

La scène britannique au XXI^e siècle : crise de l'auteur dramatique ou changement de paradigme ?

Cyrielle GARSON

(Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, ICTT, EA 4277)

I was part of a theatrical movement once. As with most movements, no one who was a part of it noticed anything moving at the time. I still wouldn't know if a journalist hadn't told me. "In-Yer-Face", it was called, which offended the more famous of my fellow movementarians, but I was just glad someone had noticed I was alive. As far as I can tell, In-Yer-Face was all about being horrid and writing about shit and buggery. I thought I was writing love stories. Fifteen years on, there doesn't seem to have been another movement, so I thought I'd try to start one. Unfortunately, despite being pretty sure the next movement will be absurdist in nature, I couldn't think of a snappy name for it so I gave up on that. Then I thought I'd write a provocative Dogme-style manifesto, but I only came up with four rules, and I've already broken two of them in my new show. Then I thought I'd write Ten Commandments for young writers but a) that's a little pompous, and b) there's only one commandment worth a damn, and it's this: THOU SHALT NOT BORE. (Neilson)

Chaque décennie insuffle un nouvel élan dramatique à l'histoire du théâtre britannique contemporain. Si le récit du *In-Yer-Face theatre* offert par Aleks Sierz a marqué de manière profonde toute pensée critique sur la création théâtrale des années 1990, le XXI^e siècle ne se prête plus au jeu du grand récit totalisant et récuse avec force tout effort de théorisation. La nature disparate de la vague théâtrale à l'aube du nouveau millénaire fausserait les compas, perturberait les boussoles et rendrait inefficaces les radars les plus perfectionnés. Des tentatives multiples essaient pourtant de palier ce désagrément critique mais elles se brisent, les unes après les autres, contre l'hétérogénéité inflexible de la production théâtrale outre-Manche. Michael Billington reconnaît ainsi la présence accrue du

behind-your-back drama (2005), un théâtre plus énigmatique que son prédécesseur tandis qu'Élisabeth Angel-Perez perçoit, à juste titre, un retour au théâtre verbal qu'elle appelle *In-Yer-Ear* (2013).

Par souci de mettre de l'ordre et de se saisir d'une histoire du théâtre sans cesse en mouvement et en recomposition, chaque période théâtrale d'après-guerre correspondrait à un acte différent d'une pièce en cours d'écriture¹, avec quelques divergences notoires selon les auteurs. Nous aurions ainsi atteint le troisième acte de cette histoire selon Martin Middeke, Peter Paul Schnierer et Aleks Sierz : « In Act Three, the 2000s, as state funding for theatre rose, new writing multiplied in its practitioners and diversified in its subjects » (Middeke, Schnierer et Sierz : xiv). Cependant, pour Aleks Sierz, mais cette fois dans *Rewriting the Nation*, nous en serions déjà au cinquième acte depuis le 11 septembre 2001 :

Now, after 9/11, the ground has shifted yet again with the revival of political drama and a concern with national identity being the chief characteristics of this current Act Five of postwar drama.
(Sierz 2011 : 19).

Enfin, pour David Edgar lors de son intervention à l'université d'Oxford en février 2015, il serait plutôt question d'une histoire du théâtre britannique en six actes². Quoi qu'il en soit, au même moment, de tous côtés s'élève un discours de « crise » sur la santé du théâtre britannique aujourd'hui. Selon Aleks Sierz (Sierz 2008), les pièces produites dans les années 2000 manqueraient de mordant et d'ambition. Chez le dramaturge David Edgar, la situation de l'auteur de théâtre serait en péril (Trueman 2013a ; Edgar 2015). Pour le directeur artistique du Lyric Hammersmith à Londres, Sean Holmes, la racine de ce mal-être proviendrait des structures mêmes de l'industrie du théâtre britannique (Holmes 2013). Pour d'autres, enfin, la crise financière (Kennedy et Campbell Pickford ; Adamson *et al.*) laisse présager le pire pour les années à venir. Cet état des lieux peu réjouissant cède parfois même la place à un sentiment de nostalgie envers la période précédente, qui revêt aujourd'hui les habits de l'âge d'or et érige Sarah Kane en figure de proue immaculée. Même vingt ans plus tard, le vide laissé par la génération *In-Yer-Face* se fait cruellement sentir et la recherche du nouveau

talent, de la nouvelle pièce, d'une nouvelle impulsion pour secouer un soi-disant état d'inertie court sur toutes les bouches : « busy looking for the next [...] hot twenty-something writer » (Sierz 2013 : 48) ; « I'm waiting for another *Shopping and F***ing* » (Trueman 2013b) ; « bring us the next revolution in English theatre and Worldwide » (Rodda : 95) ; « what if the new funding for new writing programmes fails to discover a new Sarah Kane or a new Mark Ravenhill or a new Patrick Marber? » (Sierz 2003 : 40).

Fort heureusement, tout ne concourt pas à confirmer une telle vision de la production contemporaine. Ainsi, le critique Andrew Haydon parle d'un âge d'or d'un nouvel ordre :

I intend to argue that British theatre enjoyed something of a qualified “golden age” in the 2000s, both artistically and economically. While it could be claimed that by the end of the decade there had not been any single revolutionary moment – no *Look Back in Anger* or *Blasted* – a number of changes in the way that theatre was being watched, thought and talked about, were indicative of bigger underlying shifts, facilitating an ever-increasing plurality in the work available. (Haydon : 40)

De manière identique, l'ouvrage dirigé par Vicky Angelaki, *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground* (2013), permet de contrebalancer les prémisses de *Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century* (2002) co-dirigé par Maria Delgado et Caridad Svich. S'il fut vrai qu'un climat général de frustration planait dangereusement au-dessus de la Grande-Bretagne au tournant du nouveau millénaire, qu'en est-il aujourd'hui ? En ce moment, l'ensemble de l'œuvre de Sarah Kane est reprise au Crucible Theatre, à Sheffield³ et une nouvelle représentation de sa pièce *Anéantis* se joue à The Other Room à Cardiff. Une nouvelle génération de dramaturges se déclare inspirée par celle des années 1990 (Dickson ; Stephens 2010) et la mise en scène de la meilleure pièce de 2014 (Editorial Staff 2015), *Pomona* d'Alistair McDowall⁴, est affublée du label *In-Yer-Face* (Sierz 2014 ; Bosanquet). Il est alors temps de se poser la question de l'héritage du *In-Yer-Face* avant d'essayer de rendre compte des spécificités de ces quinze dernières années.

L'héritage du *In-Yer-Face*

To shock, a play needs to be, at some level, an unknown quality. We check into that Leeds hotel room with too much baggage these days. We arrive braced for *Blasted*, steeled against its savagery. (Trueman 2015)

Au moment de la composition de cet article, toute une série de reprises des pièces au centre de la nouvelle écriture théâtrale⁵ des années 1990 fait soudainement irruption de manière simultanée dans les théâtres britanniques :

Political sleaze, arguments over Europe and fears for the NHS – sometimes it feels as if it's the 1990s all over again. And, right on cue, theatre has been staging a whole shelfload of revivals of work from that decade: Kevin Elyot's *My Night with Reg*, Conor McPherson's *The Weir* and Jonathan Harvey's *Beautiful Thing*. The Donmar Warehouse, under the spirited leadership of Josie Rourke, has led this trend, and its latest offering is *Closer*, Patrick Marber's brilliant 1997 play, revived now with Rufus Sewell in the cast. (Sierz 2015)

Cependant, cette tendance⁶, quoique intrigante au premier abord, ne saurait rendre compte de la direction effective qu'a prise la scène théâtrale britannique dans sa phase la plus contemporaine, comme nous l'explique Vicky Angelaki :

Today, of course, we are experiencing a very different historical moment from the 1990s socially as well as politically. This is crucial both in the United Kingdom, in terms of the new theatre produced, and beyond, in terms of the work that now represents the country's cultural climate. However, despite the relatively swift pace at which the field has moved, despite the thematic, conceptual and formal innovations that have shaped the post-1990s period in British playwriting, the iconic texts of the 1990s possess an enduring relevance and allure. (2014 : 196)

Ainsi, au cours des deux dernières décennies, les dramaturges britanniques ont eu de nouvelles préoccupations, notamment en ce qui concerne un théâtre plus ouvertement politique que celui des années 1990. Ce dernier s'est incarné de manière flagrante dans la pratique du théâtre documentaire ou *verbatim* qui s'est multipliée

avec une abondance inouïe : « documentary theatre, followed on the heels of *In-Yer-Face* theatre » (Taylor : 225). Sierz fait le constat suivant sur la scène britannique au XXI^e siècle :

Although some playwrights, such as Philip Ridley, Debbie Tucker Green and Dennis Kelly, use some of the techniques of in-*Yer-Face* theatre, the general scene has moved on. (Sierz 2008 : 34)

Dans *Rewriting the Nation* sur la décennie suivante, il utilise à nouveau l'expression *In-Yer-Face* pour décrire le travail de certains dramaturges qui ont percé dans les années 2000. Ainsi, sous sa plume, en plus des auteurs cités plus haut, Gary Owen est décrit en terme d' « *In-Yer-Face* ferocity » (Sierz 2011 : 158) et *Sliding with Suzanne* de Judy Upton en terme de « stoking *In-Yer-Face* theatre » (Sierz 2011 : 180). Plus récemment, Aleks Sierz a associé dans le même article *Hotel* de Polly Stenham (Sierz 2014a) à *Anéantis* de Sarah Kane, puis à *Closer* de Patrick Marber, avant de conclure que la jeune auteure possède « her very own punky *In-Yer-Face* style » (cf. *Ibid.*). D'une certaine manière, le travail de Simon Stephens s'inscrit aussi parfois dans la même veine ou, plus exactement, il présente des caractéristiques proches d'une sensibilité *In-Yer-Face*⁷, tout en appartenant à la génération « post-millennial » et « post-*In-Yer-Face* » (Innes : 445).

Toutefois, pour Sierz, il est bien évident que le *In-Yer-Face* est suranné et que la majorité des pièces aujourd'hui présente une esthétique bien distincte : « After 1999, you still get individual plays that have that sensibility, but it's no longer the norm » (Aragay *et al.* : 151). Le site *inyerfacetheatre.com* a cessé toute activité depuis 2010 et désormais les références au style *In-Yer-Face* sont souvent de l'ordre de la parodie :

certainly by the time that Ben Elton was mocking the form in a novel of his – a character was going to see a play called *Fucking and Fucking* at the Royal Court – it was over. (Eldridge : 55)

Dans *I, An Actor* (2001) de Christopher Douglas et Nigel Planer (écrit sous le nom de plume Nicholas Craig), l'auteur fictionnel prétend avoir joué dans une pièce au *Royal Court* du nom de *Fist F***ing*. Toujours dans le même registre, le dramaturge irlandais

Chris Lee a écrit dans les années 2000 *Crushed*, parodie d'une pièce de Sarah Kane, et l'auteur liverpoolien Robert Farquhar, *Bad Jazz* en 2006, pièce qui fait la satire du *In-Yer-Face*. L'année suivante, dans *Leaves of Glass* (2007), Philip Ridley, parodie lui-même le mode *In-Yer-Face* lorsque l'un des personnages, Debbie, décrit une pièce de théâtre : « Soldiers burst into that girl's house. Raped her. Shot her. And the girl's parents. Then set fire to the whole caboodle » (Ridley : 219). À défaut de choquer, le *In-Yer-Face* suscite le rire de la scène à la salle. Ainsi, la reprise des éléments constitutifs de ce courant dans *Over There* de Mark Ravenhill (2009) ont un effet comique pour le spectateur, comme le souligne Aleks Sierz :

So much of this play is déjà vu that the effect is unintentionally comical. Remember the cannibalism that featured so strongly in 1990s culture? Well, here it is again! Remember the bad language which once shocked audiences out of their torpor? Here it is again. Remember the 1990s in-yer-face sexual sensationalism? Yes, here again. (Sierz 2009)

Dans *While You Lie* de Sam Holcroft (2010), la scène finale fait visiblement un clin d'œil à la génération des années 1990 :

All three of them look at **IKE**. **IKE** brandishes the kitchen knife. He looks at the three of them. Something wonderful is about to happen. Aren't you all glad you're here? Using the knife, **IKE** cuts into her womb and pulls out her baby. The baby cries its first breath. A boy! It's a boy! (Holcroft : 84)

Le motif du bébé a été récupéré de façon plus cinglante par Tim Crouch dans *The Author* lorsqu'il fait la satire de la tradition *In-Yer-Face* du Royal Court, qu'il appelle pour l'heure « a private club for the depraved » (Crouch 2007 : 48) :

I've seen everything imaginable here. I've seen bum sex and rimming and cock sucking and wankings and rapings and stabbings and shootings and bombings. Bombings and bummings!! I've seen someone shit on a table! I've seen a man have his eyes sucked out. I've seen so many blindings! And stonings. Um. I've seen a dead

baby in a bag. A baby stoned to death. I've seen a dead baby get eaten! That was great. (cf. *Ibid.*)

Pour Sierz, Crouch parvient à réenclencher la mécanique *In-Yer-Face* face à un public contemporain : « Crouch's writing, especially his parody of in-yer-face theatre, is dangerous enough to offend, or appal. » (Sierz : 2009)

Plus étonnant encore, même le théâtre *verbatim* généralement perçu comme l'archétype de la rupture avec l'esthétique *In-Yer-Face* serait peut-être plus semblable à cette dernière qu'il n'y paraîtrait de prime abord. Premièrement, la renaissance du théâtre *verbatim* en Grande-Bretagne aurait principalement la même origine : « this particular strand of the form's development took place at the heart of 'In-Yer-Face land', at Stephen Daldry's Royal Court » (Haydon : 42). Deuxièmement, ce théâtre serait en réalité réapparu au même moment que la génération *In-Yer-Face* :

The 1990s witnessed not only a renaissance in new playwriting, but also, and simultaneously, a revival in what Weiss termed long ago a 'theatre of actuality' that uses spoken testimony, or other kinds of verbatim and empirical evidence, as its primary source. The simultaneity here is important since it suggests that, in the distinct fields of new playwriting and verbatim drama, what might be called a vigorous 'poetics of immediacy' emerged in British theatre at this time on a far wider scale than has hitherto been acknowledged. (Megson : 530)

Troisièmement, la stratégie adoptée par certains praticiens du *verbatim* n'est pas si éloignée de celle des dramaturges de la nouvelle écriture théâtrale : « what fact-based theatre shares with much new writing of the 1990s is an attempt to channel emotion and feeling (sensation) as a way of engaging the audience » (Taylor : 224). Hana Pavelková rappelle aussi que les deux approches ont similairement recours à des scènes d'une violence inouïe (Pavelková : 53) mais qu'elles ne sauraient être amalgamées pour autant :

contrary to the rapid frenzied dialogues and confrontational brutal physical scenes showing acute pain of *In-Yer-Face* theatre, the contemporary political dramas very often opt for the purely verbal, verbatim, evocation of violence. (cf. *Ibid.*)

Une autre différence remarquable soulevée par Lib Taylor tient à la question des objectifs des deux pratiques théâtrales :

While Kane and Ravenhill incite a response based on hostility and disaffection, and work to inflame emotions, Norton-Taylor, Gupta and Burke provoke a response that also harnesses emotion but to enlist the audience's reason and sympathy, to bring them on-side rather than to alienate and confront them. (Taylor : 235)

Les éléments de parallélisme et de dualité de ces deux approches esquissent un paysage théâtral plus complexe que celui généralement dépeint et permettent de mieux cerner la « structure du sentiment » de l'époque. Certainement, leur étude conjointe peut contribuer à une vision plus globale de la production théâtrale britannique depuis les années 1990 et une lecture moins réductrice, laissant beaucoup plus de place à d'autres modèles de théâtre souvent systématiquement écartés des analyses de la période.

Les dramaturges emblématiques du nouveau millénaire

It would take an encyclopaedia of a book even to begin to try to map "where British theatre and playwriting is now".
(Billington in Billingham : 17)

Quoi qu'en disent les plus ardents sceptiques quant à la santé du secteur, les années 2000 ont été une histoire à grand succès pour le genre de la nouvelle écriture théâtrale. Pour la première fois depuis plus d'un siècle, la proportion des nouvelles pièces d'auteurs est supérieure à celle des reprises. Selon l'étude du British Theatre Consortium, 2013⁸ a été une année en or en ce qui concerne le théâtre de texte : « Something remarkable has happened in British Theatre [...] new work has overtaken revivals of old plays in the repertoire » (Edgar 2015). Cet état des choses en apparence jouissif aurait également en contrepartie l'effet pervers d'affecter drastiquement l'équilibre délicat de l'écosystème théâtral en Grande-Bretagne, comme l'a exprimé Michael Billington lors d'une intervention à l'université d'Oxford en février 2015 :

the pre-dominance of new writing over revivals of classics means that we are cut off from our past [...] there's a spectrum of world

drama that is no longer available to us and a decline of touring theatre as well as the repertory.⁹

Aujourd'hui, malgré le succès d'autres modèles de théâtre qui présentent de fascinantes alternatives, le moteur et l'activité principale du théâtre britannique est toujours le *solo playwright* (auteur dramatique unique). Il en résulte pour ceux à qui il incombe de faire un état des lieux du paysage « post-*In-Yer-Face* » d'en être contraints à avouer la complexité, voire l'impossibilité d'une telle entreprise. David Lane dans son *Contemporary British Drama* fait part au lecteur de ses observations sur le paysage théâtral contemporain et reconnaît l'absence d'une sensibilité partagée, d'un style dominant ou sujet particulier qui puisse rassembler les nouveaux dramaturges britanniques : « No new wave or easily identifiable movement of writers had emerged » (Lane : 27-28). Le dramaturge David Eldridge décrit la période en des termes empreints de négativité – « the picture is one that is a messy, vivid streak of hues and colours, forming no coherent narrative » (Eldridge : 56) – tandis que Nadine Holdsworth et Mary Luckhurst considèrent que le champ théâtral contemporain épouse et se complaît dans l'hétérogénéité :

If anything characterizes the contemporary theatre scene, it is its eclecticism – in terms of the subjects it addresses, the site it occupies, its increasing interdisciplinarity and the forms of representation it offers. (Holdsworth et Luckhurst : 1)

Lors d'une communication le 16 février 2010 au Art Workers Guild à Londres, Aleks Sierz, habile observateur de la scène contemporaine, convoque l'image du réacteur nucléaire pour décrire cette nouvelle situation :

the Noughties were the Quantum decade, with everything happening at the same time and all over the place [...] inside, everything is bouncing off the walls; common sense flies out the window; paradox rules okay. (Sierz 2010)

Il dresse le bilan suivant :

In the Noughties, the story is an absence of story. Instead of a new sensibility coming into its own, what you had was a flowering of various sensibilities, a whole variety of voices. (cf. *Ibid.*)

Certains ouvrages publiés récemment se sont tout de même consacrés à cette lourde tâche. D'après *Modern British Playwriting 2000-2009*¹⁰ dirigé par Dan Rebellato, les auteurs dramatiques les plus emblématiques seraient Simon Stephens, Tim Crouch, Roy Williams, David Greig et Debbie Tucker Green. Au niveau des pièces de théâtre les plus représentatives de la dernière décennie, *Played in Britain: Modern Theatre in 100 Plays* de Kate Dorney et Frances Gray a considéré la sélection suivante : *Blue/Orange* de Joe Penhall (2000), *Far Side of the Moon* de Robert Lepage¹¹ (2000), *Elmina's Kitchen* de Kwame Kwei-Armah (2003), *Fallout* de Roy Williams (2003), *The Permanent Way* de David Hare (2003), *The History Boys* d'Alan Bennett (2004), *Behzti (Dishonour)* de Gurpreet Kaur Bhatti (2004), *Nights at the Circus* adaptée par Tom Morris et Emma Rice à partir du roman d'Angela Carter (2006), *Black Watch* de Gregory Burke (2006), *Generations* de Debbie Tucker Green (2007), *War Horse* adaptée par Nick Stafford à partir du roman de Michael Morpurgo (2007), *Pornography* de Simon Stephens (2007), *The Girlfriend Experience* d'Alecky Blythe (2008), *England People Very Nice* de Richard Bean (2009), *Jerusalem* de Jez Butterworth (2009), *Enron* de Lucy Prebble (2009) et *Posh* de Laura Wade (2010). Du côté des compagnies théâtrales qui ont émergé entre 1995 et 2014, Liz Tomlin, dans *British Theatre Companies*, propose la liste suivante : Mind the Gap, Blast Theory, Suspect Culture, Punchdrunk, Kneehigh et Stan's Cafe. Tout observateur attentif de la scène contemporaine britannique notera toutefois la difficulté à désigner un auteur en particulier ou une œuvre emblématique de cette décennie et demie. Tout d'abord, de nombreux dramaturges (non cités plus haut) comme Caryl Churchill, Martin Crimp, Mark Ravenhill ou David Eldridge, qui ont commencé leur travail au cours des décennies précédentes, ont toujours un fort impact sur le siècle en cours. Ensuite, toute liste est incomplète et les avis sont partagés selon qu'il s'agisse du sujet de la pièce (contenu), de sa forme, ou même de sa relation au sein de l'écologie théâtrale britannique (innovation). Un survol rapide de la production contemporaine permet de dégager dix auteurs supplémentaires qui sont tout autant caractéristiques du XXI^e siècle : Alistair McDowall, Chris Goode, Dennis Kelly, Moira Buffini, Alice Birch, Lucy Kirkwood, Mike Bartlett, Jack Thorne,

Duncan Macmillan et Chris Thorpe. Cette liste peut s'élargir encore si l'on se concentre seulement sur les femmes : Linda McLean, Rona Munro, Dawn King, Rebecca Lenkiewicz et Stella Duffy. À éclairer ainsi une scène théâtrale aussi vaste, on peut aisément se perdre en spéculations hasardeuses et très probablement on ne sera pas plus avancé que l'on ne l'a été jusqu'ici. Dès lors un regard rétrospectif sur l'ensemble de l'activité théâtrale de la période s'avère indispensable.

En ce sens, l'un des changements les plus importants de ce siècle tient au devenir dominant de pratiques théâtrales qui avaient été jusqu'ici maintenues à la marge du secteur, notamment le travail collaboratif ou *devised theatre* de nombreuses compagnies de théâtre britanniques :

These companies have been variously described as 'alternative' or 'fringe', yet over the years both their work and more significantly much of their influence, has been assimilated into mainstream British theatre culture. (Bull et Saunders in Tomlin : viii)

Les répercussions de ce changement de situation se sont manifestées de manière profonde sur l'ensemble du secteur. Duska Radosavljevic, dans un article intitulé « 10 traits of theatre-making in the 21st century », dépeint une conception de l'écriture théâtrale très différente de celle des années 1990 :

Playwriting is no longer conceived of as necessarily a literary activity but also a kinaesthetic, designerly and/or musical one, in the 21st century the performance script is increasingly an unstable entity, a structure deliberately open to and contingent on the audience input, rather than serving as a set blueprint for performance. (Radosavljevic : 2015)

Cette nouvelle conception de l'écriture théâtrale, engendrée par le gain de visibilité de nouveaux processus de composition, n'exclut en aucun cas la présence d'un auteur¹² et offre ostensiblement de nouvelles perspectives d'épanouissement des possibilités créatives en Grande-Bretagne :

The singular playwright is by no means an endangered species, nor do I wish any ill upon their heads, but they're only a subset, and as thinking about the functions of theatre shifts (as it must, because

the possible functions of theatre are manifestly relative within a wider cultural, social and political situation), there are many really worthwhile theatre writers to whom that operating model looks increasingly anachronistic and bizarre. (Goode)

Théâtre *verbatim* et *devised theatre*

[W]hat you see [...] in the last decade [...] [is] much more debate about what is a play. We used to think we knew what a play was, it had a certain form and structure. Come the noughties, a play can be thirty minutes long, or it can be seven hours long; it can have two characters or it can have a hundred characters. It doesn't have to take place in a theatre, it can take place in some chosen site [...] I mean, [...] suddenly the doors open and drama is being redefined almost every month¹³. (Billington)

La première décennie du XXI^e siècle a ainsi vu se développer un engouement renouvelé pour le processus de création collective, qu'il soit *verbatim* ou autre :

The prominence of terms such as “physical theatre”, “site-specific theatre”, “virtual theatre” and “multimedia performance” testify to the range of practices that have emerged in recent years. These developments have enriched the theatrical domain as they have challenged the primacy of text, promoted the blurring of disciplinary borders and harnessed the potential of new technologies. (Holdsworth et Luckhurst : 1)

Il s'agit d'un phénomène qui a fait couler beaucoup d'encre puisqu'il serait à l'encontre de la vision dominante du théâtre britannique, vision qui sacralise le dramaturge ou, du moins, le place au sommet de la pyramide créative. Le contraste est clair lorsque l'on relit attentivement l'ouvrage séminal d'Aleks Sierz :

l'auteur est non seulement essentiel dans le processus de création d'une pièce, mais aussi parce qu'il a une signification plus large. C'est lui qui définit la britannicité du théâtre britannique. (Sierz 2011 : 17)

Encore aujourd'hui, la publication d'une provocation par David Edgar dans *The Stage* le 8 janvier 2015, selon laquelle l'époque actuelle serait complice d'une tendance anti-écrivain, un climat

hostile, une certaine animosité à l'égard de l'auteur dramatique traditionnel, révèle les tensions sous-jacentes qui règnent dans le secteur. Cet article souleva la polémique sur la toile, dans les théâtres et dans les universités. Quelques jours plus tard, Lyn Gardner répondit à David Edgar dans l'article « Is the playwright dead? » publié le 13 janvier 2015 et tint les propos suivants :

But even if what Edgar is saying is just a provocation, I'm really not sure that talking about an "anti-writer trend" is either true or helpful. [...] And why wouldn't all theatre-makers – and that includes playwrights – use all the tools available to them that they find helpful for a particular piece of work? The danger is that Edgar's statement sets up the idea that different kinds of theatre are in opposition to each other, and that the individual playwright must be at odds and in competition with those making work collectively or collaboratively or using other kinds of theatrical languages [...] Does the fact that we have a variety of methods of working mean that the individual playwright with a singular vision is an endangered species? Of course not. (Gardner : 2015)

Il semblerait, si on en croit les propos de Lyn Gardner, qu'il existe une certaine fluidité des pratiques théâtrales et que loin de nuire au travail « traditionnel » du dramaturge, ces dernières seraient le reflet de la richesse actuelle du secteur.

Ainsi, comme le suggère la jeune critique Catherine Love dans son mémoire de Master, la position privilégiée du Royal Court Theatre, en tant que vitrine de la nouvelle écriture théâtrale et baromètre historique de l'état du théâtre contemporain britannique depuis 1956, devrait nous apporter quelques lumières : « Might the Royal Court – surprisingly given its history – actually point towards different ways of working that displace the focus on playwright, text and social realism? » (Love : 31). Dans son histoire récente, il a ouvert officiellement la porte à des processus créatifs sans dramaturges associés avec *Ten Billion* de Katie Mitchell et Stephen Emmott (2012), au théâtre *verbatim* avec entre autres *Talking to Terrorists* de Robin Soans (2005), *My Name is Rachel Corrie* d'Alan Rickman et Katherine Viner (2005) et *The Girlfriend Experience* d'Alecky Blythe (2008), ainsi qu'à toute une série de processus très

distincts du genre de la nouvelle écriture théâtrale (dans sa définition la plus stricte) à l'occasion du Festival « Open Court » de l'été 2013 :

It included [...] experimental collaborations and formal innovation. Dramatists, storytellers, verbatim playwrights and poets presented monologues, lectures, readings and audio plays. [...] Even those pieces that could readily be described as “plays” [...] Most of all, perhaps, Open Court forced us to reconsider our understanding of a playwright as someone who writes plays. Mark Ravenhill penned a lecture drawn from verbatim interviews with other writers [...] Rachel De-lahay and Bola Agbaje, leading a writing team, created a staged soap opera set and performed in Peckham, south London. Others used devising techniques and curating events.
(Trueman 2013b)

Plus curieux encore, le Royal Court, qui avait été à l'origine d'une vague de théâtre *In-Yer-Face* dans toute l'Europe, a aussi exporté en 1999 sa méthode *verbatim* en Russie dans le cadre de séminaires. L'effet fut détonnant puisque ce travail a provoqué « une renaissance fulgurante du théâtre documentaire en Russie » (Kempf : 72) :

L'impulsion donnée par le *Court* suscita immédiatement des spectacles *verbatim* non seulement à Moscou [...], mais aussi à Kemerovo, à Novossibirsk et ailleurs [...] il ne s'agissait pas là d'un simple phénomène de mode : le *Teatr.doc* a fêté en 2012 son dixième anniversaire et continue de travailler dans ce sens. (Kempf : 77-78)

D'autres théâtres londoniens comme le Bush ont suivi la même trajectoire en ouvrant leurs programmations à d'autres modèles théâtraux : « Last year another new-writing specialist, London's Bush theatre, changed its literary policy to admit a wider range of work » (Trueman 2013b). Le centre de gravité se serait véritablement déplacé de manière radicale puisque aujourd'hui le National Theatre invite des compagnies de théâtre physique comme DV8 Physical Theatre de Lloyd Newson (2007, 2012, 2014), Kneehigh Theatre (1999, 2007) ou Complicite de Simon McBurney (1992, 1997, 2004), la compagnie 1927 (2012) qui associe productivement théâtre et animation, la compagnie Punchdrunk (2013) avec des projets dits

« sites spécifiques » ou *in situ*¹⁴, et un grand éventail de théâtre *verbatim* d'Alecky Blythe à David Hare.

Plus à l'ouest, au Lyric Hammersmith, le directeur artistique Sean Holmes a été particulièrement sensible aux approches théâtrales en dehors de la tradition britannique, lors du succès de la mise en scène de *Three Kingdoms* de Simon Stephens par l'allemand Sebastian Nübling en 2012 : « the particularly exciting element of *Three Kingdoms* was that it was as British as it was German as it was Estonian. And this synthesis of different traditions pointed to a new type of theatre » (Holmes). En 2013, il décide alors de monter la Secret Theatre Company, un collectif d'acteurs autour de Simon Stephens uni par un manifeste¹⁵ et une volonté de créer une nouvelle dynamique de travail, libérée du circuit traditionnel de production des pièces en Grande-Bretagne : « the company we have assembled is an attempt to create a new structure that might lead to a new type of work » (2013). La série des sept spectacles de la Secret Theatre Company vient de s'achever avec un succès mitigé, au moment de l'écriture de ces lignes, mais son importance ne saurait être sous-estimée : « it may not have changed the face of British theatre, but it has opened up dramatic new ways of working » (Gardner 2015). L'expérimentation, la diversité, un choix des acteurs contre toute attente sur plusieurs saisons, dans l'un des théâtres les plus importants de l'ouest de Londres, nous laissent anticiper que d'autres tentatives similaires pourraient voir le jour.

Théâtre 2.0 et nouvelles technologies

Un autre changement d'envergure a bouleversé le champ théâtral contemporain, il s'agit de l'utilisation croissante des nouvelles technologies dans le processus créatif et de diffusion des spectacles. Geoffrey Way identifie trois modes principaux d'intervention du digital : « social media as a means for access, social media as a means for participation, and social media as platforms for dramatic performances » (Way : 403–4). Le réseau social Twitter¹⁶, l'une des révolutions technologiques des dernières années, a joué abondamment sur ses trois modes et a permis à la fois une

ouverture du théâtre, de son appréhension et du discours qui l'accompagne. Les dramaturges et les théâtres britanniques n'ont pas tardé à exploiter les cent quarante caractères de ce nouveau médium *ad infinitum*. Au moment du référendum sur la question de l'indépendance de l'Écosse, le dramaturge écossais David Greig a créé *The Yes/No Play*, une pièce dont on recevait les morceaux chaque jour à partir de décembre 2013. Sur le mode comique, David Greig a par ce biais capturé la folie et l'excentricité des deux campagnes dans le pays :

Breakfast

No: Good night?

Yes: Amazing!

No: Hungover?

Yes: Wee bit.

No: That's what it'll be like after independence. (Greig : 2013)

Le résultat de ce travail fut ensuite présenté deux fois sous la forme d'un spectacle d'une heure devant un public le 18 septembre 2014, jour du référendum. Le dramaturge et universitaire Dan Rebellato a aussi utilisé le support de manière créative depuis septembre 2011 avec la pièce #tag2012 en collaboration avec Daniel Bye. Ils ont tous deux incarné plusieurs personnages, certains d'entre eux flirtant à la limite entre réalité et fiction lorsqu'ils interagissaient avec des personnes réelles. En juillet 2010, au moment de la courte cavale du meurtrier de trente-sept ans, Raoul Thomas Moat, Dan Rebellato avait aussi investi Twitter dès le premier jour de sa fuite et révélé systématiquement la position du fugitif en utilisant la fonction du faux retweet¹⁷ :

Oh bugger. RT @RaoulMoat I've changed my mind. I've decided not to kill policemen any more; instead I shall go for playwright-academics. 6:09 PM Jul 6th via TweetDeck

RT @RaoulMoat Apparently the police are under orders to shoot to kill. I am in Jeremy Clarkson's house, lads. Do your worst. 8:11 PM Jul 6th via Twitter for iPhone (2010)

Le registre humoristique des premiers « retweets » laisse ensuite place à un registre plus dramatique à mesure que l'histoire réelle de Raoul Moat s'approche de son dénouement tragique :

RT @RaoulMoat The officer looks young. The kneeling man looks old. I could have been either of them. 12:53 AM Jul 10th via Twitter for iPhone [...]

RT @RaoulMoat Good night ladies. Good night sweet ladies. Good night, good night. 10 July 2010 01:09:46 via Twitter for iPhone

Forced Entertainment, la compagnie de théâtre de Sheffield, avait lancé en avril 2013¹⁸ au Barbican, un spectacle extrêmement populaire de leur répertoire, *Quizoola !*, en version continue pendant une durée de vingt-quatre heures. Le spectacle était en même temps disponible en direct sur internet et les internautes étaient fortement encouragés à échanger et poser des questions aux comédiens au moyen du hashtag #Quizoola24 sur le réseau social Twitter. Les questions étaient ensuite sélectionnées en temps réel et certaines apparaissaient dans le spectacle. Les internautes-spectateurs avaient ainsi la possibilité d'influencer directement le déroulement du spectacle. Depuis quelques années, même la Royal Shakespeare Company s'est mise au goût du jour :

Back in 2010 we launched our first social media experiment *Such Tweet Sorrow*, a massive leap for a company not known for digital innovation. The story of Romeo and Juliet played out on Twitter over a five-week period, and although the experiment divided critics and audiences it was most certainly an important learning curve that has had an impact on more recent digital projects. (Rushby)

Chacun des six personnages de *Such Tweet Sorrow* réagissait en temps réel à l'actualité (élections, matchs de football, etc.) et répondait aux autres utilisateurs du réseau social, permettant une interaction plus riche avec « le spectateur ».

Ces changements ont un impact certain sur le mode de « consommation » et la réception des pièces de théâtre. Aujourd'hui, nous avons affaire à un véritable déluge du numérique : création de Digital Theatre et de National Theatre Live en 2009, projet des micro pièces de théâtre du Royal Court en partenariat avec le *Guardian* en 2014, diffusion sur internet des spectacles du National Theatre Wales qui incorporent les commentaires des internautes en direct depuis 2010, digitalisation de la critique théâtrale qui utilise de nouveaux supports... L'expérience spectatorielle en Grande-

Bretagne s'est considérablement transformée. Même les spectacles plus traditionnels prolongent l'expérience du spectateur au moyen d'un site internet, comme *Adler & Gibb* de Tim Crouch (2014). Ce site¹⁹ commence par rappeler aux spectateurs que Janet Adler et Margaret Gibb sont des personnages fictionnels : « ADLER & GIBB DO NOT EXIST ». Puis, il nous invite à voir certaines œuvres des deux artistes conceptuelles américaines à travers quatre parcours possibles. Très récemment, même les maisons d'édition participent avec vigueur à cet engouement numérique. Par exemple, l'une des maisons d'édition les plus populaires en Grande-Bretagne en ce qui concerne la publication des pièces de théâtre, Oberon Books, publie depuis quelques temps des extraits de blogs à la suite des critiques plus traditionnelles publiées dans les journaux. Ainsi, dans *This is How We Die* de Christopher Brett Bailey (2014), l'extrait de l'article de Lyn Gardner dans *The Guardian* est suivi d'un extrait du blog des jeunes critiques Catherine Love et Megan Vaughan, le nom de cette dernière n'étant pas révélé à la suite de l'extrait :

'dirty and bloody and totally fucking exhilarating...

Theatre you feel in your gut and on your skin.'

Catherine Love

'My God. MY GOD.' Synonyms for Churlish. (Bailey : 3)

Ceci est loin d'être une instance isolée et semble indicatrice d'un changement profond de la critique théâtrale en Grande-Bretagne, changement qui fera l'objet d'un ouvrage par la chercheuse Duska Radosavljevic. Dans ces circonstances, le lecteur ne saurait être surpris de trouver dans la partie des documents annexes de *Modern British Playwriting: 2000-2009* (2013), la publication de reproductions du blog « Postcards from the Gods » du critique Andrew Haydon²⁰. L'ère du digital a aussi permis la création de nouvelles méthodes de production de pièces de théâtre, comme celles de Blast Theory : « art that takes digital tools and digital thinking and uses it to express and curate beauty, meaning and debate » (Gunatillake). Ainsi, de nouveaux modes de création de pièces comme la technique « headphone-verbatim theatre » reposent entièrement sur la technologie :

Headphone-verbatim theatre [is] a technologised form of writing that has created new protocols for performing verbatim materials on a stage. It is indeed hardly separable from the technological means by which it is produced and transmitted in the sense that it is enhanced, encouraged, and even enabled by audio technology [...] Not only are the words and sounds in the performance created through a meticulous editing process, they are also created through technological mediation. (Garson : 52)

Même le traditionnel bouche à oreille est devenu digital (ce que les Québécois appellent « clavardage ») et les compagnies de théâtre n'hésitent pas à encourager ce phénomène, contribuant à former des communautés imaginaires de spectateurs de plus en plus vastes.

Conclusion : vers un récit de pluralité ?

La scène britannique a connu un véritable âge d'or de l'expérimentation au XXI^e siècle au sein d'un nouveau contexte où coexiste une pluralité des approches théâtrales : « the UK has never [...] enjoyed an aesthetically richer mainstream than it does now » (Tomlin : 124). À la veille des élections en Grande-Bretagne, l'attention se porte plus que jamais sur la situation économique des théâtres qui ont généralement vu leurs budgets se réduire depuis 2010 dans le cadre des mesures d'austérité prises par le gouvernement de coalition. Si l'année 2013 traduisait une augmentation spectaculaire de productions issues de la nouvelle écriture théâtrale, elle n'était que le reflet de commandes antérieures : « It is perfectly possible that 2013 may prove a peak in new work production, and that from now on it's back downhill » (Edgar 2015). Liz Tomlin exprime également ses inquiétudes pour la survie de toute une partie du secteur :

The direction of Arts Council funding [...] now seems intent in all three nations on a strategy – no doubt government-driven – of consolidating the few dominant national institutions at the cost of the many small-scale and emergent companies, to the detriment of the diverse ecology of the independent sector. Without continued investment in experimentation at this early level, the richness of the mainstream will only last as long as the current innovations remain

fresh; there will be no new approaches nurtured today that could reinvigorate the theatre ecology as a whole once today's innovations grow stale (124).

Les conclusions de l'étude du secteur en période de récession, *In Battalions* de Fin Kennedy et Helen Campbell Pickford (2013), ne sont guère réjouissantes :

Theatres and theatre professionals provided testimony about the cancellation of a whole host of creative research and development – from new writer development schemes, to open access workshops, to attachment programmes and unsolicited script reading – and all as a direct result of government cuts to their Arts Council funding. If the next generation of playwrights is not properly supported, this could seriously affect output in a few years' time. (Kennedy 2015)

Aujourd'hui, le théâtre *verbatim* continue à faire partie intégrante du paysage théâtral britannique. La programmation simultanée de trois pièces documentaires²¹ au National Theatre confirme sa place prépondérante et sa pérennisation au sein d'une culture toujours déterminée par une considération supérieure pour la vision du dramaturge, auteur singulier du texte théâtral. Le spécialiste des pièces *verbatim*, Robin Soans, prépare ainsi *Crouch, Touch, Pause, Engage* avec *Out of Joint* (sous la direction de Max Stafford-Clark), en tournée dans plusieurs villes en Grande-Bretagne à partir de février 2015, tandis que Chris Goode finalise sa cinquième pièce de ce type, au moment même où *London Road* d'Alecky Blythe (2011) est en train de faire l'épreuve du cinéma dans une adaptation prévue pour juin 2015. Du côté de la nouvelle écriture théâtrale, Tom Stoppard vient de faire son retour avec *The Hard Problem* (2015) au National Theatre après une longue absence depuis *Rock'n'Roll* en 2006, alors que deux pièces de Caryl Churchill (l'une ancienne, l'autre nouvelle) viennent d'être commandées par le National Theatre. L'une des pièces les plus attendues de l'année, *Song from Far Away* de Simon Stephens, sera mise en scène par Ivo Van Hove au Young Vic en septembre. Au Royal Court, la saison de pièces politiques continue de plus belle avec *How to Hold your Breath* de l'Écossaise Zinnie Harris et l'annonce d'une nouvelle pièce *verbatim* sur le NHS, *Who Cares* de Michael Wynne, devrait coïncider

avec les élections (Brown) : « the time for apathy is over, the writers want to see and make change, to ask questions about our democracy » (Featherstone). Le dernier spectacle de la Secret Theatre Company, *A Stab in the Dark*, sera de retour au Lyric cet automne et le collectif travaillera en 2016 avec le metteur en scène allemand Sebastian Nübling. Les arrivées récentes²² de Gregory Doran à la Royal Shakespeare Company (2012), de Vicky Featherstone au Royal Court (2013) et dernièrement de Rufus Norris au Royal National Theatre (2015) laissent présager une nouvelle dynamique porteuse d'espérance et d'optimisme pour l'avenir du secteur en Grande-Bretagne.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

- BLYTHE, Alecky et CORK, Adam. *London Road*. Londres : Nick Hern Books, 2011.
- BLYTHE, Alecky. *The Girlfriend Experience*. Londres : Nick Hern Books, 2008.
- BRETT BAILEY, Christopher. *This is How We Die*. Londres : Oberon Books, 2014.
- CROUCH, Tim. *Adler & Gibb*. Londres : Oberon Books, 2014.
- . *The Author*. Londres : Oberon Books, 2009.
- FARQUHAR, Robert. *Bad Jazz*. Londres : Josef Weinberger, 2007.
- HARE, David. *Behind the Beautiful Forevers*. Londres : Faber and Faber, 2014.
- HARRIS, Zinnie. *How to Hold Your Breath*. Londres : Faber and Faber, 2015.
- HOLCROFT, Sam. *While You Lie*. Londres : Nick Hern Books, 2010.
- MCDOWALL, Alistair *Pomona*. Londres : Methuen Drama, 2015.
- PLANER, Nigel et DOUGLAS, Christopher. *I, an actor*. Londres : Methuen Drama, 2011.
- RAVENHILL, Mark. *Over There*. Londres : Methuen Drama, 2009.

- RICKMAN, Alan et VINER, Katharine. *My Name is Rachel Corrie*. Londres : Nick Hern Books, 2005.
- RIDLEY, Philip. *Leaves of Glass*. Londres : Methuen Drama, 2007.
- SOANS, Robins. *Crouch Touch Pause Engage*. Londres : Oberon Books, 2015.
- . *Talking to Terrorists*. Londres : Oberon Books, 2015.
- STENHAM, Polly. *Hotel*. Londres : Faber and Faber, 2014.
- STEPHENS, Simon. *Three Kingdoms*. Londres : Methuen Drama, 2012.
- . *Motortown*. Londres : Methuen Drama, 2006.
- . *Pornography*. Londres : Methuen Drama, 2008.
- . *Wastwater*. Londres : Methuen Drama, 2011.
- STOPPARD, Tom. *The Hard Problem*. Londres : Faber and Faber, 2015.
- . *Rock' n' Roll*. Londres : Faber and Faber, 2006.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

- ANGEL-PEREZ, Élisabeth. « Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch ». *Études britanniques contemporaines* 45 <<http://ebc.revues.org/862>> (vu le 31/01/2015).
- ANGELAKI, Vicky (éd.). *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013.
- . (2014), « Elżbieta Baraniecka. *Sublime Drama: British Theatre of the 1990s*. CDE Studies 23. Berlin: Waltr de Gruyter, 2013, x + 270 pp. ». *Journal of Contemporary Drama in English* 2.1 (2014) : 196-99.
- ARAGAY, Mireia et al. (éds.). *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights and Academics*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007.
- BILLINGHAM, Peter. *At The Sharp End: Uncovering the Work of Five Leading Dramatists*. Londres : Methuen Drama, 2007.
- DELGADO, Maria et SVICH, Caridad (éds.). *Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century*. Manchester : MUP, 2002.
- DORNEY, Kate et GRAY, Frances. *Played in Britain: Modern Theatre in 100 Plays*. Londres : Methuen Drama, 2013.
- ELDRIDGE, David. « In-Yer-Face and after ». *Studies in Theatre and Performance* 23.1 (2003) : 55-58.

- GARSON, Cyrielle. « Remixing Politics: The Case of Headphone-Verbatim Theatre in Britain ». *Journal of Contemporary Drama in English* 2.1 (2014) : 50-62.
- HAYDON, Andrew. « Theatre in the 2000s » in REBELLATO, Dan. *Modern British Playwriting 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*. Londres : Bloomsbury, 2013, 40-98.
- HOLDSWORTH, Nadine et LUCKHURST, Mary (éds.). *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Oxford : Blackwell, 2008.
- INNES, Christopher. « Simon Stephens » in MIDDEKE, Martin, SCHNIERER, Peter Paul et SIERZ, Aleks (éds.). *Contemporary British Playwrights*. Londres : Methuen Drama, 2011, 445-465.
- KEMPF, Lucie. « La naissance du *verbatim* russe : l'histoire d'un malentendu ? » in KEMPF, Lucie et MOGUILEVSKAIA Tania (éds.). *Le théâtre neo-documentaire : résurgence ou réinvention ?* Nancy : PUN, 2013, 71-82.
- LANE, David. *Contemporary British Drama*. Edimbourg : Edinburgh UP, 2010.
- LOVE, Catherine. *The Writer's Theatre? Critical Responses to the Theatre Text at the Royal Court, 2007-2013*. Londres : Queen Mary University of London, 2014 <<https://catherinelove21.files.wordpress.com/2014/11/the-writers-theatre-critical-responses-to-the-theatre-text-at-the-royal-court-2007-2013.pdf>> (vu le 18/05/2015).
- MEGSON, Chris. « Verbatim practices in contemporary theatre: Symposium report ». *Contemporary Theatre Review* 16.4 (2006) : 529-532.
- MIDDEKE, Martin, SCHNIERER, Peter Paul et SIERZ, Aleks (éds.). *Contemporary British Playwrights*. Londres : Methuen Drama, 2011.
- PAVELKOVÁ, Hana. « Representation of Violence and Trauma in Contemporary Monologues ». *Prague Journal of English Studies* 2.1 (2013) : 53-63.
- REBELLATO, Dan. *Modern British Playwriting 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*. Londres : Bloomsbury, 2013.
- RODDA, Eleanor. « The Royal Court Theatre: Profile ». *Avenir* 1 (2013) : 94-95.

- SIERZ, Aleks. « 'Art flourishes in times of struggle': Creativity, Funding and New Writing ». *Contemporary Theatre Review* 13.1 (2003) : 33-45.
- . « Reality Sucks: The Slump in British New Writing ». *PAJ: A Journal of Performance and Art* 30.2 (2008) : 102-107.
- . « 'We all need stories': the Politics of in-yer-face Theatre » in D'MONTÉ, Rebecca and SAUNDERS, Graham (éds.). *Cool Britannia?: British Political Drama in the 1990s*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007, 23-37.
- . *In-Yer-Face ! Le Théâtre britannique des années 1990*. Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier (trad.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2011.
- . *Rewriting the Nation: British Theatre Today*. Londres : Methuen Drama, 2011.
- . *The Theatre of Martin Crimp*. Londres : Methuen Drama, 2013.
- TAYLOR, Lib. « The Experience of Immediacy: Emotion and Enlistment in Fact-Based Theatre ». *Studies in Theatre & Performance* 31.2 (2011) : 223-37.
- TOMLIN, Liz (éd). *British Theatre Companies 1995-2014*. Londres : Methuen Drama, 2015.
- WAY, Goeffrey. « Social Shakespeare : *Romeo and Juliet*, Social Media and Performance ». *Journal of Narrative Theory* 41.3 (2011) : 401-420.

ARTICLES DE PRESSE

- BILLINGTON, Michael. « Incomplete and Random Acts of Kindness ». *The Guardian* 26 mai 2005 <<http://www.theguardian.com/stage/2005/may/16/theatre>> (vu le 11/02/2015).
- BROWN, Mark. « Royal Court theatre to present verbatim play about the NHS ». *The Guardian* 3 mars 2015 <http://www.theguardian.com/stage/2015/mar/03/royal-court-theatre-play-nhs?CMP=share_btn_tw> (vu le 3/03/2015).
- DICKSON, Andrew. « Alice Birch: "Being called an armchair feminist made me furious" ». *The Guardian* 22 janvier 2015 <<http://www.theguardian.com/stage/2015/jan/22/alice-birch-playwright-interview-we-want-you-to-watch>> (vu le 2/03/2015).

EDGAR, David. « The playwright's still the thing ». *The Guardian* 29 janvier 2015 <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/jan/29/playwright-death-british-dramatist-exaggerated-surge-new-plays>> (vu le 30/01/2015).

GARDNER, Lyn. « Diverse, daring and prepared to fail: how Secret Theatre rewrote the rules ». *The Guardian* 18 février 2015 <<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2015/feb/18/secret-theatre-lyric>> (vu le 18/02/2015).

—. « Is the playwright dead? ». *The Guardian* 13 janvier 2015 <<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2015/jan/13/is-playwright-dead-david-edgar>> (vu le 17/01/2015).

GUNATILLAKE, Rohan. « Digital Innovation in the Arts Must be About the Art ». *The Guardian* 23 septembre 2013 <<http://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2013/sep/23/digital-innovation-arts-creative-practice>> (vu le 17/01/2015).

NEILSON, Anthony. « Don't be so boring ». *The Guardian* 21 mars 2007 <<http://www.theguardian.com/theguardian/2007/mar/21/features11.g2>> (vu le 30/01/2015).

RADOSAVLJEVIC, Duska. « 10 Traits of Theatre-Making in the 21st Century ». *Exeunt Magazine* 11 février 2015 <<http://exeuntmagazine.com/features/ten-traits-of-theatre-making-in-the-21st-century/>> (vu le 11/02/2015).

STEPHENS, Simon. « Sarah Kane's debut play *Blasted* returns ». *The Guardian on Sunday* 24 octobre 2010 <<http://www.theguardian.com/stage/2010/oct/24/sarah-kane-blasted>> (vu le 18/05/2015).

TRUEMAN, Matt. « David Edgar: Universities Are “Profoundly Hostile” to New Writing ». *The Guardian* 18 septembre 2013 <<http://www.theguardian.com/stage/2013/sep/18/universities-against-new-writing-david-edgar#history-link-box>> (vu le 15/12/2014).

—. « Open Court: Did it change the face of new writing? ». *The Guardian* 1^{er} août 2013 <<http://www.theguardian.com/stage/2013/aug/01/open-court-royal-theatre-new-writing>> (vu le 10/02/2015).

SITES WEB

ANON. « *Pomona* wins four at Offie Awards ». *WhatonStage.com* <http://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/offie-award-winners-pomona_37212.html> (vu le 26/02/2015).

ADAMSON, Sam *et al.* « Ed Vaizey Open Letter 12 April 2013 ». *Scribd.com* <<http://www.scribd.com/doc/135535264/Ed-Vaizey-Open-Letter-12-April-2013>> (vu le 13/01/2015).

BOSANQUET, Théo. « Orange Tree's Paul Miller : "I want to look to the future, not dwell on the past" ». *WhatsOnStage.com* <http://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/paul-miller-orange-tree-interview_37058.html> (vu le 3/03/2015).

FEATHERSTONE, Vicky. « Press Release: 2014-2015 New Season Announced ». *RoyalCourtTheatre.com* <<http://www.royalcourttheatre.com/season/new-season-sep-2014-may-2015>> (vu le 31/01/2015).

GOODE, Chris. « All you get is sensory titillation ». *Thompson's Bank of Communicable Desire* <<http://beescope.blogspot.co.uk/2007/11/all-you-get-is-sensory-titillation.html>> (vu le 18/01/2015).

HOLMES, Sean. « Maybe the existing structures of theatre in this country, whilst not corrupt, are corrupting ». *WhatsOnStage.com* <http://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/06-2013/sean-holmes-maybe-the-existing-structures-of-theat_31033.html> (vu le 17/11/2014).

KENNEDY, Fin. « Operation Mobilise cover letter ». *Finkennedy.blogspot.co.uk* <https://drive.google.com/file/d/0B1fiI5Y4_JpCNExKSVRIb2hzWXM/view> (vu le 27/02/2015).

KENNEDY, Fin et CAMPBELL PICKFORD, Helen. « In Battalions: A Snapshot of New Play Development in England at the Start of 2013 ». *Scribd.com* <<http://fr.scribd.com/doc/126273288/In-Battalions2013>> (vu le 30/10/2014).

RUSHBY, Amy. « Naturally thinking digital ». *ArtsProfessional.co.uk* <<http://www.artsprofessional.co.uk/magazine/281/case-study/naturally-thinking-digital>> (vu le 9/02/2015).

SIERZ, Aleks. « Blasted and After: New Writing in British Theatre Today ». *STR.org.uk* <<http://www.str.org.uk/events/lectures/archive/lecture1002.shtml>> (vu le 24/02/2015).

— « Closer, Donmar Warehouse ». *TheArtsDesk.com*
<<http://www.theartsdesk.com/theatre/closer-donmar-warehouse>>
(vu le 24/02/2015).

— « Hotel, National Theatre ». *TheArtsDesk.com*
<<http://www.theartsdesk.com/theatre/hotel-national-theatre>> (vu
le 23/02/2015).

— « Over There Royal Court ». *TheArtsDesk.com*
<<http://www.theartsdesk.com/theatre/over-there-royal-court>> (vu
le 23/02/2015).

— « Pomona, Orange Tree Theatre ». *Sierz.co.uk*
<<http://www.sierz.co.uk/reviews/pomona-orange-tree-theatre/>>
(vu le 23 février 2015).

— « The Author, Royal Court ». *Sierz.co.uk*
<<http://www.sierz.co.uk/reviews/author-royal-court/>> (vu le 25
février 2015).

SNOW, Georgia. « David Edgar to host a series of talks at Oxford
University on the future of playwriting ». *The Stage*
<[http://www.thestage.co.uk/news/2015/david-edgar-host-series-
talks-oxford-university-future-playwriting/](http://www.thestage.co.uk/news/2015/david-edgar-host-series-talks-oxford-university-future-playwriting/)> (vu le 10/01/2015).

TRUEMAN, Matt. « Twenty years on, can *Blasted* still shock? ». *WhatsOnStage.com*
<[http://www.whatsonstage.com/cardiff-
theatre/news/blasted-sarah-kane-shock-matt-trueman_
36887.html](http://www.whatsonstage.com/cardiff-theatre/news/blasted-sarah-kane-shock-matt-trueman_36887.html)> (vu le 10/02/2015).

YOUNGS, Ian. « More plays staged at top UK theatres since 2009 ». *BBC.co.uk*
<[http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-
30701781](http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-30701781)> (vu le 5 février 2015).

¹ La maison d'édition Methuen Drama a opté pour une subdivision en décennies (des années cinquante à la première décennie du nouveau millénaire) avec la série en six volumes *Modern British Playwriting*.

² À l'université d'Oxford, David Edgar a mentionné « a six-act story » en référence au théâtre britannique d'après-guerre. Ces notes ont été prises le lundi 2 février 2015 lors de la communication « State of Play » (Andrew Wiles Building, Maths Institute, Oxford).

³ Ces reprises sont dans le cadre de la « Sarah Kane season » jusqu'au 20 mars 2015.

⁴ La pièce sera reprise au National Theatre en septembre 2015.

⁵ Nous avons repris la traduction de Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier dans *In-Yer-Face ! : Le théâtre britannique des années 1990* (2011) pour le terme britannique « new writing ».

⁶ *Trainspotting* d'Irvine Welsh fait aussi son retour dans une production de la In Your Face Theatre Company au King's Head Theatre, London (mars 2015).

⁷ En particulier *Motortown* (2006), *Pornography* (2007) et *Wastwater* (2011).

⁸ Ces statistiques proviennent d'une étude récente réalisée par le British Theatre Consortium. La BBC a mené en parallèle une étude similaire qui semble confirmer les conclusions du British Theatre Consortium (Youngs).

⁹ Ces notes ont été prises le samedi 7 février 2015 lors de la conférence « Plays for Today? » en présence de David Edgar, Michael Billington, Rachel Delahay, Chris Goode et Liz Tomlin (Andrew Wiles Building, Maths Institute, Oxford).

¹⁰ Le volume précédent qui rendait compte des années 1990 (dirigé par Aleks Sierz) avait sélectionné Philip Ridley, Sarah Kane, Anthony Neilson et Mark Ravenhill.

¹¹ La première représentation était au Théâtre du Trident, Québec le 29 février 2000 mais elle a ensuite été reprise au National Theatre le 9 juillet 2001.

¹² La plupart des projets collaboratifs ont en général un auteur désigné qui procède à l'élaboration d'un texte. De très nombreux dramaturges britanniques (David Greig, Bryony Lavery, David Eldridge, Mark Ravenhill, Anthony Nielson, David Hare, Tim Crouch, etc.) ont été impliqués dans des processus de création de ce type. Même dans les cas les plus extrêmes, c'est-à-dire lorsque le spectacle n'est pas associé à un auteur, la fonction « auteur » ne disparaît pas pour autant.

¹³ Transcription de l'entretien de l'été 2012 « Billington on 2000-2010 » entre Michael Billington et Malcolm Sutherland telle qu'elle est présentée dans l'application « Played in Britain: Modern Theatre in 100 Plays » du V&A pour Ipad.

¹⁴ Théâtre qui imbrique le récit de la pièce avec la narration de l'espace. Dans ce type de production, l'espace devient une partie essentielle du spectacle.

¹⁵ Le manifeste de la Secret Theatre Company est disponible sur le site du Lyric Hammersmith à l'adresse suivante : <http://www.lyric.co.uk/downloads/productions/Secret_Theatre_Manifesto_16pp_Download.pdf>

¹⁶ Patrick Lonergan prépare l'ouvrage *Theatre & Social Media* sur ces questions.

¹⁷ La fonction du faux « retweet » permet de faire croire que le texte que l'on partage sur son compte twitter a été écrit par une autre personne alors que l'auteur du « retweet » est en réalité l'auteur du texte. La fonction standard du « retweet » permet de partager le texte d'autres utilisateurs sur sa page afin d'attirer l'attention sur des actualités, montrer son soutien ou même de répondre à la demande d'une tierce personne.

¹⁸ L'expérience fut reproduite dans la Millennium Gallery à Sheffield en novembre 2014 à l'occasion des trente ans de la compagnie.

¹⁹ <<http://www.adlerandgibb.com>>

²⁰ <<http://postcardsgods.blogspot.co.uk>>

²¹ *Behind the Beautiful Forevers* de David Hare, *John* de DV8 Physical Theatre et *Here Lies Love* de David Byrne et Fatboy Slim's étaient programmées au même moment fin 2014.

²² Tout comme en 2003, le changement de direction à la tête des théâtres britanniques est un phénomène déterminant qu'il convient de relever ici. Voici une liste non exhaustive des changements les plus marquants : Roxana Silbert au Birmingham Repertory Theatre (2012), Indhu Rubasingham au Tricycle Theatre (2012), Madani Younis au Bush Theatre (2012), Orla O'Loughlin au Traverse Theatre (2012), Lorne Campbell à Northern Stage (2013), Rupert Goold au Almeida Theatre (2013), Laurie Sansom au National Theatre of Scotland (2013), Fin Kennedy au Tamasha Theatre (2013), Rachel O'Riordan au Sherman Cymru (2014) et Paul Miller à l'Orange Tree Theatre (2014).