre, 2003), *Stuff Happens* (Des choses qui arrivent, National Theatre, 2004) de [Hare](#), et *My Name is Rachel Corrie* (Je m'appelle Rachel Corrie, Royal Court, 2005) révèlent toutes la complexité de la situation du Moyen-Orient. Plusieurs de ces auteurs sont des journalistes ; ils veulent, disent-ils, transmettre au public une vérité non-officielle à laquelle la censure ou l'autocensure interdisent aux médias commerciaux d'accéder.

Sauf rares exceptions, par exemple celles de Kane et de Barker – qui, plus que tout autre, continue sa recherche de nouvelles inventions formelles –, la nouvelle écriture britannique reste résolument réaliste. Par contre, la mise en scène, à partir des années 1990, admet une certaine recherche visuelle et physique, par exemple chez [Cheek by Jowl](#), compagnie créée par Donnellan et Nick Omerod, au [Theatre de Complicité](#) et à Shared Experience fondée par Mike Alfreds. Leur extravagance stylistique, qui a redonné de la vitalité à la mise en scène britannique, est cependant plutôt appliquée à la reprise des classiques qu'à l'écriture contemporaine.

L'Écosse

Jusqu'au XX^e siècle, aucune tradition dramatique authentique, cohérente et continue, n'avait réussi à s'implanter en Écosse. Les Écossais attribuent surtout cela à la domination de la culture anglaise, et au fait que le roi James VI, qui construisit le premier théâtre public à Édimbourg en 1599, et qui avait protégé l'art dramatique contre l'église puritaine, méfiante à l'égard de tout divertissement populaire, se rendit avec sa cour à Londres en 1603, pour devenir roi d'Angleterre.

George Buchanan (1506-1582) est l'un des premiers auteurs dramatiques écossais à se forger une réputation internationale : ses drames bibliques en langue latine, inspirés de tragédies grecques, remplacèrent l'allégorie médiévale par un didactisme moral direct. *Jephthes* (1554) et *Baptistes* (1577) contribuèrent à accélérer en Europe le développement de la tragédie néoclassique. Une satire plaisante des trois ordres (*Ane Pleasant Satyre of the Thrie Estaitis*, 1540) de David Lindsay (env. 1486-1555), satire de l'avarice du clergé, est une autre œuvre importante de cette époque ; elle a été reprise par [Guthrie](#) en 1948 à l'occasion de la deuxième édition du [Festival d'Édimbourg](#). Presque aucune pièce ne fut écrite jusqu'à la génération de James Thomson (1700-1748), de Tobias Smollett (1721-1771) et de l'auteur romantique Joanna Baillie (1762-1851), dont *The Family Legend* (La Légende de la famille, 1810), histoire d'une grande bagarre interclanique, jouit d'un grand succès à Londres.

Le XIX^e siècle fut témoin d'une prolifération de théâtres, et à la fin du siècle, il y en avait plus de trois cents. Cependant, très peu d'entre eux montaient des pièces écossaises, et les auteurs dramatiques célèbres comme [Barrie](#) partirent s'installer à Londres. Le répertoire était dominé par

les pièces étrangères, et en même temps il subissait l'influence très forte du « National Drama » : il s'agit là d'un corpus de pièces relevant de thèmes historiques écossais, comme *Macbeth* de Shakespeare ou *Maria Stuart* de Schiller, ou bien d'adaptations de poèmes ou de romans écossais comme *Rob Roy* de Scott. Comme le théâtre de cette époque était associé au nationalisme, il gagna en respectabilité. Pour le grand public, ce fut l'âge d'or de la pantomime et d'un certain type de music-hall spécifiquement écossais, où de nombreux comiques se firent un nom.

Au début du XXe siècle apparurent deux compagnies qui représentaient deux traditions opposées : d'un côté, la Scottish National Players, compagnie fondée en 1921, visant un public plutôt bourgeois ; elle aida à la création, après la deuxième guerre mondiale, de Repertory Theatres comme le Citizens à Glasgow. Inspiré par l'Abbey Theatre à Dublin, le principe de la Scottish National Players était de se passer de Londres pour produire des spectacles. Cette compagnie se consacra aux pièces écossaises, souvent situées dans les Highlands dans un passé où les habitants n'étaient pas corrompus par l'influence anglaise : tel *The Glen is Mine* (*Le Glen est à moi*, 1923) de John Brandane. Entre-temps, un contre-courant ouvrier, lié au mouvement socialiste activiste de l'Unity Theatre de Londres, préférait monter, dans les théâtres des zones industrielles ou minières, des pièces sur la dureté de la vie contemporaine, comme *The Gorbals Story* (*L'Histoire des Gorbals*, 1946) de Robert McLeish, ou *Men Should Weep* (*Les Hommes devraient pleurer*, 1947) d'Ena Lamont Stewart. Ce mouvement conduisit à la formation de groupes dramatiques populaires comme 7:84, fondé en 1971 par McGrath. Son premier grand succès, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, 1973) est un cri de protestation contre l'exploitation de l'Écosse par les grands intérêts commerciaux anglais et américains.

Figure de proue de l'histoire du théâtre écossais, Bridie a non seulement fondé le Citizens, mais il a aussi présidé à l'Arts Council écossais, et a donné des conseils aux directeurs du Festival d'Édimbourg. D'ailleurs, c'est le premier grand auteur dramatique écossais à travailler en Écosse et non en Angleterre. Ses pièces traitent de thèmes plus universels et moins nationalistes que ceux choisis par ses prédécesseurs, évitant de tomber dans le piège qui consiste à représenter les Écossais à l'aide de stéréotypes (guerriers tribaux en kilt, paysans au profil pittoresque). Au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, des auteurs comme McGrath continuent à mettre en question l'identité écossaise, qui évolue rapidement du fait de la fermeture des mines et des chantiers navals, et de l'exploitation du pétrole par les multinationales. Les pièces de la fin du XXe siècle, telles que *Jock Tamson's Bairns* (*Les Mômes de Jock Tamson*, 1990) de Liz Lochhead ou *Passing Places* (*Les Points tournants*, 1997) de Stephen Greenhorn, donnent à voir la grande diversité et la double appartenance de la culture écossaise moderne.

À la fin du XXe siècle, aux thèmes nationalistes et socioréalistes vient s'ajouter un nouvel expressionnisme. *Bondagers* (Asservies, 1991) de Sue Glover dépeint avec un lyrisme et une poésie évocatrice les paysannes écossaises du XIXe siècle ; dans les pièces de Chris Hannan, notamment *Elizabeth Gordon Quinn* (1985), l'action se déroule dans les quartiers ouvriers, mais ceux-ci sont représentés de manière absurdiste.

Comme dans tout pays dominé par une culture étrangère, la question de la langue s'impose. Certains auteurs optent pour le scots, dialecte de l'anglais parlé en Écosse : Robert McLellan avec *Jamie le Saxt* (1937) et plus tard, *The Hard Man* (*L'Homme dur*, 1977) de Tom McGrath et *The Sash* (*L'Écharpe*, 1974) d'Hector MacMillan sont écrits dans le scots parlé quotidiennement dans la rue. Plus récemment, Lochhead traduit en scots des classiques comme *Tartuffe* (1985) et *Médée* (2000). Les pièces de Lochhead affirment l'identité non seulement de l'Écossais, mais de l'Écossaise, comme dans *Mary reine des Écossais s'est fait couper la tête* (*Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off*, 1987).

Depuis 1947, le théâtre écossais se trouve mis de plus en plus en contact avec des traditions étrangères, grâce au Festival d'Édimbourg et à la politique internationaliste du Citizens et du Traverse. Ce théâtre, fondé en 1963 à Edimbourg, est aujourd'hui l'un des théâtres britanniques qui soutient le plus la nouvelle écriture. Cet internationalisme se reflète dans le travail de la nouvelle génération, dont l'éventail de thèmes s'est élargi, ce qui explique, en partie, d'ailleurs, ses succès. David Greig situe l'identité écossaise par rapport aux changements globaux. Dans *Stalingrad* (1994), *Europe* (1995) et *Le Dernier Message du cosmonaute à la femme qu'il aimait dans l'ex-Union soviétique* (*The Cosmonaut's Last Message to the Woman he Once Loved in the Former Soviet Union*, 1999), la perte des anciennes traditions et des mythes fondateurs et la recherche d'une nouvelle identité dans l'Europe de l'Est deviennent un miroir pour une Écosse en transition. Et dans *Bold Girls* (*Filles hardies*, 1990) de Rona Munro, les conflits en Irlande du Nord constituent une métaphore de la femme placée dans un monde dominé par les hommes.

Depuis 1997, l'Écosse possède son propre parlement. Celui-ci entend, en 2006, les appels de ceux qui militent pour un théâtre national, et il décide la création d'une compagnie itinérante. Ainsi un théâtre national écossais voit-il enfin le jour au moment où les distinctions entre « écossais » et « étranger » s'estompent.

Le pays de Galles

Le théâtre professionnel est une invention de la seconde moitié du XXe siècle au pays de Galles. Avant la création de la première compagnie professionnelle, la Welsh Theatre Company (1962-1978), l'art dramatique gallois se trouvait principalement représenté à l'eisteddfod, festival de musique et de poésie bardique qui date de l'époque médiévale, et qui a lieu chaque année dans une région différente du pays. À partir du XIXe siècle, un théâtre amateur se développe, et il contribue notamment à disséminer le nationalisme dans les villes minières. Hormis ces deux exemples, le théâtre du pays de Galles est tributaire des tournées de compagnies anglaises ou irlandaises. Les grandes vedettes galloises tels que l'auteur Dylan Thomas, les acteurs Richard Burton et Anthony Hopkins ou le metteur en scène Peter Gill se sont fait un nom en Angleterre, bénéficiant de conditions plus avantageuses que dans leur pays natal.

L'écriture dramatique galloise est en quelque sorte typique de la littérature des pays colonisés en ce qu'elle a tendance à s'approprier les conventions de la culture dominante en même temps qu'à les modifier et à les subvertir en vue de renouer avec ses racines. *Taffy* (1923) de Caradoc Evans, *Au bois lacté* (*Under Milk Wood*, 1953) de Dylan Thomas, chef-d'œuvre radiophonique, et plus récemment *Gas Station Angel* (*Ange de la station de service*, 1998) d'Ed. Thomas réussissent à rendre la musicalité de la langue galloise, bien qu'étant écrites en anglais. Mais les auteurs gallois sont très rarement joués dans la trentaine de théâtres du pays de Galles et, mis à part Dylan Thomas, leur présence demeure pratiquement invisible à l'étranger. Cependant, le Clwyd Theatr Cymru, construit en 1976 à Mold dans le Nord-Est, sous la direction de Terry Hands, donne des pièces galloises en plus d'une riche programmation internationale. Pour ce qui est du théâtre en langue galloise, la compagnie Cwmni Theatr Cymru est formée en 1962 dans le but de diffuser, par des tournées, des pièces traduites en gallois. En 1984, cependant, elle se disperse : les acteurs et les metteurs en scène gallophones sont attirés par la télévision en langue galloise, option plus lucrative.

Du fait, peut-être, qu'aucune tradition théâtrale n'impose de contraintes, c'est au pays de Galles, dans les années 1970 et 1980, que l'on trouve les compagnies les plus avant-gardistes de Grande-Bretagne. Paupers Carnival, troupe de marionnettes d'une imagination enchantée, et le Cardiff Laboratory Theatre, influencé par [Grotowski](#), [Barba](#) et le [Living Theatre](#), sont à la pointe de l'innovation visuelle et physique. Leur présence a encouragé des visites au pays de Galles de leurs maîtres venus de l'[Odin](#), de Wrocław ou du [Piccolo](#). À ces groupes novateurs a succédé une nouvelle génération de créateurs originaux et radicalement non-naturalistes dans laquelle on compte Brith Gof, spécialiste de spectacles hors-théâtre, Magdalena Project, et Volcano Theatre, qui mélange [Nietzsche](#), Baudrillard, Marx et Engels, pour créer des spectacles explosifs, ultra-politiques. Cependant, avec les réductions draconiennes de subventions, au tout début du XXIe siècle, il est difficile de déterminer si cet épanouissement représente l'émergence ou la fin du théâtre gallois.

Le fonctionnement des théâtres

Le théâtre privé, en pleine expansion vers la fin du XIXe siècle, s'est progressivement rétréci au cours du XXe. Aujourd'hui il n'existe quasiment plus en dehors du West End (la communauté de théâtres commerciaux au centre de Londres) dans la capitale. Certains grands théâtres du West End, cependant, connaissent, à partir des années quatre-vingt, un véritable boom commercial, grâce à un système de globalisation de la production des comédies musicales. *Cats* (1981), *Les Misérables* (1985), *Miss Saigon* (1989) sont trois exemples du genre luxueux et spectaculaire qui continue à attirer les foules dans les théâtres de leur création mais qui, de plus, a recueilli le même succès dans de grands théâtres un peu partout dans le monde. La comédie musicale a, d'ailleurs, plutôt bien résisté aux crises économiques, car elle représente pour le spectateur un moyen de s'évader du réel. En 2006, 12 millions de spectateurs dépensent plus de 400 millions de livres dans le West End pour assister aux comédies musicales. Il en résulte une nouvelle classe de millionnaires parmi les producteurs, écrivains, musiciens, décorateurs responsables de ces spectacles, notamment les chansonniers Andrew Lloyd-Webber et Tim Rice, et l'imprésario Cameron Mackintosh. Ce n'est pas, pourtant, une industrie avantageuse pour les acteurs, car les producteurs remarquent que leur rotation fréquente a peu de conséquences sur les recettes. Le théâtre commercial londonien épouse ainsi la loi de la jungle thatchérienne.

Le secteur public britannique, assujéti aux lois du marché, n'a jamais joui des conditions de sécurité de la France et de l'Allemagne. Cependant le théâtre public s'est énormément développé au cours des années 1960 et 1970, sous l'impulsion d'une politique expansionniste menée par l'[ACGB](#) (Arts Council of Great Britain). Cet organisme, fondé en 1946, reçoit une somme annuelle du gouvernement qui lui confie la tâche de répartir l'argent. Le gouvernement travailliste de 1964, le premier en Grande-Bretagne à avoir un véritable projet pour l'épanouissement des arts, augmente considérablement le budget de l'ACGB. Les principaux bénéficiaires des subventions sont les théâtres de région, qui ont connu une longue période d'expansion grâce à laquelle chaque grande

ville possède aujourd'hui son théâtre municipal. Ces théâtres ont souvent promu, dans les années soixante et soixante-dix, les auteurs régionaux, ainsi que les projets sociaux au sein de la communauté. Les groupes qui font des tournées ont également bénéficié de cette période de développement, aussi bien que les compagnies fringe (théâtres expérimentaux refusant les circuits officiels) dont le nombre atteint la centaine en 1970.

Dans la deuxième moitié du XXe siècle, deux réformes législatives bénéficient au théâtre.

Premièrement, la taxe sur les spectacles, introduite pendant la Première Guerre mondiale, est abolie en 1958. Deuxièmement, les modifications exigées par lord Chamberlain à *Un bon patriote* (1964) d'Osborne et à *Sauvés* (1965) de Bond sont à l'origine d'une crise qui mettra fin, en 1968, à la censure. Depuis, le gouvernement britannique respecte, prétendument, le principe de non ingérence dans les arts, sinon qu'en 1988 la « Section 28 » du Local Government Act a interdit la « promotion » de l'homosexualité, ce qui a abouti à la suspension de plusieurs spectacles. Cet acte est révoqué en 2003, mais en 2005 le gouvernement interdit la « glorification » du terrorisme, ce qui, selon de nombreux écrivains tels Edgar, menace la liberté d'expression artistique.

La forme de censure la plus répandue en Grande-Bretagne reste aujourd'hui la réduction ou la suppression des subventions. Sous le gouvernement Thatcher (1979-1987), l'indépendance de l'ACGB a irrité le gouvernement, qui l'a accusé de subventionner trop de compagnies subversives. Peu à peu, l'indépendance de l'ACGB a été limitée et la proportion du budget consacré à la culture réduite. De plus, les dossiers de demandes d'aide financière doivent désormais garantir un cofinancement par des sponsors privés. Maintes compagnies expérimentales, exigeantes quant à la qualité artistique de leurs réalisations, telles Foco Novo, CAST, Joint Stock et la branche anglaise de 7:84, disparaissent, parce qu'elles sont considérées comme incapables de planifier leur financement d'une façon convaincante. En 1985-1988, la presque moitié de l'argent consacré au théâtre va directement aux deux grandes compagnies londoniennes : [National Theatre](#) et [Royal Shakespeare Company](#). Le gouvernement essaie de promouvoir davantage de décentralisation et stipule que 30 % de l'argent doit aller directement aux RABs (Regional Arts Boards), qui sont gérés par les collectivités locales, mais les coupes claires dans les budgets de ces dernières rend cette initiative caduque. Le gouvernement « New Labour » de Tony Blair, élu en 1997, ne fait que perpétuer cette diminution des subventions.

En 1994, l'organisation de l'Arts Council est entièrement restructurée : il y aura désormais quatre Arts Councils : pour l'Angleterre, l'Écosse, le pays de Galles et l'Irlande du Nord. En 2001, le gouvernement annonce, pour les arts, la plus forte augmentation du budget depuis la fondation de l'Arts Council. En 2006, sur une dépense globale de 412 millions de livres attribués à la culture, 110 millions sont alloués au théâtre par l'Arts Council of England. Cette augmentation a lieu surtout du fait de la Loterie nationale (fondée en 1994), qui consacre ses bénéfices considérables aux « œuvres charitables » dont, selon la loi britannique, le théâtre fait partie. Cette initiative a doublé le budget disponible de l'Arts Council, mais en même temps elle délie le gouvernement de sa responsabilité financière à l'égard des arts. Le système de distribution des fonds est égalitaire, et n'introduit pas de critère qualitatif, ce qui, selon certains, agit comme un encouragement à la médiocrité. L'éligibilité pour une allocation dépend surtout de la capacité à fournir la preuve d'un cofinancement privé. La compétition pour le peu de soutiens privés existants est de plus en plus effrénée. Entre-temps, la gestion de ce système compliqué de subventions exige une machine bureaucratique énorme, qui consomme une bonne partie du budget des arts : paradoxe frustrant.

Aucun théâtre, ni grand ni petit, ne peut compter sur la pérennité de sa subvention, et chaque année l'annonce des subventions pour la saison est accompagnée de campagnes stridentes, parfois désespérées, menées par les théâtres démunis. La crise est si grave qu'en 1996 la Royal Shakespeare Company annonce qu'elle ne peut jouer que la moitié de l'année à Londres, et en 2002 elle quitte définitivement sa résidence londonienne, le Barbican. En même temps l'Old Vic est mis en vente par son propriétaire canadien, un spéculateur immobilier, malgré une saison de répertoire de haute classe sous la direction de Peter [Hall](#), qui mène campagne pour le sauver. Malgré la crise financière, plusieurs petits théâtres continuent à promouvoir de nouveaux auteurs. Les grands exemples sont le Royal Court Theatre à Londres et le Traverse Theatre à Édimbourg. À côté d'eux existent aussi de nombreux petits théâtres tels The Young Vic, The Bush, The Gate, The Hampstead Theatre, The Orange Tree, The Tricycle, The Soho et The Riverside qui fonctionnent avec des budgets minuscules, mais qui offrent leurs scènes à d'importants talents nouveaux.

Certains grands théâtres ont également réussi, par un choix de répertoire astucieux et un marketing forcené, à jouer devant des salles pleines à près de cent pour cent (seul moyen d'être sûr de ne pas périliter). L'exemple dominant est celui du National Theatre sous Richard Eyre (à qui succède fin 1997 [Nunn](#) et en 2003 Nicholas Hytner) qui, pendant une décennie, a mené une politique réussie qui consistait à alterner des mises en scène de Shakespeare et de comédies musicales (par exemple *Guys and Dolls*) avec de nouvelles pièces tant d'écrivains consacrés – [Hare](#) y présente sa trilogie sur l'état de la nation : *Racing Demon*, *Murmuring Judges*, *Absence of War* – que de nouveaux auteurs tels que Patrick Marber, Martin McDonagh, Charlotte Jones ou Joe Penhall. En 2002, par exemple, le National donnait à la fois vingt-huit spectacles : dans ses propres locaux il présentait *South Pacific*

(comédie musicale), *Le Tartuffe*, et *The Syringa Tree*, une nouvelle pièce de Pamela Gien ; simultanément, de nombreuses pièces étaient transférées au West End et à Broadway comme *L'Île de Fugard* et *My Fair Lady* mise en scène par Nunn. À cet exemple on pourrait ajouter les succès remarquables de certains théâtres hors de Londres, tels le West Yorkshire Playhouse sous la direction de Jude Kelly, puis de Ian Brown, ainsi que le Nottingham Playhouse, le Traverse d'Édimbourg, le Sheffield Crucible, le Bristol Old Vic ou le Citizens Theatre de Glasgow. Le théâtre en Grande-Bretagne, malgré l'influence des metteurs en scène, reste essentiellement un théâtre d'écrivains et de comédiens. Parmi ces derniers, qui jouent actuellement et qui peuvent, à eux seuls, assurer le succès d'une pièce, on citera [Dench](#) , Ian Holm, Derek Jacobi, Ben Kingsley, Fiona Shaw, Antony Sher, Maggie Smith, Juliet Stevenson. À ceux-ci il faut ajouter plusieurs comédiens créateurs qui jouent et/ou mettent en scène leurs propres pièces, tels Neils Bartlett, [Berkoff](#), Ken Campbell entre autres.

Théâtre privé, théâtre subventionné

L'opposition entre le théâtre privé et le théâtre subventionné se fait de moins en moins nette au fil des décennies. À partir de 1970, en ce qui concerne le financement, le théâtre privé reçoit des subventions de l'État, qui estime que cet investissement promouvra le tourisme. Au niveau artistique, la distinction n'est guère plus claire : c'est Michael Codron, imprésario du théâtre commercial, qui, dans les années 1960 et 1970, a fait connaître pour la première fois des auteurs dont l'expressionnisme poétique n'adhérait pas aux conformismes réalistes du théâtre britannique : notamment Pinter, David Rudkin et David Mercer. Et c'est Peter Daubeny, membre également du secteur privé, qui a invité à Londres, dans les années cinquante, des compagnies internationales comme le [Berliner Ensemble](#). La tendance française à distinguer le théâtre de divertissement du théâtre de recherche ne s'applique pas non plus à la Grande-Bretagne où, par exemple, des metteurs en scène du circuit subventionné comme Nunn, Hall, Hytner, Mendes et Donnellan, participent aux comédies musicales du West End. En même temps, les deux théâtres nationaux, le National Theatre et la RSC, décrits par le gouvernement comme des « centres d'excellence », et censés fournir une alternative à l'animation commerciale du West End, donnent souvent des spectacles passe-partout, notamment des comédies musicales. Et certains théâtres comme The Almeida et The Donmar Warehouse attirent le public en alliant une exigence intellectuelle et esthétique à l'attrait garanti d'une vedette hollywoodienne, par exemple Nicole Kidman ou Ralph Fiennes. Tout théâtre britannique, public ou privé, métropolitain ou régional, établi ou fringe, est assujéti aux lois de l'économie néolibérale, et dépend donc de la billetterie. Le théâtre britannique survit grâce au dévouement de ceux qui y travaillent. Néanmoins, de nombreux auteurs et metteurs en scène de talent évitent dans leurs œuvres une certaine profondeur de recherche philosophique et formelle au nom des exigences de rentabilité.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- The Elizabethan stage , by E. K. Chambers..., Oxford : Clarendon press, [1951]
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41631494s>
- The Jacobean and Caroline stage , Gerald Eades Bentley, Oxford : Clarendon press, 1941-
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343309983>
- The Revels history of drama in English , Volume VIII, American drama, general ed. T. W. Craik, LondonNew York : Routledge, 1996
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37510897t>
- The Victorian theatre , a survey, by George Rowell, London : Oxford University press, 1956
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32590632n>
- Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise , Jean-Claude Amalric,... Nicole Vigouroux-Frey,..., Paris : Ellipses, 1998
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37008256f>
- Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours , Nicole Boireau, Paris : Presses universitaires de France, 2000
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37209789c>

Rédacteur(s)

[D. BRADBY](#) [C. FINBURGH](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Amérique du Nord et Îles Britanniques](#)

Zone(s) géographique(s) : Royaume-Uni

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : **mystère** Mankind Castle of Perseverance (the) Burbage (J.) Marlowe (C.) Jonson (B.) Peele Kyd (T.) Beaumont (F.) Fletcher (J.) Dekker (T.) Marston (J.) Chapman (G.) Heywood (Th.) Middleton (T.) Webster (J.) Tourneur (C.) Ford (J.) Shakespeare (W.) Massinger Shirley Davenant (W.) **Siège de Rhodes (le)** Etherege (G.) Wycherley (W.) Farquhar (G.) Sheridan (R.) Goldsmith (O.) Garrick (D.) Kean (C.) Irving (H.) Killigrew (T.) Vanbrugh (J.) Pix (M.) Trotter (C.) Centlivre (S.) Inchbald (E.) Cowley (H.) Behn (A.) **Écumeur (l')** Pinero (J.) Galsworthy (J.) Coward (N.) Ayckbourn (A.) Shaw (G. B.) Rattigan (T.) Robertson (T.W.) Jones (I.) **naturalisme** Thomas (D.) Auden (W.H.) Isherwood (C.) Caste Littlewood (J.) Osborne (J.) Wesker (A.) Arden (J.) Pinter (H.) Bond (E.) Edgar (D.) Griffith (D.W.) Hare (D.) Brenton Churchill (C.) Barker (H.) Wilson (S.) **Jeune Homme en colère** McGrath (T.) Orton (J.) Stoppard (T.) Saunders (J.) Hampton (Ch.) Pam Gems Wertenbaker (T.) Daniels (S.) Page (L.) Horsfield (D.) Kane (S.) Goobody (B.) Venables (C.) Howell (J.) Hall (P.) Nunn (T.) Hytner (N.) Davies (H.) Grandage (M.) Daldry (S.) Mendes (S.) Mitchell (K.) Todd (S.) Di Trevis Warner (D.) Kureishi (H.) Khn-Din (A.) Matura (M.) White (E.) Fagon (A.) Ikoli (T.) Abbensetts (M.) Cook (T.) Oshodi (M.) Rudet (J.) Pinnock (W.) **Banlieue** Ligne de démarcation Ravenhill (M.) Dear (N.) Neilson (A.) Poliakov (S.) **Shopping and Fucking** **Pénétrateur** Norton-Taylor (R.) Brittain (V.) Slovo (G.) **Colour of Justice (the)** Guantanamo Stuff Happens My Name is Rachel Corrie **réalisme** Donnellan (D.) Omerod (N.) Alfreds (M.) Buchanan (G.) Lindsay (D.) Guthrie (T.) Thomson (J.) Smollett (T.) Baillie (J.) Jephthes Baptistes Une satire plaisante des trois ordres Family Legend (the) Brandane (J.) McLeish (R.) Lamont Stewart (E.) Glen is Mine (the) Gorbals Story (the) Men Should Weep Cheviot, le cerf et le pétrole tout noir (le) Bridie (J.) Lochhead (L.) Greenhorn (S.) Jock Tamson's Bairns Passing Places Glover (S.) Hannan (C.) Bondagers Elizabeth Gordon Quinn MacMillan (H.) McLellan (R.) Jamie le Saxt Hard Man (the) Sash (the) Mary Reine des Écossais s'est fait couper la tête Greig (D.) Munro (R.) Stalingrad Europe Dernier Message du cosmonaute à la femme qu'il aime dans l'Ex-Union Soviétique (le) Bold Girls Burton (R.) Hopkins (A.) Gill (P.) Evans (C.) Thomas (Ed.) Hands (T.) Taffy Au bois lacté Gas Station Angel Gof (B.) Cats Misérables (les) Miss Saigon Eyre (R.) Gien (P.) Fugard (A.) Kelly (J.) Guys and Dolls Racing Demon Murmuring Judges Absence of War South Pacific Syringa Tree (the) Île (l') My Fair Lady Berkoff (S.) Dench (J.) Holm (I.) Jacobi (D.) Kingsley (B.) Shaw (F.) Sher (A.) Smith (M.) Stevenson (J.) Bartlett (N.) Campbell (K.) Rudkin (D.) Mercer (D.) Mendes

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-grande-bretagne>