



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**Université de Metz
UFR de Lettres et Sciences Humaines**

**ETHIQUE ET ESTHETIQUE
DANS LE THEATRE
DE JOHN Mc GRATH
(1958-1991)**

**sa contribution à la culture populaire contemporaine
en Grande-Bretagne**

Tome 1

**Thèse préparée en vue de l'obtention du
Doctorat de l'Université de METZ
par Jean-Pierre SIMARD**

**Directeur de Recherches :
Madame le Professeur Nicole BOIREAU**

8 Avril 1994

Université de Metz
UFR de Lettres et Sciences Humaines

**ETHIQUE ET ESTHETIQUE
DANS LE THEATRE
DE JOHN Mc GRATH
(1958-1991)**

**sa contribution à la culture populaire contemporaine
en Grande-Bretagne**

Tome 1

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1994 029 L
Cote	L/M3 94/3
Loc.	Magasin

Thèse préparée en vue de l'obtention du
Doctorat de l'Université de METZ
par Jean-Pierre SIMARD

Directeur de Recherches :
Madame le Professeur Nicole BOIREAU
Soutenue devant Mesdames et Messieurs les Professeurs :
Georges Bas, Université de Paris Sorbonne
Nicole Boireau, Université de Metz
Philippe Rouyer, Université de Bordeaux III
Nicole Vigouroux-Frey, Université de Rennes II

8 Avril 1994

Remerciements

A Nicole Boireau, Professeur à l'Université de Metz, qui a su, sans aucune directivité, suggérer, interpellé mes certitudes trop rapides, conseiller et encourager avec enthousiasme et conviction mes efforts, j'exprime ma profonde gratitude.

A Louis Roux, Professeur à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne, qui n'a ménagé aucun effort pour que j'ose entreprendre et conduire à bien, dans des conditions professionnelles satisfaisantes, cette lourde tâche, je témoigne ma reconnaissance.

A John Mc Grath et Elizabeth MacLennan, qui dès l'été 1990, m'ont offert sans compter, leur disponibilité, leurs archives, et plus précieuse encore, leur amitié, j'adresse mes remerciements émus.

Je suis particulièrement redevable à Geoffrey Reeves qui, fort de son autorité de metteur en scène brechtien, lors de notre collaboration, étroite au sein d'English Drama Workshop, a conforté mon intérêt pour l'oeuvre de J.Mc Grath, ainsi qu'à Keith Dixon, alors Maître de Conférence à l'Université Jean Monnet, d'origine écossaise, spécialiste enthousiaste des littératures de la Red Clyde. Il m'a offert de précieuses copies de pièces.

Mes recherches en Angleterre et en Ecosse ont révélé l'extrême disponibilité d'universitaires avec qui j'entretiens désormais de précieuses relations. Peter Holland, à Trinity Hall, Cambridge a permis que j'aie accès à la Bibliothèque de l'Université, à ses archives personnelles, à ses souvenirs et son jugement précieux. La place qu'il occupe aux côtés des créateurs du théâtre parallèle rend sa collaboration inestimable, comme l'est celle de Clive Barker, Senior Drama Lecturer à l'Université de Warwick, collaborateur de Joan Littlewood, A.Wesker, et longtemps membre de la compagnie 7:84, aux côtés de J.Mc Grath.

Janet Husband, David Anderson, David MacLennan, comédiens, administrateurs des compagnies 7:84 et Wildcat, et plus encore Suzy Brown, qui depuis continue d'offrir son dévouement à Freeway Films, ont su me consacrer un temps inestimable avec une générosité sans pareil, ainsi que Linda MacKenney, pour ses recherches, au sein de la compagnie et à l'Université d'Aberdeen.

Que le conservateur de la Bibliothèque de l'Université de Cambridge, et, tout particulièrement, les responsables du cabinet des manuscrits, qui ont mis à ma disposition la totalité des archives de la compagnie 7:84, alors en cours de classement, avec toutes les personnes qui ont contribué à ma tâche, ou allégé mes charges professionnelles, bibliothécaires, administrateurs, agents littéraires, hommes et femmes de théâtre, en Ecosse ou à Liverpool, mes collègues de l'Université de Saint-Etienne sachent combien je leur suis obligé.

Enfin, j'ai une dette toute particulière envers ma famille qui a supporté de lourds sacrifices pour soutenir ma persévérance jusqu'à son terme.

*Quand on cherche l'homme, on se cherche soi-même,
Toute théorie est un peu un autoportrait.*
André Leroi-Gourhan.

AVANT-PROPOS

Au-delà des tentatives de mise à distance de l'objet d'une étude, comme de toute création, il demeure une part d'implication, reflet des motivations qui ont présidé au choix du sujet. La rencontre avec l'oeuvre de John Mc Grath, puis la fréquentation assidue de l'auteur, de sa famille et de ses amis, et enfin plusieurs expériences de collaboration ont révélé une communauté de vues et d'interrogations éthiques et esthétiques, une approche voisine de la fonction du théâtre que le lecteur devra garder à l'esprit. Avec tout le soin et l'honnêteté d'un travail d'analyse sans concessions, c'est le regard d'un sympathisant qui se porte sur cette oeuvre et celui d'un praticien interpellé de la même façon par l'évolution contradictoire des sociétés contemporaines et du devenir du théâtre au temps présent. Mais peut-être, ce voisinage éthique et esthétique nous a-t-il permis d'interpréter la pensée et la pratique de J.Mc Grath avec une marge d'erreur aussi réduite que possible. C'est du moins notre souhait le plus cher.

INTRODUCTION

Chacun perçoit aisément que le langage est fait pour "dire quelque chose", communiquer une information, un savoir. Mais il est moins aisé de montrer, comme l'exprime Anne Ubersfeld dans la postface ultérieure à son ouvrage *Lire le Théâtre* ¹, que, <<le langage est aussi pesée sur un autre, acte qui "oblige" le destinataire ou le locuteur. >>. Or, <<le théâtre est justement l'oeuvre artistique qui montre le langage en situation : situation imaginaire, certes, mais visible et concrète>>².

L'art théâtral est, parmi tous les arts, celui où le signe se manifeste avec le plus de richesse, de variété et de densité. Le théâtre se sert de la parole aussi bien que de signes visuels ou auditifs non linguistiques. Il associe et utilise les systèmes de signes destinés à la communication humaine et ceux créés par les besoins de l'activité artistique. Ainsi, l'analyse sémiologique est-elle tentante pour rendre compte de la démarche théâtrale de John Mc Grath qui mêle à parts égales écriture et production scénique, et s'assigne des objectifs audacieux en termes de communication avec un public populaire. Cependant, la forme est également toujours celle d'un contenu. L'analyse esthétique doit nécessairement prendre en considération la représentation et l'évaluation des visées idéologiques. Herbert Blau propose une représentation métaphorique séduisante de ce postulat, lorsqu'il définit ces deux termes :

¹op. cit. Editions Sociales, Paris 1982, p.278.

²*id. ibid.*

<<Performance and ideology : as shadows of each other.>> ³.

Précisément, lorsqu'il s'agit d'aborder le théâtre britannique contemporain, fortement impliqué dans le mouvement de la société, la prise en compte du politique passe par un travail sur un certain type de matériau, qui, au-delà des héritages internationaux, possède une spécificité nationale. Celle-ci s'est traduite par un essor et une survie d'un théâtre parallèle aux courants dominants, inventif et combatif, en Grande-Bretagne. Fortement politique, il a acquis ses titres de noblesse, et suscité de nombreuses études, notamment en France. L'examen de ce courant, dans lequel s'inscrit l'essentiel de l'oeuvre de J.Mc Grath, appelle une démarche sociologique. C'est en tant qu'artiste que le créateur, auteur ou metteur en scène intervient politiquement, comme l'illustre parfaitement le propos de Roger Planchon:

<< L'aventure artistique, c'est cette recherche chaque fois renouvelée d'un langage et d'une forme qui tente en même temps de saisir la sensibilité de notre époque et de questionner la conscience des hommes aujourd'hui. Cette démarche exigeante rend parfois l'accord avec le public d'autant plus difficile que les travailleurs rencontrent des difficultés objectives pour s'intéresser à la création artistique. Elles proviennent de leurs conditions de vie et de travail, mais également du fait que la création artistique se traduit par un langage, par des signes dont la lecture n'est pas donnée à l'enfant au berceau, à l'adolescent à l'école, à l'adulte à l'entreprise. >> ⁴

A ce double titre de créateur d'une démarche pour communiquer avec un public populaire, et d'intervenant politique sur le terrain de la culture, J.Mc Grath produit, depuis 1958, une oeuvre majeure. Né à Birkenhead, dans la banlieue ouvrière de Liverpool, de souche irlandaise,

³*To All Appearances, Ideology and Performance*, London, New-York, Routledge, 1992, préface, p.xi.

⁴PLANCHON Roger, *Pour un approche de différentes démarches*, introduction du dossier TNP/TEP, *Créations du TNP et de 6 compagnies invitées au cours de la saison 1978-9*, Villeurbanne, TNP, 1978, p.1.

éduqué au Pays de Galles puis à St John's College à Oxford, il se trouve au carrefour des cultures historiques qui tissent la complexité britannique. Son service militaire obligatoire comme aspirant officier en Allemagne a élargi le champ de ses expériences. Il a acquis une culture profondément littéraire et une connaissance intime du fonctionnement de la société britannique avec sa structure de classe. Remarqué pour ses premières pièces dès l'université, il a choisi d'abandonner une carrière prometteuse et la reconnaissance officielle que lui avait offerte George Devine au théâtre du Royal Court à Londres, un lieu qui est la source de l'essor de la révolution théâtrale britannique à partir de 1956. Il a ensuite collaboré avec le théâtre Everyman de Liverpool. Il crée en parallèle la compagnie théâtrale itinérante 7:84, dont le nom, expliqué sur tous les supports, traduit le fait que 7% de la population britannique possède 84% des richesses. L'engagement est clair. La démarche le sera. La compagnie et les oeuvres jouées sont destinées au public ouvrier, puis écossais, rural ou urbain, à partir de 1973, lorsque la compagnie sera divisée en deux branches, l'une anglaise, l'autre écossaise. La démarche de connivence et d'intervention de l'auteur se traduiront par des formes esthétiques, signes d'une communication spécifique que l'auteur a pris soin de théoriser dans de nombreux articles et ouvrages, largement repris par d'autres. Ces procédés sont également les héritiers d'une tradition historique nationale et internationale.

Cette présentation sommaire explique l'intérêt que nous avons porté à sa démarche et à son oeuvre. Benjamin des auteurs qui ont participé à la révolution officielle des années cinquante, il continue d'écrire et de mettre ses oeuvres en scène aujourd'hui, malgré les aléas d'une société britannique profondément transformée par la révolution conservatrice instaurée par Margaret Thatcher en 1979.

1958-1991. la période considérée dans cette étude couvre un tiers de siècle. Elle illustre la longévité professionnelle de l'auteur et reflète sa

fidélité à ses engagements éthiques et esthétique, quand nombre d'autres de la même génération ont été contraints d'interrompre leur activité, ou sont totalement négligés en Grande-Bretagne. C'est le cas d'Arnold Wesker dont aucune pièce n'a été jouée dans son pays depuis de nombreuses années. John Osborne, pour sa part, a été le porte-flambeau de la révolte esthétique avec sa pièce *Look Back in Anger*, grâce à laquelle la société et le peuple faisaient irruption sur les scènes officielles. Devenu, avec d'autres, le porte-parole du nouveau théâtre officiel, il a profondément évolué vers des opinions et un style en opposition totale avec l'élan initial. C'est ce que confirme Mireille Willey, dans son étude comparative *Théâtres populaires d'aujourd'hui en France et en Angleterre, 1960-1975*.⁵ :

<<Les nouveaux auteurs affranchis de l'héritage culturel par le geste sacrilège et libérateur d'Osborne ont répondu avec fougue à ce signe./.../Lorsque la mutation du théâtre fut assurée, et que les auteurs que l'on avait surnommés les 'Jeunes Hommes en Colère', après avoir fortement contesté, furent enfin admis et même pour certains chargés des espoirs artistiques de la nation/.../, leur colère, qui n'avait plus de raison d'être, tomba./.../L'agressivité initiale persista ainsi que leur prédilection éhontée pour l'analyse des pulsions les moins avouables de l'âme. Le nouveau théâtre anglais prit résolument un tour psychologique, aux tendances morbides, sadomasochistes ou cliniques, qui a souvent recours aux méthodes freudiennes. >>

D'autres auteurs, notamment Trevor Griffiths, qui fit ensuite le choix de la télévision, comme outil de communication populaire, ou Howard Brenton, David Hare et Barry Keeffe reprirent le flambeau du théâtre politique, au sein des théâtres nationaux. Cependant, John Arden quitta, comme J.Mc Grath les scènes londoniennes, pour poursuivre, lui, en Irlande, son action culturelle engagée. Edward Bond pour sa part, représente l'exemple d'un auteur dont les visées esthétiques tendent vers

⁵*op. cit.* Paris, Didier Erudition, 1979, p.33.

la création d'une oeuvre pour la postérité plus que pour la contribution idéologique immédiate. L'essentiel de l'innovation créatrice et de l'intervention politique dans le théâtre britannique fut dès lors le fait du théâtre parallèle dans lequel J. Mc Grath s'est inscrit et demeure aujourd'hui comme l'un des moteurs.

Ce panorama schématique appelle au cours de cette étude plus de précision et de nuances. Il illustre cependant la place essentielle du théâtre politique en Grande-Bretagne et explique les raisons du choix de cet auteur. La richesse esthétique et le nombre important de ses pièces, plus de quarante oeuvres personnelles ou adaptations en trente-trois ans, sa volonté de répondre avec ambition aux attentes d'un public spécifique, et même de divers groupes différenciés, en font un reflet exemplaire du théâtre contemporain britannique dans cette période.

La dualité de sa démarche a conduit l'auteur à transformer ses pratiques en réponse aux développements sociaux et éthiques contradictoires qui prévalent durant la période considérée. Cette évolution rend ce travail plus complexe et particulièrement séduisant. Cette fin de siècle est une période de mutations qui exige la définition d'outils d'analyse nouveaux pour examiner des concepts incertains aujourd'hui après les bouleversements des dernières années.

La période que la plupart des sociologues qualifie de moderne, a connu, depuis la fin du XVIII^e siècle, une évolution stable fondée sur les théories sociales, philosophiques qui avaient pour substrat les réalités économiques du développement industriel illustré par l'essor du capitalisme et de sa manifestation, le marché. Il s'en est suivi un développement des contradictions, un affrontement entre partisans et adversaires de cet ordre social à base économique. Les courants progressistes ont accordé la primauté aux théories influencées par le marxisme. La prégnance forte de ces outils conceptuels a graduellement

engendré une série de courants d'analyse scientifiques, dans les champs sociologiques, philosophiques, linguistiques ou culturels. Leur cohérence permettait de les associer avec facilité. L'objet, ici ne consiste pas à confronter les divers courants relevant de ces écoles de pensées, mais, en prenant en compte leur diversité et leur évolution, à nous y référer pour situer l'oeuvre de J.Mc Grath dans son contexte. Les hypothèses et analyses du sociologue Raymond Williams constituent notamment un outil de référence synchrone de l'oeuvre de J.Mc Grath dans les années d'adéquation idéologique avec le mouvement du corps social et des institutions. Au delà de leurs valeurs éthiques, qui associent marxisme et humanisme, le dramaturge et l'analyste partagent d'autres convergences.

D'origine ouvrière, R.Williams est gallois. C'est là que l'auteur a passé son enfance et son adolescence. Tous deux ont vécu les années d'université comme une formidable confrontation entre la culture acquise, à Cambridge pour le sociologue, à Oxford pour le dramaturge, et leur culture d'origine nourrie des identités sociale, politique, rurale et régionale celtique. Terry Eagleton le précise, au sujet de R.Williams, dans son analyse de la critique littéraire marxiste en Grande-Bretagne :

«His particular social transition made him an extraordinary 'typical' bearer of some of the classic contradictions of the social formation : proletariat/bourgeoisie, region/metropolis, rural/urban, and indeed the division of agricultural and industrial labour within the land, since his family context encompassed both types of work. >> ⁶

Cette étude développe un certain nombre de propositions pertinentes qui contribuent à l'évaluation de la pensée contemporaine, particulièrement de celle de J.Mc Grath. Cependant, le reproche central qu'adresse Terry Eagleton à R.Williams, en examinant la plupart de ses ouvrages, vise précisément la dimension humaniste de son engagement.

⁶EAGLETON Terry, *Criticism and Ideology, a Study in Marxist Literary Theory*, London, NLB, 1976, puis London, New-York, Verso, 1978, édition à laquelle nous nous référons, p.24.

<<His early work on Drama, turning on such notions as 'community of sensibility' and 'community of process' to describe the drama-audience relationship/.../couldn't carry him very far./.../. The partial 'break' occurred with *Culture and Society* in which Williams seeks to extend and connect (symptomatic terms in his writing) what is still in many ways a Leavisian perspective to a 'socialist humanism'./.../What the book did, then, was to consecrate the reformism of the labour movement, raise it to new heights of moral and cultural legitimacy.>> ⁷

Terry Eagleton portera un regard plus positif sur les développements ultérieurs de l'oeuvre de R.Williams. La rigueur léniniste de ce type de critique incite à la prudence. Elle place le primat exclusif de l'idéologie comme système de référence. Des réserves voisines pourront s'adresser à une certaine évolution de la sémiologie qui a conduit à une impasse semblable. La dimension humaniste des analyses de R.Williams est inséparable de son engagement marxiste et emprunte plutôt à Gramsci. Cette dualité se retrouve, chez J.Mc Grath, jusqu'au coeur des débats éthiques sans concession avec A.Wesker, T.Griffiths ou David Edgar sur une pratique socialiste du théâtre.

De l'avis de nombreux critiques, les tentatives du théâtre parallèle, et parmi elles, la contribution de J.Mc Grath, ont joué un rôle historique durant les décennies 60 et 70. Les nuances idéologiques qui sous-tendent la prise de parti de l'auteur ou des critiques qui abordent son oeuvre, et leur impact sur la société contemporaine, méritent un examen. Plus qu'un recours aux sociologies marxistes primitives largement obsolètes, c'est autour des analyses post-structuralistes de Pierre Bourdieu, voire de l'actionnalisme d'Alain Touraine que peut se situer, en partie du moins, un axe de référence contemporain. L'émergence de l'actionnalisme serait à relier, selon Pierre Ansart, à l'histoire elle-même et aux nouvelles formes de conscience liées aux sociétés modernes⁸:

⁷ *Criticism and Ideology*, p.24-5.

⁸ ANSART Pierre, *Les sociologies contemporaines*, p.57

<<A cette société industrielle (celle du XIX^e siècle), dominée par le développement incontrôlé des forces productives, aurait succédé une société profondément différente, marquée beaucoup plus clairement par les décisions économiques et politiques./.../ A cette société en transformation permanente correspondrait une sociologie de l'action considérant la société, dans son ensemble, comme un système d'action. >> ⁹

La crise des modèles de croissance, des systèmes socio-politiques, et des cultures au sens large, oblige à reconsidérer les valeurs de références tout comme les modèles économiques. Les bouleversements récents du spectre idéologique ou étatique international en sont une illustration flagrante. Les interrogations de J.Mc Grath peuvent donc être éclairées par un recours à ces deux types de théories. Toutes deux ont le mérite d'inscrire leurs différences dans un cadre général convergeant avec les croyances de l'auteur en l'influence primordiale des conditions du développement économique capitaliste, dans une société divisée en classes. Par ailleurs, les propositions de P.Bourdieu présentent un autre attrait particulier en raison de l'introduction du concept d'habitus qui désigne, selon la définition de P.Ansart, l'ensemble des dispositions acquises, des schèmes de perception, d'appréciation et d'action, inculqués par le contexte social en un moment et une place particulière ¹⁰. Une telle référence permet de rendre compte des spécificités idéologiques, et des diversités culturelles inhérentes tant aux classes sociales qu'aux identités régionales historiques chères à notre auteur. Des sujets situés dans des conditions sociales différentes, vont acquérir des dispositions différentes selon leurs moments historiques et leur place.

<<Les conditions des apprentissages et de leur inculcation étant relativement identiques au sein d'une même classe sociale, il y aura lieu de caractériser un habitus de classe.>> ¹¹

⁹*id. ibid.*

¹⁰*id. ibid.* p.40.

¹¹explique Pierre Ansart, *ibid.* p.42.

Traduire les aspirations idéologiques et culturelles d'une classe spécifique, dans une communication théâtrale susceptible de l'atteindre, constitue le projet de J. Mc Grath que nous examinerons avec minutie. Dans sa complexité et sa spécificité, la démarche de l'auteur met en cause les formes dominantes du théâtre destiné à un public de couches moyennes, représentant une autre classe, avec un habitus différent, notamment culturel. Elle s'inscrit dans une tradition forte, celle d'un héritage de la mémoire de l'histoire et de l'humanisme. En Grande-Bretagne, elle a survécu aux contestations qui l'ont depuis plus longtemps marginalisée en France et en Allemagne notamment. Aujourd'hui, la modernité est également confrontée, en Grande-Bretagne, comme dans ces pays, à une dégénérescence vers la post-modernité, d'où son image de conception dépolitisée, voire réactionnaire de l'art, comme la qualifie Baudrillard, cité par Patrice Pavis:

<<La tradition vivait de continuité et de transcendance réelle. La modernité ayant inauguré la rupture et le discontinu s'est refermée sur un nouveau cycle. Elle a perdu l'impulsion idéologique de la raison et du progrès et se confond de plus en plus avec le jeu normal du changement.>>¹²

Parallèlement, P. Pavis cite la théorie de Jürgen Habermas, qui dans son article "Modernity versus Post-modernity" démontre que le post-modernisme serait lié à un retour des néo-conservateurs, à un mouvement de repli idéologique et de dépolitisation sensible dans les années 70 et 80. Michel Vinaver a défini cette évolution comme "la fin de la tyrannie des idéologies qui a marqué les années d'après-guerre"¹³. Bien évidemment, on ne peut nier la difficulté du marxisme, philosophie autrefois dominante de l'intelligentsia, à se régénérer. La contribution exemplaire de créateurs comme Antoine Vitez, jusqu'à sa mort, en France,

¹²PAVIS Patrice, *le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p.82.

¹³PAVIS Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, p.82.

pour ne citer que le plus illustre à nos yeux, est signe d'une évolution intégrant l'apport des mouvements présents. Cependant, ils inscrivent leur intervention dans le cadre des théâtres nationaux subventionnés. Dans chaque pays ces derniers sont porteurs, avec grandeur et inventivité, des aspirations esthétiques dominantes de la nation. Et donc, au-delà d'un vœu d'universalité, leur vocation est contradictoire avec la volonté interventionniste du théâtre parallèle, sans que leurs représentants soient cependant contraints au silence. Paradoxalement, le théâtre parallèle britannique, en prenant une position ouvertement révolutionnaire, dénonçait précisément les formes du socialisme autoritaire. Il a sensibilisé les intellectuels. J.Mc Grath est un représentant exemplaire de cette conscience en éveil qui survit et persiste dans sa résistance. L'intervention centralisatrice et économique du pouvoir politique et la révolution conservatrice conduite par Margaret Thatcher ont modifié, dans un environnement international différent, les bases économiques, sociales et culturelles et mis à mal les concepts de solidarité, de classe et de socialisme. Il en est résulté, en Grande-Bretagne comme ailleurs, ce que P.Pavis nomme :

<<Une "nouvelle philosophie" beaucoup plus désabusée et cynique, spécialisée -un peu comme le discours post-moderné dans l'analyse des mécanismes froids du pouvoir et du fonctionnement de la société.>>¹⁴

Quelle est, dans ce contexte, la place encore offerte aux tenants d'un humanisme progressiste? Comment peut s'exprimer et être perçue une contribution éthique et esthétique marquée par l'interventionnisme dans une société qui suspecte tout choix? En refusant l'unilatéralité d'une lecture ou le discours monolithique d'une mise en scène, le postmodernisme relativise toute interprétation et a contribué à systématiser la pratique de fragmentation de l'oeuvre théâtrale qui préexistait partiellement depuis Brecht déjà. Cependant, dans la

¹⁴PAVIS Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, p.82.

mouvance de ce dernier, la cohérence était assurée par le recentrage de l'oeuvre sur une démarche historique. On comprendra dès lors que quelques incursions critiques vers les théories artistiques et les sociologies post-modernistes au fil de notre étude représenteront plus que des lemmes. Le lien dialectique avec les interrogations éthiques et esthétiques de J.Mc Grath, fidèle aux espérances humanistes progressistes, sera perceptible. Cependant, c'est bien le recours aux philosophes et aux sociologues héritiers des cohérences structuralistes marxistes qui semble approprié. Libérés de la globalité, avec la disparition des tentations étatiques globalisantes, ils demeurent opposés à une dérive individualiste vers un idéalisme totalement subjectiviste. En recherchant ce qui fonde le lien social, ils s'attachent à examiner le discours de l'homme. Le discours esthétique de J.Mc Grath s'inscrit pleinement dans cette logique éthique. Dès lors, le développement d'un questionnement parallèle du message et de sa forme contraint également à interroger le langage du texte et de la représentation lui-même.

Au-delà du message, la complexité des réalités de la communication théâtrale, et de la création esthétique avait doublement placé l'outil d'analyse séduisant que représente la sémiologie en porte-à-faux. Le terme de langage, concernant la communication théâtrale, est inapproprié. Dans le chapitre 6 de son dernier ouvrage¹⁵, P.Pavis illustre ces contradictions et propose une réflexion d'un intérêt considérable. Il n'est pas non plus indifférent que sa participation en juin 1985 à Barcelone, au Congrès Internacional de Teatre a Catalunya ait engendré ces réflexions. L'objet de ce congrès - les théâtres minoritaires, en terme de courants, mais aussi comme expression des minorités culturelles - fait profondément écho aux réflexions de J.Mc Grath. S'il nous intéresse dès le moment présent, c'est parce qu'il soulevait la question de la théorie, également, comme constituant minoritaire du processus théâtral contemporain.

¹⁵*Le Théâtre au croisement des cultures.*

<<Le concept même de minorité s'applique à des objets très hétérogènes; à un peuple ou à une culture, à un groupe social opprimé, à un public limité ou à un genre artistique peu représenté.>> 16

Cette définition de P.Pavis recouvre très précisément tous les champs d'intervention de J.Mc Grath. Cependant, P.Pavis ironise quant à la place de la théorie parmi les minorités :

<< Je n'appartiens, hélas, à aucune minorité nationale/.../, la minorité que je me sens vaguement chargé de défendre - celle des théoriciens, voire des sémiologues - est un peu noyée - mais qui s'en plaindrait? - dans le flot des pratiques théâtrales, des spectacles, des questions de politique culturelle de ce congrès. La sous-section n°9, la dernière du lot, a beau affirmer qu'il y a un "apport de la recherche théorique dans l'évolution du spectacle", elle sonne à mes yeux comme une légère provocation et une mise en demeure ironique pour justifier le droit à l'existence de la théorie par l'influence bénéfique qu'elle ne saurait manquer d'exercer sur l'évolution du spectacle.>> 17

La théorie théâtrale est en effet pratiquée par un nombre limité de personnes et, la plupart du temps, "du moins à ce qu'il semble de prime abord, pratiquée à posteriori, en un discours certes totalisant, donné en supplément de l'objet artistique décrit." dit encore P.Pavis¹⁸. Martin Esslin, dans son ouvrage *The Field of Drama*¹⁹ reproche plus précisément à la sémiologie l'hermétisme de son langage qui la rend vaine aux yeux des praticiens les plus éminents²⁰. Il semble se ranger à l'avis des opposants à toute théorie qui se gaussent du jargon des théoriciens abstraits, avant de reconnaître l'importance des apports de cette théorie. Il explique qu'en d'autres termes, tout metteur en scène se pose implicitement ou explicitement toutes les questions de la communication

¹⁶Le théâtre au croisement des cultures, p.110.

¹⁷id. *ibid.* p.109.

¹⁸id. *ibid.* p.110.

¹⁹*op. cit.* London, Methuen, 1987.

²⁰id. *ibid.* p.11.

de son spectacle et de son message complexe au public. A ce titre, J.Mc Grath a le souci d'analyser les enjeux fondamentaux de la relation avec le public populaire. L'ouvrage de M.Esslin a alors précisément pour but de tenter d'évaluer et de communiquer l'intérêt analytique de la sémiologie à l'aide d'un langage intelligible par tous. Si le recours à la théorie est déjà un "art" minoritaire dans la pratique théâtrale, la sémiologie est elle-même la théorie minoritaire parmi les théoriciens du théâtre. Selon P.Pavis, la théorie majoritaire, c'est celle de la non-théorie, dans la mesure où elle s'appuie en apparence sur un consensus du public, entretenu par la plupart des critiques, et selon laquelle le spectacle est un bien immédiatement consommable sans préparation préalable, sans technique d'analyse concertée, sans utilisation d'un métalangage explicite. Pour sa part, P.Pavis conclut que :

<<Le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique (selon l'expression de Deleuze et Guattari dans leur étude *Kafka Pour une littérature mineure* , 1975, p.33, citée par P.Pavis, NDLR) vaut également pour la théorie, du moins celle qui se préoccupe de brancher toute observation esthétique, toute description apparemment formelle du spectacle sur la politique, à savoir sur une réflexion de l'idéologie des formes. >> ²¹

Il semble qu'aux côtés des théories pragmatiques ou de l'anthropologie théâtrale, le recours à la sémiologie ne rende pas parfaitement compte de cette dimension de la création du théâtre parallèle. Le doute s'accroît encore avec l'oeuvre de J.Mc Grath, directement branchée sur un processus évident de communication interactive avec un public minoritaire .

Les sémiologues eux-mêmes soulèvent une deuxième question, notamment, en 1985, lors du Congrès International de Sémiotique à l'Université de Londres, à Senate House. Elle concerne l'incapacité dans laquelle la sémiologie s'est progressivement trouvée pour offrir une

²¹Le Théâtre au croisement des cultures, op. cit. p.115.

méthode cohérente qui permette de rendre compte de la complexité globale des formes multiples que recouvre la communication théâtrale.

C'est l'avis de P.Pavis :

<<Devenue une discipline uniquement acceptée dans le ghetto doré de quelques spécialistes, la sémiologie cherche, pour s'en sortir, à se nier comme discipline et à fortiori comme science, pour mieux se définir comme méthode. Elle devient souvent une activité pédagogique de sensibilisation à la pratique du signe : Anne Ubersfeld ne fait pas autre chose dans *l'École du Spectateur* (1982) /.../J'ai résolu provisoirement mon suicide théorique en distribuant aux étudiants un questionnaire sur le fonctionnement de la mise en scène, sans mentionner le terme de signe ou de sémiologie. >> ²²

La complexité des éléments significatifs différents intervenant dans la communication théâtrale contemporaine et dans une représentation, et sa large ouverture aux cultures autres, minoritaires ou extra-européennes, dans les dernières décennies, ont rendu impossible toute globalisation cohérente d'une théorie de lecture sémiologique. L'idée que le théâtre pourrait être traité avec rigueur scientifique comme un langage, avec sa grammaire et sa syntaxe a été abandonnée comme hypothèse analogique simplificatrice. C'est le point de vue qu'exprime M.Esslin dans son ouvrage *The Field of Drama*²³ Ce faisant, il se place dans ce cadre, évoqué précédemment par P.Pavis, d'une vulgarisation instrumentale de la théorie sémiologique dont il dénonce également les impasses. Il cite ce dernier :

<<Il y a à peine dix ans, il n'était pas incongru de poser la question - devenue entre temps rhétorique - de la possibilité d'une sémiologie du théâtre /.../.>>²⁴

Pour M.Esslin, l'intérêt de l'utilisation instrumentale des apports partiels de cette science est utile au critique comme au metteur en scène.

²²*Le théâtre au croisement des cultures*, p.124.

²³*op.cit.* London, Methuen, 1987, p.19.

²⁴PAVIS Patrice, *Voix et Images de la Scène*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2^e édition, 1985, p.9, cité par Martin.Esslin, *op. cit.* p.18

L'impossibilité d'une globalisation a été aggravée par la pression, le 'terrorisme', dit P.Pavis de l'anti-théorie dominante, qui accompagne la poussée post-moderne au plan éthique et esthétique. Paradoxalement, la crise de la théorie ramenée au rang de technique n'est pas négative :

<<Elle n'est pas perdue/.../pour les praticiens qui, fatigués d'une théorie lourde et élaborée hors du texte et du théâtre en une analyse dramaturgique socio-économique (de type brechtien par exemple) souhaitent traiter le texte ou le spectacle comme théorisation démultipliée et minoritaire, comme pluralité de signification, comme pratique signifiante.>> ²⁵

L'examen des modes inter-culturelles actuelles permet à P.Pavis de jeter, dans cet ouvrage, les bases d'une socio-sémiologie, dont le postulat primaire pose la question d'une réaction à la négation de l'histoire et des idéologies par les courants post-modernes dominants.

<<Les essais rassemblés dans ce volume ont été écrits au cours des dernières années, de 1983 à 1988, avec pour perspective centrale la question, trop longtemps éludée par la sémiologie, du rapport du théâtre avec les autres cultures. Il s'agissait de proposer une théorie matérialiste de l'appropriation inter-culturelle qui ne se laisse intimider ni par un sociologisme peu soucieux des formes, ni par un terrorisme antithéorique.>> ²⁶

Le souci du théoricien rejoint celui du critique :

<<All drama is a purveyor of ideological and political messages./.../. In establishing the hierarchy of meanings, we must be aware not only of the complex layers of meaning of those individual works that are original and notable enough to carry more or less profound individual messages, but also of the cumulative effect of the messages conveyed by the implicit assumptions carried by drama throughout its long history. >> ²⁷

²⁵PAVIS Patrice, *Le Théâtre au croisement des Cultures*, p.124.

²⁶*Le théâtre au croisement des cultures*, p.24-5.

²⁷ESSLIN Martin, *The Field of Drama*, p.158-9.

La convergence des analyses et les perspectives dessinées par ces deux contributions récentes, comme celles de P.Bourdieu, dans le domaine de la sociologie, ouvrent des champs nouveaux pour étayer une analyse socio-historique et sémiologique, dans une perspective matérialiste. Elles sembleront particulièrement en phase avec les propositions de J.Mc Grath. Le dernier ouvrage d'Herbert Blau, *To All Appearances, Ideology and Performance*,²⁸ nous conforte dans notre projet. Après avoir fortement contribué, aux Etats-Unis, à l'affirmation d'une pratique théâtrale politique innovatrice, H.Blau se consacre désormais à l'analyse théorique. En confrontant dialectiquement les termes de l'idéologie et de la représentation, il s'inscrit dans cette même filiation. Il appuie ses analyses sur les propositions de Marx, Gramsci ou Lukacs, de Meyerhold, Brecht ou Dario Fo, de Baudrillard, Bourdieu ou Foucault. Associé aux autres théoriciens des divers champs de connaissance que nous avons cités, il contribue à éclairer d'un regard nouveau cette période bouleversée. Nous conserverons, dans une dynamique historique ouverte, la notion de point de vue évolutif, aussi fragilisée soit-elle par l'émergence de discours qui réfutent théoriquement toute pensée en perspective. En évoquant le contexte qui a présidé à l'écriture de son ouvrage, H.Blau illustre notre propos :

<<I had to absorb, as I went along, what the media, for the most part, were exulting about, and what, given my concerns, I could not just leave to peripheral vision : the apparent failure of ideology, just about everywhere in the world.>>²⁹

Néanmoins, H.Blau, comme P.Pavis, développe ses analyses dans un contexte esthétique dominé aujourd'hui par l'interculturalité. Vitez, puis Peter Brook en sont les emblèmes incontestés. C'est en questionnant les diverses approches possibles de cet élan caractéristique de notre fin de

²⁸*op. cit.*, London and New York; Routledge, 1992.

²⁹*id. ibid.* preface, p.xi.

siècle, que nous mesurerons la valeur universelle de l'oeuvre de J.Mc Grath, écrite et mise en scène pour l'essentiel dans une période et au sein d'un mouvement général qui, à l'inverse, visait à une contextualisation intime.

Au fil de ce questionnement, le débat sur la validité éthique et instrumentale des outils d'analyse cohérents avec l'oeuvre fait apparaître en filigrane un double problème méthodologique complémentaire. Deux termes dialectiques émergent quant au point de référence temporel pour situer cette oeuvre. Le recours aux outils concomitants de la période d'épanouissement du théâtre parallèle, durant les années 1960-70 permettra une analyse synchronique. J.Mc Grath pourra être situé parmi les auteurs majeurs de la révolution théâtrale britannique, dans ces décennies de certitudes éthiques et esthétiques. Le concept de contextualité pourra être examiné. Cependant, les années 1980-90 connaîtront des turbulences évoquées au fil de cette réflexion. Un regard actuel s'imposera pour mesurer tout à la fois synchroniquement les productions récentes de l'auteur et la réception diachronique de l'ensemble de son oeuvre. L'enjeu est celui de son influence durable sur le théâtre britannique et international au point d'interruption choisi pour cette l'étude, l'année 1991, à la lumière des valeurs admises aujourd'hui. Dès lors, la notion d'intertextualité, qui éclaire l'évolution des pratiques théâtrales vers la post-modernité pourra être soumise à examen.

En conséquence, la troisième paire dialectique, pour confronter l'oeuvre de J.Mc Grath et sa réception, concernera les deux espaces culturels, national et international. La place, relativement marginale, accordée en Europe, au théâtre contemporain britannique, émergera alors. Elle sera mise en perspective avec une interrogation sous-jacente. Le postmodernisme pose, dans chaque pays, le postulat de la désuétude de l'historicité et de l'engagement. La tendance dominante dans le choix des textes mis en scène en Europe, semble confirmer cette hypothèse. Peut-elle

expliquer ce dédain du théâtre britannique? Condamne-t-elle pour autant toute pratique qui refuse de se soumettre à cette mode et affirme son lien à l'histoire et aux sociétés?

Ces trois paires dialectiques traverseront notre étude. A travers le double thème de l'éthique et de l'esthétique et de leur influence réciproque, celle-ci vise à une perception des cohérences et des innovations contenues dans une oeuvre représentative du théâtre interventionniste parallèle britannique. Ce dernier tient, dans la période récente, une place unique en occident, alors que depuis longtemps déjà, à l'annonce de la mort du brechtisme en France et en Allemagne, les assauts répétés conduisant au triomphe récent de la post-modernité visaient à nier tout droit d'expression à l'histoire et au matérialisme. Les prémisses d'un essor nouveau du théâtre politique, et la résurgence du débat sur la nature et l'importance des apports de B.Brecht s'inscrivent, aujourd'hui, en faux au coeur même de ce débat. Nous nous attarderons donc, au passage sur les similitudes et les différences fondamentales entre les contributions de J.Mc Grath et de B.Brecht à l'histoire du théâtre politique en Europe.

Afin de proposer des interprétations cohérentes qui tiennent compte de ces multiples approches dialectiques, nous suivrons une progression essentiellement chronologique de l'oeuvre de J.Mc Grath, au sein de chacune des parties et de chaque chapitre. Mais les termes contradictoires des débats imposeront des va-et-vient comparatifs. En évoquant les contradictions qui ont engendré la réflexion et l'engagement de l'auteur, nous avons fait référence à un point qui lui est sensible. 'Assumer', constituera le premier postulat que pose notre travail. Il permettra d'examiner la manifestation dans son oeuvre des contradictions, clairement désignées par J.Mc Grath, entre les influences culturelles familiales, sociales ou régionales, d'une part, et , d'autre part, une éducation et une société qui nient les différences. La résolution de ce

conflit dépendra également de la personnalité propre de J.Mc Grath. Sans viser à une herméneutique du sujet écrivain, nous serons invités par les observations de la critique et par les déclarations de l'auteur à considérer son oeuvre sous cet angle. Nous serons rapidement conduits à mesurer la matérialisation esthétique de son engagement éthique à travers une forme originale de théâtre populaire. La société dans son ensemble représente l'espace principal dans lequel il situe ses pièces, le public auquel il les destine est habituellement exclu des salles de théâtre.

Mettre en oeuvre son projet implique un processus qui sera décomposé. 'Exprimer' situe la confluence de l'éthique et de l'esthétique. L'examen thématique des pièces de J.Mc Grath illustrera l'interpellation du public. La recherche d'une adéquation non démagogique avec les attentes de celui-ci engendre des choix esthétiques originaux. Nous considérerons tour à tour les procédés de distanciation et de connivence, la recherche de documents historiques authentiques et leur insertion dans les pièces ou le processus d'écriture au sein d'une compagnie interventionniste. Des corollaires tels que la nature de l'espace scénique et des décors, des costumes ou des éclairages seront largement conditionnés par le choix des lieux d'expression, hors des théâtres officiels. Enfin, l'évolution du naturalisme politique au théâtre festif, chronique multiforme, sera mise en relation avec les évolutions sociologiques et esthétiques nationales ou internationales.

Confronter l'oeuvre de J.Mc Grath, afin d'apprécier son influence illustrera l'enjeu qu'on nommera 'communiquer'. Sa pièce majeure, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, a fait l'objet d'études et de représentations nombreuses en tous lieux depuis 1973. Adaptée pour la télévision, autre outil de communication populaire, elle a fait l'objet de diffusions répétées. Son étude approfondie permettra une approche expérimentale, associant examen synchronique et diachronique, puisque l'auteur et la compagnie Wildcat ont, avec succès procédé à sa recreation, à

Glasgow au printemps 1991, puis au festival d'Edimbourg en août de la même année, dans une version qui prend en compte l'évolution de la situation écossaise jusqu'à ce jour. Notre propre choix de cette pièce, à Saint-Etienne en 1990 a permis de poser la question de sa réception par un public auquel elle n'était pas destiné, avec en corollaire la double question de la fidélité et de la communication inter-culturelle. Ces confrontations multiples de la pièce avec des publics divers dans un espace temporel large permettront d'esquisser une réponse à la question de la pertinence du théâtre historique interventionniste. Nous pourrons alors confronter l'oeuvre de J.Mc Grath dans son ensemble à ses ascendances nationales, telles que le théâtre ouvrier à Glasgow entre 1930 et 1950, ou les expériences de Joan Littlewood ou Arnold Wesker avec Centre 42, et oser, à la suite d'Isabelle Angel-Perez³⁰, un parallèle avec la signification sociologique et esthétique du théâtre médiéval. Les ascendances internationales nous feront notamment considérer l'histoire du théâtre d'agit-prop, en Allemagne, aux USA et en Russie. B.Brecht ou Erwin Piscator seront également des références, incontournables, tenues à distance critique. Enfin les pertinences contemporaines seront, dans la durée de la période considérée, largement interrogées.

D'autres questionnements, d'autres constats, quasi obsessionnels, surgiront opiniâtrement au fil des pages. Les rapports de J.Mc Grath avec le théâtre alternatif, ou avec le théâtre dominant que l'on nomme "mainstream" en Grande-Bretagne seront situés. Ses relations avec l'Arts Council of Great Britain, ou sa branche écossaise, le Scottish Arts Council témoigneront des évolutions profondes de ces organismes, après la révolution conservatrice instaurée par Margaret Thatcher. La rupture avec une longue période de subventionnement total de l'écriture théâtrale et de la création scénique a bouleversé des pratiques originales qui

³⁰*Le retour des formes médiévales dans le théâtre parallèle contemporain britannique*, thèse de Doctorat, Université Paris 4, Janvier 1991.

facilitaient et confortaient l'exercice de l'art théâtral en Grande-Bretagne. Elle a engendré aujourd'hui une quasi disparition temporaire de l'écriture, et celle de nombreuses compagnies itinérantes interventionnistes, dont celles de J.Mc Grath. Les théâtres nationaux et régionaux rencontrent également des difficultés financières certaines. La réponse personnelle de l'auteur ouvre des interrogations et des perspectives. La création de sa toute dernière pièce en 1991, *Watching for Dolphins*, constitue un tournant par sa spécificité novatrice et justifie pleinement le choix de cette année comme terme de notre étude. Réflexion à travers un personnage unique sur le parcours éthique de l'homme dans une société qui a subi de profondes mutations, cette pièce ne s'inscrit-elle pas dans le courant philosophique analytique post-structuraliste? Ne consacre-t-elle pas du même coup l'inévitable recours aux scènes officielles? Enfin, si cette étude est consacrée au théâtre de J.Mc Grath, la contribution multiforme, ancienne de l'auteur au cinéma et à la télévision, hors même du domaine théâtral devra être évoquée comme corollaire significatif. Les auteurs, privés de résidence, ne cherchent-ils pas, dans leur grande majorité, aujourd'hui, à écrire pour la télévision plutôt que pour la scène, ce qui modifie profondément la nature du texte de théâtre?

Nous soulèverons pareillement la question récurrente de la survie de l'oeuvre de J.Mc Grath, liée à celle des courants théâtraux qui fondent leur action sur la place centrale de l'histoire vue dans une perspective matérialiste progressiste. Novateur dans le dessin des contours esthétiques d'une contribution théâtrale au mouvement des sociétés contemporaines, J.Mc Grath a marqué les trente-trois années écoulées. Le nombre des études qui lui sont consacrées, auxquelles nous ferons référence, en témoigne. Aura-t-il été avec d'autres la chantre d'une mythologie contemporaine, celle de la classe ouvrière et du socialisme, ou aura-t-il contribué, malgré l'offensive de la post-modernité, dans le champ

d'intervention qui est le sien, à la renaissance d'une conscience progressiste et à l'élaboration d'une esthétique théâtrale appelée à un nouvel essor? Cette double contribution éthique et esthétique aura-t-elle permis au théâtre politique populaire d'acquérir ses lettres de noblesse, et d'être reconnu comme l'un des rameaux féconds du spectacle vivant aujourd'hui? Inversement, les mutations philosophiques ou les contingences économiques, et la dépendance vis-à-vis des subventions publiques, ne contraignent-elles pas ce genre théâtral à évoluer vers des formes et des lieux d'expression plus conventionnels ou à disparaître? L'amplitude de la période considérée permettra d'esquisser une réponse pour l'avenir et de situer précisément J.Mc Grath.

Lâchez tout

Lâchez Dada

/.../

Lâchez la proie pour l'ombre

*Lâchez au besoin une vie aisée, ce
qu'on vous donne pour une
situation d'avenir.*

Partez sur les routes.

André Breton.

PREMIERE PARTIE :

ASSUMER.

CHAPITRE PREMIER :

Racines familiales, racines sociales .

Dans toute oeuvre de théâtre, l'auteur présente aux spectateurs des personnages insérés dans des sociétés fictives ou historiques qu'il ancre dans un réel familial. Dès lors, les fruits de sa création sont inévitablement une expression organisée, consciente ou non, des héritages sociaux ou culturels , volontaires ou fruits du hasard, constitutifs de son expérience personnelle. Rendre compte des apports familiaux et régionaux ou sociaux, comme de la part jouée par la formation chez J.Mc Grath dans la construction de son oeuvre et la définition de ses principes idéologiques ou esthétiques impose des confrontations au sein de son oeuvre. L'étude de ces apports influents ou de sa propre inventivité ne pourra donc être strictement chronologique. L'examen des grandes phases de son évolution suivra néanmoins une progression générale essentiellement linéaire.

1-1-Famille et influences sociales :

Comme tout être humain, un créateur construit une part essentielle de ses pratiques, définit ses choix, ses analyses et son oeuvre en accord ou en opposition avec son vécu personnel, parfois en l'occultant. J Mc Grath revendique cet héritage familial et social et lit dans la diversité de ses premières expériences une explication aux choix idéologiques et esthétiques qui jalonnent son oeuvre. Lors de la conférence qu'il a donnée à l'Université Jean Monnet à Saint-Etienne, il en a illustré les apports variés :

<<I inherited my Irish culture from my grand-parents - a peasant culture with a history. This meant a passion for

music, songs and politics, a feeling for nature and a specific sensibility for my back culture and the gaelic language, the love of words and a relation of oppression to England.>>¹

1-1-1-les origines familiales :

Originaire de Kintail, sur les côtes occidentales d'Écosse, sous le nom de MacRae, sa famille paternelle s'est durablement installée en Irlande jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. Puis elle est venue chercher fortune - ou du moins survivre - à Birkenhead, sur la rive gauche de la rivière Mersey en face de Liverpool. Les grand-parents maternels de J Mc Grath, les McCanns, pour leur part, y arrivèrent plus tard. Déchirés par cet arrachement à leur sol, ils demeurèrent attachés par le cœur et l'esprit jusqu'à leur mort au comté de Louth en Irlande. Les nombreuses familles irlandaises formaient un réseau intime serré autour de l'église Notre Dame. Elles constituèrent avec les Gallois également en quête d'emploi le noyau central de la classe ouvrière de Liverpool. L'un des grands-pères et trois oncles de J Mc Grath étaient marins de commerce, son grand-père paternel était chaudronnier aux chantiers navals. L'auteur naquit dans ce contexte à Birkenhead en 1935. Le racisme qu'avaient à subir les immigrés irlandais ou les juifs de Merseyside de la part des Anglais allait modifier la culture irlandaise originelle pour donner naissance à ce que J Mc Grath nomme la "Liverpool-Irish own sensibility" qui se traduit par:

<<a political passion from anti-English to anti-capitalist, anti-ruling-class strong proletariat trend on Merseyside.>>².

Les racines entremêlées de tradition familiale et d'engagement politique dans un tissu social serré et solidaire émergent. Dans un entretien accordé à Catherine Itzin au printemps 1975, l'auteur résume le lien, capital à ses yeux, entre famille et milieu d'origine:

¹Mc GRATH John, *Popular Theatre in Britain*, conférence, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 16 Mars 1991, appendice 1 p.629-30.

² *id,ibid*, p.630.

<<Well my father was from a working-class family, and had become a secondary school teacher. His father was a boilermaker in the yards. Both sides of the family were descended from Irish immigrants who'd come round the turn of the century, or just before, in search of potatoes...and gold...and pavements. Didn't find them /.../ and my family were Catholics- Irish Catholics. That's a political background.>>³

Engagement social et souci de communication avec les milieux ouvriers seront les pôles dominants de son oeuvre et affirmeront une fidélité à la tradition familiale. Dès lors le contenu idéologique et la forme esthétique de ses oeuvres en seront fortement imprégnés.

1-1-2-Tissu social et traduction esthétique :

La tradition irlandaise que revendique l'auteur s'illustre notamment dans la poésie et la chanson. En citant, aussitôt après dans sa conférence, John Lennon et Paul Mc Cartney, J Mc Grath associe la modernité et la spécificité locale de leur contribution à l'héritage de cette culture. Leur amour des mots mis en chanson populaire en est un prolongement naturel. Il indique ainsi que sa propre sensibilité l'incitera, lors de son retour professionnel à Liverpool, à intégrer cette forme d'expression dans ses oeuvres à partir de *Trees in the Wind*, créée au festival d'Edimbourg en Août 1971, et surtout, de *Soft or a Girl?*, une pièce musicale, créée au théâtre Everyman de Liverpool avec son directeur Alan Dossor, en Novembre de la même année. Cet apport relève du souci de communier et de communiquer pleinement avec son public. Il ne s'agira donc pas d'une fantaisie esthétique ou de démagogie. Interrogé par Simon Trussler sur l'apport de la musique populaire, il répondra au cours d'un entretien à *Theatre Quarterly* (n° 19, Sept-Déc. 1975) :

<<Yes, pop music, rock music - I was trying to write lyrics which would relate to the scene, and do things in the

³Mc GRATH John, *The Process of Finding a Form*, entretien avec Catherine Itzin et Simon Trussler, *Theatre Quarterly*, n° 19, Sept-Déc.1975, reproduit chapitre 9, p 98-99, *New Theatre Voices of the Seventies*, ed. Simon Trussler, London, Methuen, 1981.

course of the play. They were slightly like pop lyrics, but different - obviously in meaning, but also in style ...just a little bit off the pop idiom. Because they were to be listened to. >>⁴

Reflets de l'action, ces chansons diégétiques en illustrent le propos. Il est donc intéressant de considérer *Soft or a Girl?* dès cet instant. Située dans les milieux ouvriers de Liverpool entre le Blitz de 1941 et 1971, elle illustre l'évolution sociale contradictoire des fils de deux ouvriers. Ces derniers, tout en montant la garde pour la défense de la ville, chantaient l'édification d'un monde nouveau et merveilleux. L'un, devenu dentiste a réussi, l'autre est resté ouvrier. Son fils porte les cheveux longs - d'où le titre de la pièce qui reflète le jugement du père sur la faiblesse et la "féminisation" des jeunes générations qui, à ses yeux ont perdu la conscience de classe et le sens de la lutte. Au-delà du thème social, traité avec ampleur, le dilemme personnel de J.Mc Grath entre tradition culturelle familiale et culture acquise transparaît ainsi dans la relation difficile des pères avec leurs enfants appartenant à la génération Beatles. Un malaise naît des différences d'éducation. L'auteur proposera une réponse esthétique pour résoudre ce dilemme par le recours à la comédie ouvrière, à une localisation identifiable et à un parler populaire régional imagé, riche d'idiomes et de formes phoniques originaux qui contrastent dans la pièce avec l'anglais soigné placé dans la bouche des personnages appartenant aux couches moyennes. J.Mc Grath accentue cette différenciation en introduisant des chansons populaires qui traduisent l'esprit et le ton de l'époque dans l'agglomération et forment un écho extradiégétique au dialogue. Le résultat s'approche du concert avec scènes, plutôt que de la pièce de théâtre conventionnelle, dans lequel ces chansons, diégétiques ou non, participent d'une reconnaissance de la culture populaire. Dès lors, le spectacle recueille les suffrages du public visé par l'auteur. Le succès incitera ce dernier à poursuivre ses recherches

⁴McGRATH John, *the Process of Finding a Form*, p.108.

dans cette voie de l'authenticité reconnaissable par un public étranger au théâtre.

1-1-3-Authenticité et diversité:

En 1939, lorsqu'éclatent la guerre et les bombardements allemands, J Mc Grath a quatre ans. Sa famille est évacuée à 20 miles de Liverpool et s'installe à Buckley dans les montagnes au nord du Pays de Galles. Elle y restera jusqu'en 1951 et l'auteur y fréquentera l'école puis le lycée : Allun Grammar School au bourg voisin de Mold. Il sera scolarisé dans la tradition et la langue galloises. Ses camarades sont fils d'ex-mineurs de charbon, de métallurgistes, de petits propriétaires agricoles, de routiers ou de cheminots. Son village, lui, s'est organisé autour de carrières d'argile. Il a de ce fait connu l'arrivée, 120 ans plus tôt, de travailleurs qualifiés, mineurs et potiers du Staffordshire qui ont implanté leur dialecte régional archaïque et leurs traditions esthétiques. Cette langue s'est juxtaposée à la langue celtique des mineurs de charbon gallois. La rencontre de ces deux parlers, auxquels se mêlent ses propres racines marquera J.Mc Grath, d'autant qu'il existait dans son village une tradition des pantomimes de Noël, écrites dans le dialecte local par le marchand de journaux, et auxquelles toute la population participait. On y célébrait la spécificité de la culture communautaire avec chansons et comédies. J.Mc Grath avoue:

<< It had a great importance in my later experience together with a Welsh playwright who lived two miles away whose plays we played in the early summer. Romantic, poetic Welsh language similar to that of priests in sermons. I built a strong feeling. When I was at the Secondary School, I had to change my language three miles away. At school, I shared the ancient Welsh tradition rich with poetry, epics, theatre, nationalism, accepting English domination and now fighting for cultural survival against the power of the media.>>⁵

⁵Mc GRATH John, conférence Université Jean Monnet, appendice 1 p.637-8.

Les pièces celtiques que le village jouait en été duraient trois heures, avaient recours à la fable, aux paraboles, avec une floraison de qualificatifs métaphoriques et un rythme proche de la musique. Ces formes de spectacle imprimeront leur trace dans la mémoire de J.Mc Grath. Elles se retrouveront progressivement dans son oeuvre, notamment à partir de son enracinement écossais. Il y découvrira un genre voisin par ses origines gaéliques et original à la fois, le Ceilidh, veillée traditionnelle écossaise multiforme sur laquelle il s'appuiera pour élaborer le spectacle à l'origine du courant désormais établi des ceilidh-plays: *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* (Edimbourg, 1973, puis tournées répétées. Recréé au Festival Mayfest, Glasgow Avril 1991, puis au festival d'Edimbourg, Août 1991). Ce genre se perpétuera jusqu'à *John Brown's Body* et *Border Warfare*, deux fresques épiques carnavalesques créées avec la compagnie WildCat à la fin des années 1980, et filmées pour la télévision. Le public se déplace entre les praticables ou derrière les chariots dans l'espace culturel sans sièges fixes, aménagé dans le Glasgow Tramshed, un ancien dépôt de tramways à Glasgow. Auparavant, de cette éducation pluri-gaélique, naîtra une petite pièce qui lui sera refusée à Oxford. Reflet trop spécifique d'une culture autre, avec un langage différent, elle manquait d'universalité pour être acceptée. Cet incident sera la première confrontation de l'auteur avec le dilemme du choix entre la culture universelle des classes moyennes que l'on enseigne à l'université et la sienne, riche d'une spécificité sociale et locale. Séduit par l'une, fidèle à l'autre, il ne saurait choisir.

1-2-Culture vécue et culture acquise:

1-2-1-la confrontation :

J.Mc Grath évoque souvent le choc que cette confrontation a causé en lui :

<<When I went to University at Oxford, I was told that differences were not important. One set of values only prevailed: middle class of the South of England male

values, politically based upon the Empire. The social values implied formal hidden feelings.>>⁶

Ces valeurs se heurtaient à sa conviction. Selon lui, la civilisation résulte de l'épanouissement et de la confrontation des différences. On mesurera à son propre parcours l'importance cruciale de cette question à ses yeux. Or, de Chaucer à John Osborne, l'essentiel des oeuvres littéraires romanesques ou dramatiques ont été écrites pour les couches moyennes anglaises. Au vingtième siècle, la standardisation des modes de vie et de pensée s'est encore aggravée avec l'essor de l'industrie. Aussi pour J Mc Grath, :

<<My reading of my own experience and looking at what's happening to society is to say that one function of theatre is to keep these cultures alive.>>⁷

A l'université, après ses diplômes en littérature britannique à St John's College, J.Mc Grath suit une formation théâtrale et anime la troupe de théâtre de l'université. Il met en scène *Bloomsday* de James Joyce et sa propre traduction de *l'Invasion* d'Arthur Adamov en 1958, et, en 1959, *les Oiseaux* d'Aristophane. Il écrit sa première pièce, créée à l'université, en Juin 1958. *A Man Has Two Fathers* se prête à de nombreuses lectures, reflétant les préoccupations de l'auteur. Tarquin, fils du riche et célèbre romancier catholique Tempest persuade Mandeville malgré ses réticences, de devenir son père. Celui-ci vit dans un nid à la campagne. Pour répondre à cette nouvelle responsabilité, Mandeville se lance dans l'écriture. Des armées qui symbolisent Tempest et Mandeville s'affrontent violemment cependant que Tarquin tombe amoureux d' Argezza, la nièce du prêtre catholique, un autre de ses 'pères '. Il constate qu'il peut renier le passé (Tempest) et l'impossible (Mandeville) pour choisir l'avenir avec Argezza. Réconciliés les deux ennemis découvrent que Mandeville est le père de Tempest. Conte étrange, d'une richesse littéraire et poétique affirmée, cette pièce à fortes connotations paraboliques traduit les désarrois

⁶Mc GRATH John, Conférence à Saint-Etienne, appendice 1 p.626.

⁷ *id, ibid*, p.627.

résultant du refoulement de l'identité culturelle. J Mc Grath dira à son propos, dans le long entretien accordé à *Theatre Quarterly* sur son oeuvre:

<<It was constructed like a poem with about five or six different levels of meaning running through it. It was really on different levels, about the struggle between America and Russia, between two kinds of imperialism. It was about psychological disorientation too /.../it managed to incorporate a whole lot of me in it. And it was quite entertaining.>>⁸

Ne cherche-t-il pas en effet, au détour de cette parabole, à exprimer l'idée que racines et culture acquise, nouveau et ancien sont indéfectiblement liés ? Etudiants et public acquièrent le langage de la culture à l'école. J.Mc Grath ne renie pas cet apport. Interrogé par Simon Trussler sur ses études à Oxford, il explique:

<<I took it seriously, the English literature. The system was such that you had to write one essay a week on one writer and it was good to have a lot of time just to read all the Elizabethans. /.../ the writing was great and I've never ceased to be grateful for having to do Anglo-Saxon and Middle English. And Latin, obviously, and French. It just gives one a totally different attitude to the language that we use.>>⁹

Il semble cependant difficile de faire reconnaître la validité de l'appartenance solidaire aux deux cultures.

1-2-2- Les frustrations d'une impossible synthèse:

Les apports conjoints puisés aux sources des racines familiales, des cultures traversées et de la formation universitaire donneront à la langue et au style de J Mc Grath une richesse et une diversité remarquables. Kenneth Tynan et George Devine le remarqueront dès les premières pièces écrites à Oxford. C'est ce dernier qui lui demandera alors de venir travailler pour le théâtre du Royal Court à Londres pendant l'été, afin de

⁸Mc GRATH John, entretien à *Theatre Quarterly* n°19, Sept-Nov 1975, p.14

⁹Mc GRATH John, *the Process of Finding a Form*, p.100.

lire les manuscrits adressés par les auteurs. Il y séjournera en parallèle avec et après l'Université de juin 1958 à 1961, y écrira une pièce musicale intitulée *Tell Me*, dont il ne reste aucune trace, puis *The Tent*. Ces textes étaient destinés à favoriser le travail d'expression et d'improvisation des acteurs. De l'avis de J.Mc Grath, *The Tent* sera sa seule pièce totalement naturaliste¹⁰. En effet, elle respecte la règle des trois unités et développe une intrigue psychologique sur fond de thème politique entre trois personnages, sur la zone du canal de Suez, au début des années cinquante. J.Mc Grath dira à son propos :

<< it's a moral seduction by diverting moral consciousness into fantasy. >>¹¹

Le deuxième classe Saul, qui a tiré sur un Egyptien attiré dans la zone interdite par un paquet de cigarette que lui a lancé le capitaine Dann, est révolté par ce piège où il s'est fait prendre. Convaincu par le capitaine de ne pas dire toute la vérité, il ne sera pas sanctionné. L'auteur investira beaucoup de ses souvenirs militaires dans ce texte.

Comme le voulait la tradition oxfordienne, les étudiants étaient tenus d'accomplir leur service militaire avant d'entreprendre leurs études. Cette expérience personnelle le marquera. Durant son séjour au Royal Court, il fera travailler les acteurs et lira, pour un salaire dérisoire de 10 shillings par semaine dans un minuscule bureau, les textes adressés par les auteurs. Ces activités, tout en contribuant à sa formation pratique, le confirmeront dans son analyse et l'inciteront à suivre à Oxford une formation approfondie de metteur en scène. Auteur reconnu, il maintiendra des relations avec ce lieu incontournable tout au long des années soixante. Cependant, malgré sa formation universitaire, il se sent étranger à la stratégie du nouveau théâtre britannique qui émerge alors à Londres et qui s'adresse donc à un public de couches moyennes cultivées

¹⁰*id. ibid.* p.102.

¹¹interview à *Theatre Quarterly* n°19 : *Better a bad night in Bootle*, Sept.-Nov 1975, p.42.

éduquées dans la tradition théâtrale dominante. Présenter le monde ouvrier à ce seul public lui semble une entreprise d'une idéologie contestable :

<<It did cause me to reflect on the real significance of the 'Post-Osborne' theatre, and to come to the conclusion that this famed NewEra/Dawn/Direction of British theatre was no more than the elaboration of a theatrical technique for turning authentic working-class experience into satisfying thrills for the bourgeoisie. >>¹²

Il ajoutera à Saint-Etienne en évoquant cette période:

<<Education compels you to abandon your class.>>¹³

Par le terme de classe, J Mc Grath entend, au-delà des simples couches sociales, tout ce qu'impliquent ses origines familiales en termes d'identité et d'expériences culturelles, mais aussi d'identification idéologique. Il loge alors à Londres avec un ami de souche irlandaise producteur à la BBC: Troy Kennedy Martin. L'implication dans le champ professionnel de la télévision, puis du cinéma justifieront une analyse spécifique. Mais cette médiation de l'image enregistrée lui a également permis de retrouver un cohérence professionnelle sociale et familiale en répondant aux attentes populaires.

1-2-3-Détour et retour aux sources :

Intéressés par le langage de l'image et la relation au spectateur développée à la télévision, J Mc Grath et Troy Kennedy Martin déplorent la domination des feuilletons américains. Ils créent ensemble la série policière *Z-Cars*. Ce feuilleton à épisodes clos met en scène une patrouille de deux policiers humanistes en voiture, assez semblables aux "hirondelles" à bicyclette, flotiers proches des assistants sociaux que notre pays a connus jusqu'en 1960. Intégrés à la population et appréciés, ils fournissent un prétexte pour enquêter sur la vie sociale et culturelle en milieu urbain dans les Midlands. Le feuilleton est conçu comme un

¹²Mc GRATH John, *A Good Night Out*, p.11, London, Methuen, 1981.

¹³Mc GRATH John, conférence à Saint-Etienne.

documentaire fictionnel de réflexion. Présentant des situations crédibles, insérées dans un milieu parfaitement identifiable, la série trouve des échos populaires profonds et durables en Grande-Bretagne en raison même de son enracinement régional. La famille, les frères et les amis de J. Mc Grath, tant dans la région de Merseyside qu'au Pays de Galles s'y reconnaissent. Cette expérience l'incitera à persévérer. Il a depuis créé sa propre compagnie de production de télévision indépendante. Il aura aussi l'occasion d'écrire des scénarios pour le cinéma et théoriser cette rencontre avec le public populaire. Il s'interroge après ce premier contact:

<<Why is it not possible to work in the theatre in a way to make them feel we are speaking their language, dealing with their culture? >>¹⁴

C'est alors qu'il s'associe en 1970 avec le théâtre Everyman de Liverpool pour mettre en oeuvre une telle pratique.

1-3-Les contours d'un théâtre populaire :

Attiré par la troupe qu'A.Dossor avait réunie et par son approche du théâtre destinée à un public que lui-même connaissait et appréciait, il écrit *Unruly Elements*, série de six courtes pièces en un acte, où il commence à définir un style nouveau, et se réfère à son vécu familial dans l'agglomération ouvrière de Liverpool. Il l'exprime dans l'introduction à la pièce *Fish in the Sea*, également écrite pour ce théâtre, avant d'être jouée en tournées par la compagnie naissante 7:84 :

<< During 1971 and 1972, I worked a lot at the Liverpool Everyman. I was excited at what Allan Dossor and the company were trying to do, and wanted to help them build up the working-class audience they now have. Besides, I was born on Merseyside and wanted to write for the people I knew. >>¹⁵ :

¹⁴Conférence à l'Université de Saint-Etienne. Appendice 1.

¹⁵Mc GRATH John, *Fish in the Sea*, introduction p.1, 1971, London, Pluto Press, 1977.

1-3-1-Pièces de Liverpool :

Dans *My First Interview*, un jeune journaliste interroge un auteur en vogue et s'avère moins naïf que ce dernier ne l'imaginait. On identifiera sans peine dans la personnalité des deux personnages, l'expression du statut contradictoire de J.Mc Grath avec cependant une faveur manifeste envers le jeune journaliste. Avec *Angels of the Morning*, le conflit des générations resurgit: M. Lodwick veille tard pour attendre sa fille, adolescente âgée de dix-sept ans. Celle-ci le terrorise. Son amie Tralee vient à sa place. Elle reproche à M.Lodwick la morne vie d'homme marié, sans perspectives, qu'il subit. Lui, parle de son travail et explique comment la vente de distributeurs automatiques s'est muée en diffusion de procédés de distribution des marchandises. Ils entendent des bruits. Elle révèle que deux amis lui dérobent ses économies, que tous sont des 'guerilleros urbains' et qu'ils appartiennent au groupe des 'Fazackerley Tupamaros'. Il vaut mieux ne pas prévenir la police, sa fille étant impliquée dans la bande. Deux discours parallèles sans communication traduisent le fossé croissant entre les jeunes en refus et les adultes, soumis à un travail répétitif sans perspectives, englués, impuissants, dans une société figée. On retrouve là des échos des pièces d'Osborne ou Arden, ou des fictions romanesques de Sillitoe. La révolte prend ici un tour politique prémonitoire des années ou de la violence à venir. Cette représentation d'une jeunesse ouvrière frustrée en quête d'accomplissement est un élément de réalité locale et se traduisait alors, notamment à Liverpool et dans les Midlands, par un fort courant anarchiste, violent, anti-organisationnel qui opposait les jeunes dans les usines à leurs aînés, syndiqués. On allait assister rapidement à des grèves dures avec occupation d'usines. Le point de vue symétrique, révélateur d'une autre frustration y fait écho dans la pièce suivante. Une femme schizophrène d'âge mûr et de milieu aisé rencontre sur un banc un jeune homme dans *Plugged Into History*. Elle ressasse des nouvelles alarmantes, une façon pour elle d'éviter de devenir folle qui traduit le stress que

chacun subit en essayant de faire face aux événements mondiaux. Lui, s'approche, d'abord intrigué, puis chaleureux, enfin exaspéré. Il a le souci de reconquérir sa fiancée qui refuse de le voir depuis qu'il l'a frappée. La campagne l'attire et il travaille le moins possible. Au delà de la confrontation sociale, la pièce s'attache aussi à remettre en cause les notions communément admises de folie, normalité, homosexualité et surtout celles du rôle des femmes dans la société. Le père ouvrier, le fils étudiant et la fille collégienne de *They're Knocking Down the Pie-Shop* réagissent au projet de démolition de la boutique de quartier qui vend des saucisses fort appréciées par la population. Elle doit faire place à un hôtel de vingt étages. Vieux militant socialiste désabusé par cette ultime trahison d'élus qu'il a soutenus, le père abandonne la lutte. Le fils, futur ingénieur, approuve la modernité du projet, et sa soeur s'associe aux rassemblements de la gauche militante pour faire de ce combat le plus grand symbole de la lutte anticapitaliste à Liverpool. Déjà apparaît chez J. Mc Grath la dérision du socialisme officiel, mais aussi l'ironie devant les excès de phraséologie. On ressent cependant une sympathie pour le père déçu et la fille enthousiaste qui trahit, avec l'exemple de cette famille confrontée à l'accélération du processus de standardisation urbaine et économique, le malaise social naissant face aux cruautés du 'progrès'.

Hover Through the Fog centre le débat sur les relations sociales du travail. Mrs Reece, ancienne candidate socialiste aux élections municipales de Manchester a cherché à faire sa place dans la hiérarchie du parti. Déçue, elle a entrepris des recherches sur les relations sociales au début du siècle. Elle a été choisie par le gouvernement conservateur comme juge chargée d'arbitrer un conflit du travail. La secrétaire, à qui elle reproche une virulence marxiste déplacée, propre à la jeunesse, lui apprend que sa désignation vise à lui laisser donner raison aux prétentions syndicales afin de provoquer l'effondrement des exportations et d'en faire ultérieurement payer les conséquences aux travailleurs. Mais cette perspective maximaliste, qui a été suggérée par un fonctionnaire supérieur d'extrême-

droite, a été abandonnée depuis par le gouvernement. Mrs Reece subit tour à tour les pressions et chantages contradictoires d'un envoyé ministériel, du patronat, des directions syndicales. Après avoir été tentée par les honneurs et l'invitation au siège du gouvernement, elle va trancher pour la revendication des grévistes, laissant planer l'ambiguïté sur ses motivations profondes. Le personnage est traité avec une neutralité sympathique par l'auteur qui souligne les problèmes de conscience de l'universitaire projetée dans cet univers :

Mrs Reece: Damn it. I'm an independant arbitrator, they can't ask me to judge a case on its merits, then tell me what to hand out. That's not my way of doing things.

Power seems to have gone to the Prime Minister's glands- that or his new yacht (she does an imitation of Edward Heath, laugh)

All right then, 14 per cent it shall be.¹⁶

La pièce est cruelle envers les ambitions, les compromissions et l'irresponsabilité de toutes les instances dirigeantes gouvernementales, patronales ou syndicales. Dans *Out of Sight* un ancien publiciste de 41 ans, devenu hippie subit avec la drogue la déchéance morale et intellectuelle. Ces six pièces courtes dressent, à la manière de la prose de James Joyce dans *Dubliners*, un tableau chaleureux et pétillant de portraits ordinaires du microcosme de Liverpool, en ironisant sur les compromissions et les lâchetés, les impatiences désordonnées, et constituent un appel à l'organisation militante. Déjà, l'adresse directe au public, pour rompre l'action et commenter la fiction, ou la dérision envers le Premier Ministre, dans l'exemple précédent, tout comme le recours au burlesque, contribuent à éviter le piège du naturalisme.

L'ouverture de *Plugged Into History*¹⁷ est exemplaire à double titre.

Un gardien du parc s'adresse au public :

¹⁶McGRATH John, *Hover Through the Fog*, p.12, inédite, 1971. Archives 7:84, prêt de longue durée à la Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

¹⁷Mc GRATH John, *Plugged-in to History*, p.1, publiée avec *Angel of the Morning* et *They're Knocking Down the Pie-Shop* sous le titre générique

Oh. Oh. Oh; Fie on dem. Fie. Da ungsters bin dingrateful, lacksed. Bud I godda shock for ya. Am gonna stunnyia. Een in a suplex pent-up houses, high, scraping da sky/.../der bin un-ruly elemens. Der bin utters, utter bin in da nut-ouses, der bin Siogh-gothics, an you-rothics, an Care-a-noïds, an, wuss of da lot, der been sky-so-free nicks. /.../whoffor? Ah doan no whoffor. Dey muss be utters, daffy and palmy, whyves of da big men, da pig men da runna cuntry.

Les six pièces étaient jouées ensemble ou par séries intermédiaires selon divers assemblages. Elles étaient à cet effet reliées entre elles par de petits monologues adressés au public semblables au précédent. On observera, dans l'exemple donné, la perméabilité de l'auteur aux parlers populaires et régionaux à laquelle son enfance l'avait exercé. Ce savoir, associé à sa grande maîtrise de la langue anglaise et de ses racines, lui permet de reproduire sous une transcription para-phonologique un discours aux tonalités populaires authentiques, parfaitement identifiable et compréhensible par son public. Cette forme d'expression tranche sur la tonalité générale d'une langue par ailleurs volontairement soutenue dans ces pièces. L'auteur y insère un contenu idéologique contestataire et place dans la bouche de ce gardien des termes médicaux, désignant la folie, mal assimilés. Il en donne à plaisir plusieurs interprétations métaphoriques populaires : "siogh-gothics", "you-rothics" ou "care-a-noïds", "sky-so-free nicks" dans lesquels la "docte méprise" se double de connotations sexuelles corroborées par la dénonciation des comportements pervers des dirigeants du pays qui suit et fait écho à l'exemple précédent. J.Mc Grath utilise des références et une langue que tous partagent afin d'élaborer une forme de spectacle théâtral pour la communauté dont il est issu ou il sait faire prendre à son public la distance nécessaire pour juger de ses travers avec respect et sympathie. Cette parodie dont les rythmes et les élisions, ou les idiomes reproduisent les inflexions populaires est parfaitement

identifiée par le public comme une connivence. L'auto-dérision séduit et renforce l'effet de dénonciation des couches dominantes. J Mc Grath écrira:

<< Six short plays I wrote for the Everyman earlier this year contained the possibility of strong and united statements from the stage that are not mediated through the characters and through the paraphernalia of mediation the audience carries around with it. What finally trickles through is pretty minimal. I've tried to fight against it by using more hightened language than usual.>>¹⁸

Simultanément à leur présentation à Liverpool, les pièces furent jouées lors d'une tournée organisée par 7:84 à Cardiff, Oxford, Manchester, Rochdale, Sheffield, Aberdeen et enfin au Shepperd's Bush Theatre de Londres.

La compagnie itinérante 7:84 avait un an. La première tournée avait été organisée en 1971 après le succès au festival d'Edimbourg de la pièce *Trees in the Wind*. L'objectif de cette orientation nouvelle consistait à aller la rencontre des publics populaires, ouvriers notamment, dans le nord de l'Angleterre, en Irlande et en Ecosse. Cette initiative n'est pas unique. Elle est l'une des plus longues et des plus réussies au sein d'un courant qui voit progressivement naître à cette époque en Grande-Bretagne plusieurs centaines de compagnies itinérantes, ou inscrites à demeure dans une communauté rurale, banlieusarde ou immigrée. Baptisé "Fringe", ce mouvement s'éloigne des grands centres culturels. Il doit beaucoup à Pip Simmons et à sa compagnie 'Portable Theatre', et demeure aujourd'hui, après diverses évolutions, un vivier de réflexion, d'écriture de pièces novatrices et de création esthétique vivace. Durant la décennie soixante-dix surtout, la faiblesse des moyens financiers de ce courant l'incite à définir de nouvelles formes, avec des décors minimalistes, des espaces scéniques modulables, et à rechercher l'association entre les quelques comédiens professionnels de la compagnie

¹⁸Mc GRATH John, introduction, p.3, programme d'accompagnement pour la tournée de 7:84. Archives personnelles .

et des amateurs recrutés sur place pour monter les spectacles, qui, souvent, font appel à de nombreux personnages. Association volontaire sur des objectifs progressistes, pratiquant la plupart du temps un théâtre d'intervention, la troupe implique fortement ses membres et s'organise souvent en coopérative. Cette démarche théâtrale présente des similitudes importantes avec celle qui prévalait au Moyen Age. Le contenu idéologique est bien sûr tout différent, comme l'analyse minutieusement Elisabeth Angel-Perez dans sa thèse de doctorat.¹⁹ Elle citera d'ailleurs souvent les pièces et la pratique de J.Mc Grath. Nos analyses se croiseront fréquemment. Au Moyen Age aussi, les tableaux des Mystères étaient pris en charge par les Guildes professionnelles, dans un cadre associatif proche, et faisaient participer toute la population pour véhiculer leur message édificateur. Au vingtième siècle, cependant, la survie du théâtre parallèle contemporain dépend pour l'essentiel des subventions nationales, régionales ou locales. Elle est aléatoire. Dès 1975, mais surtout en 1982, de nouvelles orientations gouvernementales privilégient définitivement les centres culturels régionaux. La plupart des troupes itinérantes, privées de subventions, disparaîtront. Le mouvement "Fringe" survivra sous la forme de "Community Theatre". L'Arts Council estime désormais, outre qu'il n'a pas à subventionner des compagnies qui dénigrent le gouvernement, que c'est au public de se déplacer vers les centres culturels. Dans son étude comparative : *Théâtres populaires d'aujourd'hui en France et en Angleterre (1960-1975)*²⁰ Mireille Willey cite les justifications officielles données alors et analyse les limites de cette politique :

<<The Arts Council subsidizes schemes which provide a combined bus and theatre ticket for parties of people living some distance away from the theatre. These parties are an emphatic attraction and on this basis diffusion yields a double dividend. With the extension of touring, the

¹⁹ANGEL-PEREZ Elisabeth, *Le retour des formes médiévales dans le théâtre parallèle contemporain britannique*, Thèse de Doctorat, Paris 4, Janvier 1991.

²⁰ *op. cit.* Paris, Didier Erudition, 1979.

extension of these transport subsidies will ensure a fairer distribution of theatre./.../Ces divers avantages encouragent les amateurs de théâtre à se déplacer pour voir les nouvelles production des divers centres, ils ne touchent toutefois qu'un nombre assez limité de spectateurs. >> ²¹

Aujourd'hui, le théâtre parallèle rassemble des troupes professionnelles et amateurs, universitaires notamment. Le festival d'Edimbourg demeure un lieu de confrontation et d'échanges privilégié depuis 1963, date à laquelle l'Américain Jim Haynes l'a créé au théâtre Traverse, aux côtés du festival officiel plus ancien. Après bien des vicissitudes, et un affaiblissement de la qualité des spectacles offerts, les deux dernières éditions (1990 et 1991) ont connu un renouveau manifeste. Ce résumé succinct d'un mouvement sur lequel de nombreuses études se sont penchées²² permet d'en repérer les caractéristiques essentielles qui s'appliquent tout à fait à la compagnie 7:84 de J.Mc Grath, y compris dans son issue fatale. Dans son entretien avec C.Itzin et S.Trussler, l'auteur revendique pleinement l'insertion de son initiative dans ce cadre :

<<I decided to put on a play that I had in my head, at the Edimburg Festival. That play was called *Trees in the Wind* and it first went on in 1971, for three weeks during the festival. A lot of very good, very important work had been done by Portable Theatre and Pip Simmons and those people - assisted by the Arts Council - creating a fringe circuit, and people said, come and play to us here, there and everywhere. So I just rang up a lot of people and said, can we do the show? And they said, yup, and I went to Sue Timothy at the Arts Council, and said, will you give us

²¹ *Théâtre populaire d'aujourd'hui en France et en Angleterre*, p.60-61.

²² Nous retiendrons notamment la thèse de N.Boireau, celle d'E Angel Perez et l'ouvrage de M. Willey déjà cités, ainsi que *Dreams and Deconstructions, Alternative theatre in Britain*, editor : Sandy Craig, Amber Lane Press Ambergate Derbyshire, 1980, 192 p. Enfin, la thèse de Maya Jones-Petithomme : *Le théâtre alternatif en Grande-Bretagne et son économie, 1968-1986*, analyse les conditions socio-économiques de l'essor, puis du déclin du théâtre alternatif lors de la révolution conservatrice initiée par M.Thatcher à partir de 1979. Nouveau Doctorat, Université de Bordeaux III, Etudes Anglaises, 1988, Directeur Prof.Philippe.Rouyer.

some money to help us? And she said yes. So we got a bit of money there/.../and did *Trees in the Wind*.>>²³

Comme la première, la tournée de 1972 connut un grand succès. Fidèles à leurs origines, l'auteur et ses compagnons donnèrent également les pièces dans une usine occupée dans Scotland Street à Glasgow. Ce fut la première de nombreuses visites d'usines en lutte en Ecosse et dans le Nord industriel de l'Angleterre.²⁴ Ce sera aussi une source d'inspiration pour *Fish in the Sea*, pièce majeure de l'auteur qui allait suivre bientôt. Dans le même élan, la compagnie 7:84 allait ensuite produire deux pièces jouées en parallèle *Underneath* de J Mc Grath et *Occupations* de T.Griffiths. Roland Rees qui deviendra ensuite le directeur de la compagnie Foco Novo assura les mises en scène et la tournée dura d'avril à juillet 1972. Elle conduisit de nouveau la troupe en Ecosse. Si le contenu des spectacles ne retient pas notre attention ici, le succès grandissant de la compagnie lors de cette tournée et des pièces de J.Mc Grath à Liverpool furent l'occasion de nouvelles rencontres avec J.Arden et son épouse M.d'Arcy, alors installés en Irlande, engagés et célèbres. L'Irlande émergeait à nouveau au coeur d'un projet de collaboration.

1-3-2-L'Irlande au coeur :

J.Mc Grath avait rencontré J.Arden et M.d'Arcy dès 1958, alors qu'il travaillait au théâtre du Royal Court. Lorsqu'il créa la compagnie 7:84, il leur demanda une pièce. Lors de cette nouvelle rencontre, ils venaient d'écrire *The Ballygombeen Bequest*, sur le conflit en Irlande du Nord. Charles Marowitz ne voulait pas la créer sans coupures. Ainsi, J.Mc Grath en fut chargé, et retrouvait par le biais de cette collaboration ses racines familiales. Une identique perception politique de la réalité animait les trois auteurs. La pièce fut créée au festival d'Edimbourg et fit sensation. Michael Anderson, critique à *Plays and Players* écrivit alors:

²³New Theatre Voices of the Seventies, p. 106.

²⁴cité par Elizabeth MacLENNAN, *the Moon Belongs to Everyone*, p.35, London, Methuen, 1990.

<<It's no coincidence, I think that the 7:84 Theatre Company is one of the few to combine political commitment with artistic excellence /.../ In mounting *The Ballygombeen Bequest*, by John Arden and Margareta d'Arcy, John Mc Grath has launched a stunning political drama as good as the best of John Arden's plays and equal to most of Brecht's. The exploitation of a family of Irish tenants over the post-war years serves as a reflecting mirror in which the ancient grievances of England's first and last colony are caught with glittering accuracy and a deep historical sense.>>²⁵

Au-delà du contenu politique, ce résumé permet de repérer les possibilités d'identification familiale avec J Mc Grath. La tournée qui suivit, d'août à décembre 1972, allait rencontrer un large succès avant de connaître des remous à la suite de plaintes qui dénonçaient la relation de faits précis concernant les pratiques des grands propriétaires terriens, ou l'activité des troupes britanniques en Irlande du Nord. Elle dut être interrompue. Les mêmes faits furent ultérieurement officiellement réprouvés par la Cour Internationale de Justice de la Haye. Lors de la même rencontre avec les auteurs, J.Mc Grath répondit au souhait de J.Arden. Celui-ci désirait qu'il actualise sa pièce de référence *Serjeant Musgrave's Dance*. En effet la grève des mineurs de 1971-2 se déroulait sur fond d'effervescence en Irlande du Nord. La pièce se prêtait parfaitement à cette actualisation. Elle allait être présentée sous le titre de *Serjeant Musgrave Dances* On en parallèle avec *The Ballygombeen Bequest*. J.Mc Grath allait en confier la mise en scène à l'acteur Gavin Richards et favoriser l'autonomie de la compagnie pour, dit-il, mettre fin à "the benevolent dictatorship"²⁶. Dans le même temps, avec son épouse, le frère de celle-ci et d'autres acteurs d'origine écossaise, J.Mc Grath souhaitait créer une compagnie spécifique en Ecosse. 7:84 Scotland allait permettre un nouvel enracinement de l'auteur. Mais son attachement à l'Irlande se poursuivrait avec les deux compagnies qui tout

²⁵ANDERSON Michaël, A review on *the Ballygombeen Bequest, Plays and Players*, November 1972.

²⁶McGRATH John, *the Process of Finding a Form*, p.107.

au long de leur existence feraient des tournées régulières en République d'Irlande ou en Ulster. Dans l'immédiat, cette relative autonomie de la compagnie permettait aussi à J.Mc Grath d'amplifier son travail avec le théâtre Everyman de Liverpool où la symbiose avec le public souhaité l'aidait à construire le théâtre auquel il aspirait.

1-3-3- Pièces majeures et nouveau style :

Ces racines sociales et idéologiques constituent un élargissement naturel essentiel du champ de la fidélité familiale. Elles représentent bientôt le trait distinctif de l'oeuvre de l'auteur auquel cette étude s'attachera ultérieurement. Une collaboration fructueuse s'instaure et le public répond largement. C'est alors qu'avec *Soft or a Girl?* et *Fish in the Sea* J.Mc Grath ressent le besoin d'introduire régulièrement musique et chansons populaires dans ses spectacles afin de créer un écho supplémentaire à la sensibilité de son public, comme l'avait laissé entrevoir le spectacle *Trees in the Wind*. Les questions qu'il se pose en s'associant avec l'Everyman et les réponses qu'il apporte feront l'objet d'un développement spécifique²⁷. Elles rejoignent largement celles qu'avait cherché à résoudre le théâtre populaire français à la suite de Jacques Copeau et de Jean Vilar sur la forme théâtrale et son langage, sur les destinataires et le lien de l'auteur ou de la troupe avec eux, la communication, l'adaptation critique à leurs goûts pour ne pas demeurer simplement populistes et leur permettre d'analyser leurs forces et leurs faiblesses. De cette expérience réussie, et en parallèle avec elle, naîtra la compagnie 7:84 qui rappelle l'expérience itinérante et stéphanoise du fils spirituel de Jacques Copeau, Jean Dasté, avec lequel J.Mc Grath revendique une parenté. Dès lors, sa carrière et son oeuvre exploreront opiniâtement les voies de la création populaire et de la rencontre effective avec un tel public. *Trees in the Wind* sera plutôt rattachée au vécu et à l'expérience personnelle de l'auteur. *Soft or a Girl?* a été évoquée. *Fish in the Sea*

²⁷*infra*, chapitre 3.

rejoint pleinement nos préoccupations présentes en réalisant une synthèse des sources d'inspiration familiales, locales et sociales de J.Mc Grath. Elle a d'ailleurs été écrite dans la résidence de vacances de Sandy Craig, diplômé de philosophie de l'Université d'Edimbourg, qui allait devenir, après sa contribution essentielle à la compagnie 7:84 le journaliste et critique théâtral influent qu'il est aujourd'hui. Il n'y a nulle coïncidence dans cette amitié qui participe de l'ancrage écossais et idéologique. Or cette résidence est située au Pays de Galles, à côté de Mold, où J.Mc Grath a fait ses études et où ses propres parents étaient alors retirés²⁸. Cette référence n'est pas vaine. Nous découvrons les adolescents en camp de vacances au Pays de Galles. Ils sont placés sous l'autorité du révérend Griffith. Le thème secondaire de l'influence traditionaliste de l'église apparaît notamment sous les traits de Dafydd, frère du prêtre qui rêve au mythe d'un Pays de Galles pré-chrétien et, à un degré moindre, sous ceux de Yorry, fils de pasteur baptiste, qui rencontre Mary et tombe en adoration devant elle.

DAFYDD: I'll tell you a story. In ancient Ireland there was a king, called Sweeny, who was also a poet, and a high priest of the old religion. When St Ronan came to bring civilisation to him and his people - with a bloody great army - Sweeny slung a half a brick at Ronan, but bloody Ronan was wearing a huge iron cross on his chest, and the brick hit that, and bounced off. And Sweeny was defeated, and the old religion obliterated without trace. And Sweeny was afflicted with the flying madness/.../He flew over to Wales, right over the Irish Sea - and he landed not very far from here. But Wales had been conquered by the Christians as well, and all trace of the old ways that would bring Sweeny back to his sense had been wiped out.²⁹

La langue alors retrouve toute la poésie des pièces galloises chères à l'enfance de J.Mc Grath. Créée à la fin de 1972, elle veut perfectionner les

²⁸Cité par Elizabeth MacLENNAN, *The Moon Belongs to Everyone*, p15.

²⁹Mc GRATH John, *Fish in the Sea*, Act One, p.7, London, Pluto Plays, 1975.

expérimentations de *Soft or a Girl?* en termes de recours à la musique, pour répondre aux attentes du même public. Mais, dit l'auteur :

<< (but) to present them with something more difficult, more challenging. >>³⁰

Elle peut être classée parmi ses trois ou quatre pièces majeures. Elle constitue la véritable articulation entre le théâtre des débuts où l'auteur construit son art à travers une thématique dérivée de diverses expériences personnelles, et les pièces de la maturité qui définiront et perfectionneront progressivement un théâtre populaire personnel enraciné. Cette évolution inscrira définitivement J .Mc Grath parmi les auteurs incontournables dans le théâtre britannique contemporain. L'importance de son apport retient aujourd'hui l'attention générale malgré son choix de quitter définitivement au moment précis du succès national de cette pièce, le circuit des grands théâtres londoniens qui établissent ou défont les célébrités. Ronald Hayman, qui n'apprécie pas le théâtre d'intervention, comme l'indique le titre de son chapitre: *The Politics of Hatred*³¹ observera le caractère spécifique de cette démarche, à l'inverse de celle de David Hare et Howard Brenton :

<< The progress of David Hare and Howard Brenton from touring with Portable Theatre to writing for the National Theatre has been like an inverted image of John Mc Grath's progress from London to touring in the North of England and in Scotland.>>³²

En observant peu après que :

<<Nevertheless, the work of Hare and Brenton would not have developed in the way it has without the formative experience of catering for an audience that was not habituated to theatregoing. In script and mise en scène, they had to find means of grabbing the public's attention and then holding it.>>³³

³⁰Mc GRATH John, introduction à *Fish in the Sea*, p.1.

³¹HAYMAN Ronald, *British Theatre since 1955, a Reassessment*, OUP, 1979, p.80-128

³²*id, ibid*, p.92.

³³*id. ibid*. p.93.

Il donne, à son corps défendant, implicitement raison à J.Mc Grath, dont la démarche relève d'une véritable éthique de l'engagement populaire, au sacrifice de sa propre renommée dans les circuits du théâtre établi.

Située à Liverpool, *Fish in the Sea* a pour cadre une famille ouvrière, les Machonochie, qui ont quatre enfants. Les éléments représentatifs des contradictions de la classe ouvrière de Liverpool et les conflits qui surgissent sont au centre de la pièce qui vise en dernier ressort à favoriser leur analyse et leur dépassement. Mais son objet consiste aussi à appeler ouvriers, alliés, et mouvement socialiste britannique dans son ensemble à plus de maturité et de détermination. Le titre reprend la métaphore de Mao Tse Tung qui compare le front révolutionnaire à la tête et au corps d'un poisson, et la population au flot dans lequel il se meut³⁴. La confrontation de J.Mc Grath avec le public du théâtre Everyman et sa connaissance intime du tissu sociologique de cette région où il a ses racines confèrent à la pièce sa richesse exceptionnelle. L'auteur en est conscient et le revendique :

<<I worked a lot for the Everyman, adapted Brecht's *Chalk Circle* and a Peter Terson play (*Prisoners of War*), and finally wrote *Fish in the Sea* early in 1973. For that, I took the form of *Soft or a Girl?* and really pushed it near to its limits: it's a very ambitious play, and I wouldn't have believed it would work if I hadn't learnt a great deal from the Everyman audience. It's a big play, springing from a family situation into all kinds of areas. >>³⁵

Mary Machonochie aime un jeune Ecossais illuminé, Andy, qui va poser des bombes en Irlande du Nord et revient se cacher vers elle. Elle subit en parallèle l'adoration de Yorry, qui devient marxiste convaincu à l'Université. Il abandonne ses études pour rejoindre la classe ouvrière. On peut y voir un substitut de l'auteur dans la pièce. Sandra, elle, est

³⁴Mc GRATH John, préface à *Fish in the Sea*, p.II.

³⁵Mc GRATH John, entretien avec Catherine Itzin et Simon Trussler, *New Theatre Voices of the Seventies*, p.108, London, Methuen, 1981.

coiffeuse, et épouse Willy à qui son beau-père, Monsieur Machonochie, trouve un travail dans l'usine où il est ouvrier. Sandra bientôt enceinte, le jeune couple cherche à se loger. Fiona est encore au collège et le quatrième enfant, Derek, un caractère faible, désespère son père en s'engageant dans la police.

Mr MACHONochie: All my life I've hated three things: bosses, onions and policemen. My own Dad was a policeman once. Did you hear about the Liverpool policemen's strike? They didn't fancy some of the things they were supposed to do getting up to - helping the bosses keep the men down amongst other things./.../They sent the military along to break it up./.../they fell on them, their brothers./.../ all I know is my old feller came out with a couple of broken ribs and a cracked collar-bone/.../My own Dad by his own mates. And I've watched them since. Never. Never.

MARY: Never what Dad,

Mr MACHONochie: Our Derek- oh God I can't bring myself.

SANDRA: He's not--

MrMACHONochie : He bloody is. He's got the uniform, trying it out, all proud of his little self. >>³⁶

Derek se retrouvera en Irlande, à la fin de la pièce, à la poursuite d'Andy. L'usine où travaillent Monsieur Machonochie et Willy est acquise par une société américaine qui bloque les salaires. Les travailleurs occupent alors l'entreprise pour un long conflit. La palette des situations psychologiques et sociales, reflet de la diversité des réalités à Liverpool intègre toutes les sources d'inspiration, urbaines, irlandaises, galloises, sociales et esthétiques de l'auteur, évoquées à propos des pièces précédentes. La richesse des observations offre au texte une cohérence que souligne le regard chaleureux de l'auteur. Frank Marcus, critique au *Daily Telegraph* verra la nouvelle version, adaptée pour les tournées et la scène londonienne, avec un renouvellement des chansons - c'est cette dernière version qui a fait l'objet de l'édition utilisée ici. Il dira:

³⁶Mc GRATH John, *Fish in the Sea*, Acte 1, p26.

<< A wonderful generosity of spirit akin to O'Casey at his best informs the work of John Mc Grath. His plays rarely reach London: a fault which will surely be rectified when the new National Theatre opens its portals to the regions. *Fish in the Sea* confirms my long held view that John Mc Grath is one of our major dramatists. His epic vision is allied to an ear for speech rhythms which can establish a character in seconds: his humour and all-embracing sympathy are heartwarming./.../ He has captured our attention with an affecting family saga of immense charm./.../His failure to be doctrinaire and inability to hate are precisely the reasons why *Fish in the Sea* carried conviction.>>³⁷

B.A.Young dans le *Financial Times* , ou Rod Caird dans le *Morning Star* datés du même jour partagent cette appréciation malgré le fossé qui oppose les deux titres. C'est aussi le même avis qu'expriment Irving Wardle dans *Plays and Players* ou Joanna Mack dans le *Western Mail* de Cardiff daté du 7 mars. Tous s'accordent à repérer dans la pièce les contradictions des situations sociales et économiques, la violence anarchique née de la frustration de certains personnages jeunes sans perspective, les retards culturels associés à l'emprise de la religion. Elle dénonce aussi la condescendance masculine vis à vis des femmes, avec ses conséquences en matière d'inégalité sociale ou d'oppression sexuelle, ou encore la pratique des responsables socialistes ou syndicaux en divergence avec celle de la base. Elle propose une représentation chaleureuse, non manichéenne, de l'adolescence et de ses contradictions.

Les mêmes observateurs relèvent l'ampleur épique de la pièce. Elle découle de la multiplicité des lieux - camp de vacances, séjour des Machonochies, bal, rue, église, usine, bureau du révérend Griffiths, parc - et des divers moments consécutifs de l'action, qui se succèdent chronologiquement sans qu'aucune indication dans les didascalies ne permette d'en évaluer la durée réelle. Le seul repère dans le dernier

³⁷MARCUS Frank, *Red Shadow*, *Sunday Telegraph*, London, 13 Février 1975.

tableau -l'enfant de Sandra- permet de l'estimer à une année environ. Le caractère socio-historique des événements relève aussi de ce genre, tout comme les adresses directes au public. Cependant, le rôle central de la famille Machonochie, avec les avatars relationnels des trois filles et du fils auxquels s'ajoute la profession du père, lui donne un caractère différent. L'auteur fait preuve d'une sympathie teintée d'humanisme dans l'élaboration de tous ses personnages qui possèdent une existence psychologique complexe. Il ne sont ni manichéens, ni de simples emblèmes sociaux. J.Mc Grath précise que : "the style is neither epic nor naturalistic"³⁸. La richesse poétique véhiculée par le personnage de Daffyd, notamment dans ses évocations païennes des mythes constitutifs des cultures représentées contribue également à enrichir la pièce, tout comme les chansons dont la fonction est tantôt épique et référentielle (les chœurs, Mr Machonochie), tantôt humoristique (*Dance the ups and Downs*)³⁹ ou poétique et métaphorique (Daffyd,p.65). *Lonely as the dark side of the moon* ⁴⁰, pour sa part, est riche d'une belle ambivalence emblématique de l'atmosphère complexe, unique, de cette pièce. Le *Guardian* précise:

<<it is difficult to do full justice to the play's richness.>>⁴¹

E.MacLennan indique que l'Everyman acquit alors une influence nationale. Elle même faisait mieux connaissance avec l'agglomération de Merseyside et le public ouvrier. Elle précise également que cette production passionna les acteurs Gillian Hanna et Gavin Richards⁴². Depuis Oxford, le théâtre et la vie l'unissent à J.Mc Grath.

1-4-Rencontre et enracinement :

E.MacLennan était alors une jeune actrice en formation dans la plus célèbre école dramatique anglaise LAMDA. Déjà, les plus grands lui

³⁸*Fish in the Sea*, Acte 1 scène 1 p.1.

³⁹*id. ibid.* p.15-16

⁴⁰*id. ibid.* p.23-24

⁴¹ *id. ibid.* cité p.4 de couverture.

⁴²MacLennan Elizabeth, *the Moon Belongs to Everyone* , p.15.

offraient des rôles tant au cinéma ou à la télévision que sur scène. En août 1958, elle joue avec Kenneth Loach et Dudley Moore au festival Fringe à Edimbourg, et, à l'automne, travaille avec J.Mc Grath pour la première fois en jouant le rôle de Molly Bloom dans son adaptation de *Ulysses* de James Joyce. L'année suivante, c'est pour elle, et en fonction de ses propres sensibilités, qu'il écrit le rôle de Shirley dans *Why the Chicken*. Elle évoque leur lien naissant et son attrait pour ce courant théâtral qui émerge alors :

<<For the 1959 Edinburgh Festival he wrote the part of Shirley the social worker in *Why the Chicken* for me. It was to be the first of many. The same evening I performed in another late night revue for the Oxford Theatre Group with Giles Havergal and Alan Bennet. These two opposite kinds of performing -extrovert 'variety' and 'serious' acting- have attracted me ever since. Not until we started 7:84 in 1971 was I able to combine the two.>>⁴³

Il est à noter qu'au delà de la fidélité familiale, les acteurs, auteurs et metteurs en scène qui partageront avec J.Mc Grath et E.MacLennan les mêmes valeurs idéologiques ou esthétiques constitueront le noyau central du groupe qui créera ou accompagnera 7:84 dans sa pratique et sa démarche éthique et esthétique. Ils seront régulièrement invités ultérieurement à travailler avec eux et peuvent aussi représenter une famille idéologique centrée sur une conception du théâtre populaire plus vaste. L'étude de l'oeuvre de J.Mc Grath permettra de les rencontrer fréquemment. Ce sera notamment le cas de Giles Havergal évoqué dans cette citation.

1-4-1-Tentative de repérages personnels :

Dans la perspective présente, un regard sur la pièce évoquée s'impose. Shirley, 28 ans, diplômée d'Oxford anime un club de jeunes dans une ville nouvelle. Pour leur venir en aide, elle cherche à se lier avec neuf d'entre eux. Mais les barrières de classe, de l'âge et du sexe l'en

⁴³ *The Moon Belongs to Everyone*, p.5

éloignent. Les jeunes préfèrent une ferme en ruine à l'extérieur de la ville au club sans âme qu'on leur destine et qu'il mettront systématiquement à sac dans le deuxième acte. De plus, le frère de l'un d'entre eux est mort d'une chute en montagne, et il se révèle qu'il a été poussé par Shirley alors qu'il tentait d'abuser d'elle. Confrontée à l'autorité disciplinaire du directeur des Affaires sociales, Shirley est révoquée. Confiante en ses méthodes et dévouée à ces jeunes, elle lui dit:

Your generation is boring its children to tears: you've lost your old values and you haven't found any new ones. Your excitement is measured out in terms of hours spent in front of a TV set....They're young, Mr Broomley, they want to live, they're burning with energy, and unless the society that you and I are part of can produce something they can live for, their energy must turn to destruction, is turning to destruction.... I'm fighting for them to build their own future here, to grow some roots that are strong and healthy, to know some spontaneous joy of their own instead of the frustration they feel now. ⁴⁴

Jouée le 26 Août 1959 au Festival, dans sa situation locale originale, près de Liverpool, dans une mise en scène de Colette King, cette pièce fut très bien accueillie par la critique, notamment par Harold Hobson et K.Tynan. Les références furent ensuite adaptées aux lieux traversés lors de la tournée qui suivit de Janvier à Mars 1960 pour trouver un écho dans les banlieues des villes visitées. Elle y rencontrera un accueil chaleureux. Prévus dans le West-End, elle fut vite retirée et disparut du répertoire. Cependant, au-delà des thèmes sociaux, parfaite illustration du nouveau théâtre britannique naissant en ces années, et prouvant que J.Mc Grath compte parmi ces pionniers, la démarche et l'accueil différencié de sa présentation l'éloignent du courant principal, le 'Mainstream', centré sur Londres. Elle demeure pourtant encore de style essentiellement naturaliste, en tout cas dans le premier acte. En effet, les thèmes idéologiques, les questionnements sont véhiculés par les personnages à

⁴⁴Mc GRATH John, *Why the Chicken*, inédite, manuscrit de l'auteur, p.48.

travers le dialogue de la fiction. Shirley est porteuse d'une vérité contredite par d'autres, comme le directeur, ou les jeunes. Leur fonction emblématique s'ajoute, et donne une ampleur à leurs émotions, au fil d'une structure événementielle linéaire. La pièce peut ainsi, paradoxalement, séduire par son contenu le public habituel des théâtres londoniens pour l'éveiller au monde social, à l'instar du nouveau courant dominant, naissant alors. Ce courant fait l'objet de la thèse de Nicole Boireau⁴⁵ qui analyse, d'un point de vue sociologique, son apport comme une contribution esthétique diversifiée à l'essor de la nouvelle gauche en Europe, à la suite des modèles marcusiens, en faisant l'hypothèse que la révolution se fera par le biais de la culture ou ne se fera pas. Nous aurons ultérieurement le loisir d'analyser la position de J.Mc Grath à cet égard. Sans nier l'importance de ce mouvement, il s'en écarte résolument, privilégiant vite, par son écriture et sa pratique de scène, le public ouvrier et populaire, exclu des circuits théâtraux conventionnels, au nom d'une idéologie influencée, au sens large, par la gauche classique, d'inspiration marxiste. Mais si la pièce *Why the Chicken* nous intéresse ici, c'est dans la recherche des échos familiaux que l'on peut y rencontrer. La confrontation et l'incompréhension entre une étudiante d'Oxford, malgré sa bonne volonté, et neuf jeunes de banlieue, la confiance indéfectible qu'elle place en eux, contredite par son échec, lorsqu'elle s'adresse au directeur lors de son licenciement, traduisent les incertitudes provisoires de l'auteur, écartelé entre culture acquise et origines, entre formation théorique et engagement social. L'auteur dit à ce sujet:

<<It was a clash really between working-class consciousness and living and feeling.... and Oxford consciousness/.../And the kids, interestingly, end up smashing the Youth Club. I suppose that was how I felt about Oxford consciousness, actually.>>⁴⁶

⁴⁵BOIREAU Nicole, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais, 1956-1970*, thèse de Doctorat d'Etat, Université Paris-3 Sorbonne Nouvelle, 1982.

⁴⁶Mc GRATH John, *The Process of Finding a Form*, p.102.

On retrouvera sous une forme plus élaborée diversifiée et complexe les mêmes représentations de la jeunesse dans la pièce *Fish in the Sea* écrite en 1972, à propos de laquelle le critique Frank Marcus posera la question:

<< Could the self-deprecating, University-reared Marxist student contain elements of a self-portrait? >>⁴⁷

De même, dans la pièce qui nous occupe ici, la préférence des jeunes pour la ferme en ruine hors de la ville nouvelle reflète l'attachement de J. Mc Grath à la nature et à la ruralité connues durant son enfance galloise, tandis que le malaise des banlieues se mesure également, comme dans sa première oeuvre, à travers le conflit des générations dont il pouvait personnellement apprécier l'importance grandissante dans le Liverpool où il revint à 16 ans et où naquirent bientôt le refus des valeurs victoriennes et la révolution musicale autour des Beatles. Cette musique et sa signification seront un des fils conducteurs de la quête d'identité culturelle chez J. Mc Grath. Mais, au delà du vécu personnel de l'auteur, celui d'E. MacLennan donne corps à la pièce également.

A l'instar de Shirley, elle a étudié à Oxford, partage les mêmes engagements idéologiques, et ressent comme l'auteur la déchirure avec ses racines, écossaises en ce qui la concerne. Elle en avait fait l'expérience dès l'âge de treize ans. Ayant obtenu une bourse d'étude pour un internat réputé du sud-est de l'Angleterre, elle évoque son premier voyage:

<< I discovered on the train that I would make friends, but that they were very, very different from me/.../In the school mock elections the socialists were wiped out .There was only one other Scot girl there when I arrived, and she was the daughter of a large landowner in Inverness-shire. People found my accent strange. I told them, I had been adopted as a Polish refugee.>>⁴⁸

Ainsi l'identité de vue est-elle complète, avec ici en plus la culpabilisation par rapport à ses origines. Il convient cependant de noter qu'il s'agit dans

⁴⁷MARCUS Frank, *Red Shadow*, *the Daily Telegraph*, Londres, 13 Février 1975

⁴⁸MacLENNAN Elizabeth, *The Moon Belongs to Everyone*, p.28.

son cas plus de solidarité, comme l'héroïne de la pièce, sa famille étant acquise aux idées socialistes malgré une position sociale et intellectuelle enviée en Ecosse. Après son grand-père, sa mère avait joué un rôle notoire. Elle avait contribué à la mise en place et à la généralisation d'une médecine préventive et de vaccinations gratuites. Elle se préoccupait de justice sociale. Le père d'Elizabeth, gynécologue et chercheur, avait largement contribué au contenu du rapport Beveridge et à la mise en place d'une politique de santé périnatale par le gouvernement socialiste après la deuxième guerre mondiale. L'origine du souci de leur fille pour la cause des femmes y trouve ses racines. Les thèmes féministes sous-jacents dans l'oeuvre, notamment celui du harcèlement sexuel dont a été victime Shirley, ou la difficulté pour une travailleuse sociale de se faire accepter dans un univers masculin, sont un apport spécifique de sa sensibilité féminine. Cette parfaite identité de vue entre l'auteur et sa femme -ils se marieront en 1962- marquera l'oeuvre de J.Mc Grath.

1-4-2- Un regard positif sur la femme :

La place accordée aux femmes, militantes, travailleuses, ou leur fonction au sein du foyer seront des thèmes fréquents dans nombre de ses pièces, et justifieront une étude spécifique de leur contenu. On évoquera notamment ici *Little Red Hen* et *Blood Red Roses* dans cette perspective, en liaison avec l'enracinement familial et social de l'auteur. Dans les deux cas, les femmes militantes sont porteuses d'une expérience opiniâtre positive largement supérieure à celle des hommes, compromis dans les attermolements syndicaux et politiques, souvent prêts à trahir les défis de leurs compagnes. *Little Red Hen* compare la grand-mère et la petite-fille. Par ses souvenirs, *Old Hen* fait revivre le Glasgow révolutionnaire qui du début du siècle aux années vingt-trente a vu s'affirmer de grands représentants ouvriers que l'on retrouvera dans d'autres pièces. Cette période historique de la "Red Clyde" a marqué l'histoire. *Old Hen* porte un regard très critique sur l'enthousiasme de sa petite fille pour le SNP aujourd'hui. Fresque historique, la pièce ouvre sur la vie du personnage

dans les taudis de Glasgow, évoque son mariage avec Charlie, qui sera tué dans la guerre civile espagnole, relate l'élection de onze parlementaires socialistes à Glasgow en 1922, puis la grève générale. Créée au théâtre Lyceum d'Edimbourg le 15 septembre 1975, elle parcourut l'Ecosse jusqu'en décembre avant d'être présentée au festival de Dublin. A l'occasion de la large tournée, de nombreux spectateurs dirent après le spectacle à E.MacLennan qui jouait ce personnage:

<<Like my granny, where did you find her?>>⁴⁹

Elle y était d'autant plus attachée qu'il véhiculait des réminiscences personnelles, J.Mc Grath prêtant au personnage une vieille chanson que Liz avait l'habitude de chanter et qu'elle tenait de sa mère:

<<There's a song in *The Red Hen* that my mother sang to me. She heard it on the pier in Stonehaven in about 1918 when she was a child. And it's called '*The Shimmy*'. I don't remember singing it to John. I must at one stage have sung it to one of our children. He put it in./.../ A lot of what we do is so vulnerable. You do things that are so personal.>>⁵⁰

Ce personnage éveilla de semblables échos passionnés lors de la tournée en Irlande et une curiosité positive au printemps suivant, à partir du 31 Mai 1976 au théâtre Shaw, dans Euston Road à Londres.

Dans ces pièces également, la femme est confrontée à sa double mission sociale et familiale et subit seule la culpabilisation du temps volé par les tâches sociales au soin des enfants, tout en revendiquant cette nécessaire indépendance. On pourra retrouver dans ces témoignages le souci constant de l'auteur et de son épouse pour l'éducation de leurs propres enfants confrontés à la vie d'une compagnie itinérante. E.MacLennan consacre un livre précieux à l'expérience de la compagnie 7:84, unique en Grande-Bretagne par sa longévité et son ampleur, et par la contribution majeure de cette troupe à la riche histoire du théâtre

⁴⁹MacLENNAN Elizabeth, *The Moon Belongs to Everyone*, p.77

⁵⁰*id, ibid*, p.78

populaire de ce pays. Il fourmille d'annotations des enfants du couple, de réflexions sur leur éducation à la vie sociale et culturelle au gré des tournées de la compagnie, et de leur perception de cette épopée.

<<Combining theatre with having children is not simple. With us it was a conscious choice to stay together and take our children with us as much as possible, even if it meant taking them out of school. They and the school agreed. It was quite demanding, but well worth it.>>⁵¹

Les enfants sont un ciment unificateur aussi fort que l'esprit militant.

1-4-3-L'enfant la famille et la société :

Les naissances et la connivence entre enfants et parents, ou avec l'un lorsque l'autre fait défaut, donnent une épaisseur humaine et psychologique à des personnages comme Bessie dans *Blood Red Roses*. La pièce retrace les espoirs et les déceptions de la génération d'après-guerre, perçus au fil de la vie de Bessie, de l'enfance à sa deuxième maternité et à son divorce. Ce thème prend une place égale à celui de ses engagements syndicaux et de sa vie à l'usine. Au travers de cette fresque épique familiale et sociale, elle est d'abord perçue, à l'âge de douze ans, dans sa relation à son père, qui revient handicapé de guerre en 1951 après avoir combattu comme engagé jusqu'en Corée. Amer, il vit dans l'univers de ses souvenirs militaires et fait face seul, sa femme l'ayant quitté, à l'éducation de sa fille et à la désapprobation de sa propre soeur chez qui ces deux être rejetés viennent s'installer. Déracinés - ils viennent des Highlands - ils sont également confrontés à la pression sociale dans la ville industrielle, nouvelle alors, d'East Kilbride. Dès quinze ans, au collège, par solidarité avec son père et confrontée au hiatus existant entre les valeurs qu'on veut lui inculquer et ses propres références, Bessie se rebelle lorsqu'il est question de mariage et de divorce:

REV.MURDO: So you must know exactly what you are looking for in a man- the qualities that will make for a lasting marriage- one that will not end in the tragedy, the shame of the Divorce Courts, as so many do-

⁵¹MacLENNAN Elizabeth, *The Moon belongs to Everyone*, p.51.

BESSIE : (seething) Hold me down, Catriona, would you?

REV.MURDO: For he is after all, the man whose children you will bear and rear and devote your life to, whom you will have to send off happy to his work in the morning and welcome home with good food and good cheer in the evening

BESSIE : (loud) Shite.

REV MURDO: I beg your pardon Bessie-

BESSIE : (stands) You're speaking a load of shite-sir-

REV MURDO: Am I? Sit down, Bessie, thank you for your contribution. (to class) You see, being a christian means turning the other cheek on such mindless provocations - though I shall of course be speaking to your headmistress. I said sit down, Bessie...

BESSIE : I'll get you. One day. Mr Smith. (sits). ⁵²

Au-delà de la confrontation comique de deux discours sociaux inconciliables qui se poursuivent dans la scène jusqu'à l'affrontement physique, où l'irréalité des propos du prêtre à des filles d'ouvriers de quinze ans sur le point d'aller travailler en usine transparaît, c'est l'image de soumission féminine caricaturale qui est également mise à mal. On notera également comment la fonction de régulation sociale de la religion est contestée grâce à la contradiction entre la joue tendue et la dénonciation à la directrice. Le père, lui, tout à ses souvenirs militaires et rompu à la discipline, se soumet aux sanctions des autorités scolaires qu'il trouve justes, et se fait médiateur entre sa fille rebelle et la directrice. Il se rappelle:

Her mother of course was a fighter - my God, she was! - from a long line of fighting women.⁵³

Plus tard, le premier enfant de Bessie naît le soir des élections. Elle évoque sa propre mère. Alex, son mari, s'intéresse plus aux résultats que diffuse le poste de télévision de la maternité qu'à sa fille qui vient de naître:

BESSIE : (looking at baby) Janey McGuigan. Born 8th October 1959: in East Kilbride. I wonder where your granny

⁵²McGRATH John, *Blood Red Roses*, Acte 1 scène 4, p.22, *Two Plays for the Eighties*, 7:84 Publications and Aberdeen People's Press, 1981.

⁵³Mc GRATH John, *Blood Red Roses*, Acte 1 scene 5, p.22.

is - she'd be proud of you. I miss her. So will you. Janey.
Just wait till you see your Dad - he's awfy serious. But
he'll be proud of you too.

(to Midwife) Can he come in now ?

MIDWIFE : Any minute, he'll be here/.../

(Alex comes in - sees Bessie)

ALEX : It's Harold Macmillan - for another five years!

BESSIE : It's Janey McGuigan - for life.⁵⁴

Cependant, Alex est obsédé par la victoire des conservateurs et l'inscrit dans la durée en misant sur une prise de conscience lointaine avec le secours de la voix de sa fille pour vaincre. C'est donc en imaginant l'intervention militante ultérieure de celle-ci qu'elle prend vie et importance à ses yeux. Son père lui reconnaît déjà avec une certaine fierté la capacité de lutte héritée de sa mère. Il la replace ainsi dans la lignée des femmes écossaises de la classe ouvrière. Cette métaphore familiale traduit la désespérance de voir l'Écosse subir une majorité conservatrice d'origine anglaise quand les votes locaux restent indéfectiblement travaillistes. Ce sera un thème important de diverses autres pièces. Bessie est séparée de son mari. Ils restent amis. Lors des luttes, qu'elle avait animées, celui-ci, face aux autres hommes placés à la tête des syndicats, l'avait soutenue. Elle vit avec ses deux filles devenues presque adultes. Elle leur annonce, heureuse, qu'après une relation éphémère avec un jeune travailleur, elle est une nouvelle fois enceinte. La naissance représente la continuité de l'histoire. Bessie l'exprime clairement avec cette ultime et courte chanson au public avant que les lumières ne s'éteignent:

Now that is our story

A tale that goes on

Is it true or is it a lie or a fiction?

Is it right or mistaken the story we tell:

Is it fit to be tellt tae your children? ⁵⁵

Et ce sont les enfants des spectateurs qui sont laissés juges de la validité esthétique et de l'authenticité idéologique du spectacle. On ne saurait

⁵⁴Mc GRATH John, *ibid*, p.33-34.

⁵⁵*id. ibid*, p.87.

mieux affirmer une vision optimiste de l'avenir social et ces mots de l'auteur traduiront l'attitude confiante que sa femme et lui auront envers leurs deux fils et leur fille. Au delà de cette double dimension récurrente de la féminité, et de l'enfant perçus dans leur dimension sociale, E.MacLennan aura par ses origines écossaises une influence décisive d'une toute autre nature sur son époux tôt dans leur vie et leur carrière communes.

1-4-4- l'enracinement écossais :

C'est en effet avec E.MacLennan que J.Mc Grath découvre la réalité écossaise. Il écrit:

<< After the ritual alienation of Oxford University, I was taken by romance to a small village in the North Highlands, Rogart, in Sutherland. Here in the Highlands I discovered a cultural identity that made instant contact with the traces of my Irishness and the feeling for nature-and much else - of my Welsh childhood.>>⁵⁶

De cette rencontre, et de l'identification à une culture qui puise ses racines aux mêmes sources celtiques que la sienne, allait naître l'enracinement écossais de J.Mc Grath. Le frère d'Elizabeth, David MacLennan, les rejoint dès 1971 pour créer, dans le même temps où l'auteur travaille au théâtre Everyman de Liverpool, la compagnie itinérante 7:84, traduction du besoin de rencontrer chez lui le public populaire. Les tournées conduisent la troupe dans les villes et villages d'Angleterre, du Pays de Galles, mais aussi d'Ecosse. Elle y découvre une culture spécifique. Ce constat est à l'origine de la création de la compagnie écossaise en 1973. David y participe et reste un partenaire essentiel aujourd'hui encore comme producteur et directeur de la compagnie théâtrale et musicale WildCat. Mais c'est dans l'oeuvre même de J.Mc Grath que cette synthèse des enracinements des deux familles va se traduire dès 1970 avec la pièce *Random Happenings in the Hebrides*, pièce

⁵⁶McGRATH John, *the Bone Won't Break*, p54, London, Methuen, 1990

en deux actes et huit scènes sous-titrée *The Social Democrat and the Stormy Sea*. Pièce à onze personnages, dont huit femmes et des pêcheurs, elle fut créée au théâtre Lyceum d'Edimbourg le 7 Septembre 1970, et jouée pendant une semaine dans une mise en scène de l'auteur. Les arguments de Geoffrey Strachan, responsable d'édition chez Methuen dans une lettre à J. Mc Grath datée du 8 février 1971 éclairent sa réception positive, mais également le refus de cette maison - qui avait déjà publié *Events While Guarding the Bofors Gun*⁵⁷ - de la publier:

<<Your play was one of the things that seemed to spell out quite a lot of what hit us./.../ In terms of performance-excitement, I found it both written and performed, so that it was often moving and funny to watch./.../ But dramatically, the play seems to lack anything quite comparable to the extraordinary deep, tooth-aching durability of that old cold-war-*Bofors Gun* which in some ways seems to me to stand for a decade./.../ In the absence of any further visible productions of the play in England, a published text would be hard to sell - at least outside Scotland.>>⁵⁸

Publiée en 1972 par Davies-Pointer, elle sera jouée dans les Hébrides mêmes par 7:84. Première pièce écossaise de style épique, elle situe ses huit tableaux entre 1964 et 1970 dans un cimetière, des bars, une chambre d'hôtel et la plage. Cette fresque sociale s'articule autour de quatre personnages: Aeny McPhee, l'instituteur, vieux militant socialiste qui se met à boire à la mort de sa femme. Son fils James a manifesté le rejet de son père par son désintérêt pour l'école. Il réussit dans la pêche en devenant patron. Sa soeur Catriona, intelligente, insatisfaite, aime son frère d'un amour incestueux qui l'empêche d'épouser Jimmy Litherland. Celui-ci peut représenter un trait d'union comme source d'inspiration entre les tissus sociaux et familiaux de l'auteur et de sa femme, et peut

⁵⁷*Events While Guarding the Bofors Gun*, London, Methuen, 29 Septembre 1966, créée en Avril 1966, au Hampstead Theatre Club à Londres. *Infra*, chapitre 2-3 : *Complexité des représentations subjectives*.

⁵⁸STRACHAN Geoffrey, lettre à J. Mc Grath inédite, archives de la Compagnie 7:84, bibliothèque de l'Université de Cambridge.

même refléter pour une part le dilemme et la personnalité de J.Mc Grath. En effet, il vient de Liverpool, a étudié l'économie à l'université, puis a décidé de revenir dans les îles comme simple pêcheur. Il jouera un rôle militant, structurant les luttes des pêcheurs contre la vente des bateaux et le chômage. Il crée un syndicat. Elu député travailliste, il envisage, sans la conduire à terme, une action de force pour retenir les bateaux. Un éphémère mariage avec une femme d'un niveau social élevé, qui tranche surtout dans l'île par le fait qu'elle est originaire d'Hampstead, lui permettra enfin de retrouver Catriona. Cette trame complexe où les personnages ont une épaisseur psychologique certaine comporte de nombreuses références thématiques sociales, idéologiques ou culturelles, organisées selon d'autres assemblages dans les pièces de la période. Elle s'attarde longuement sur la vie des Hébrides confrontées aux changements économiques et à l'échec des gouvernements travaillistes de la période 1964-1970. Avec leur consistance, les personnages contribuent à dresser le portrait sociologique d'une communauté insulaire. Si le refus de la part de Methuen de la publier s'appuie sur le caractère conjoncturel des faits politiques présentés et peut à ce titre se justifier, il relève aussi de la difficulté du théâtre londonien à accepter, alors, des thèmes enracinés dans les régions. Il illustre, plus spécifiquement, un refus de l'Ecosse rebelle et différente. Il faudra l'ampleur de l'événement que constituera trois ans plus tard la gestation puis la création de la pièce majeure de J.Mc Grath: *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* ⁵⁹ qui allait traduire de façon magistrale et définitive cet enracinement, pour lever cet obstacle. Encore allait-il falloir attendre 1981 pour que le succès permanent de cette pièce incite Methuen à la publier. Il est vrai que l'ampleur nationale et historique des thèmes permettait, quitte à le choquer, de sensibiliser le public anglais et que la version télévisée de John Mackenzie avait, entre-temps, connu à la BBC un succès remarqué.

⁵⁹ Mc GRATH John, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, London, Methuen Paperback, 1981.

Au-delà des activités professionnelles, c'est à Rogart, berceau familial de son épouse que l'auteur découvre au gré de la mémoire populaire l'existence des Clearances :

<<*The Cheviot* was the result of about thirteen years work, of research and knowledge of the Highlands that John has accumulated in discussions that we've had. It arose first when we went to Rogart, the village I originally came from, about twenty years ago and discovered that instead of the scattered parish it now is that the actual village had supported several hundred families, with a small strath in the main part of the village. >> ⁶⁰

C'est avec Liz et D.MacLennan, et les autres membres écossais de la nouvelle compagnie, qu'il recueille cette mémoire populaire, enquête dans les archives des presbytères, et que peu à peu le texte et la forme esthétique du spectacle se construisent autour du Ceilidh, la fête de veillée traditionnelle écossais. L'auteur mêle fiction et réalité pour construire une trame événementielle, pantomime, chants et danses. Les personnages fictifs, sont devenus ici totalement emblématiques. Si l'on examine la première scène⁶¹ à titre d'exemple, ils se nomment First Woman, Second Woman, ou Young Highlander. Des personnages réels ayant participé aux événements, tels James Loch et Patrick Sellar, intendant et régisseur du domaine de Sutherland, interviennent également. Des acteurs hors personnages, lecteurs anonymes désignés par leur numéro d'ordre chronologique présentent les récits historiques. En l'occurrence, c'est l'histoire du peuple des Highlands que raconte la pièce en s'appuyant notamment sur les récits du comté de Sutherland, au nord-est des Highlands auquel appartient Rogart. Le public retrouvait sa mémoire collective et s'associait aux chansons. La soirée se terminait toujours par des danses sur la scène débarrassée des décors. Progressivement, J.Mc Grath passe de longues périodes en Ecosse, s'implique socialement dans

⁶⁰MacLENNAN Elizabeth, interview par Colin Mortimer, 17 Mars 1980. Non publiée. 19 pages, archives Compagnie 7:84, et archives personnelles, p.7.

⁶¹ *id. ibid.* p.3

les revendications présentes et découvre leur filiation historique. En apprenant la langue gaélique historique, encore parlée dans les Highlands et les îles, il en mesure les riches potentialités. Glasgow, Dundee, Aberdeen et Edimbourg lui deviennent familières. C'est dans cette dernière ville, où ils louaient déjà un appartement depuis 1975, que J. Mc Grath et sa famille s'installent définitivement en janvier 1980. Parallèlement à ses activités théâtrales, l'auteur y crée sa société de production audiovisuelle indépendante Freeway Films qui propose des oeuvres documentaires, cinématographiques ou théâtrales à Channel Four, la chaîne culturelle nouvellement créée. Cette connaissance intime d'un pays sera source majeure d'inspiration pour la plupart des oeuvres de J. Mc Grath tout au long des années 1980, de Glasgow, rebelle ouvrière et centre culturel historiques, aux îles Hébrides et aux Highlands. Les pièces de cette période constituent une entité dont l'analyse sera essentielle tant en ce qui concerne la thématique et l'idéologie sous-jacente que la maturation de formes esthétiques novatrices. En rappelant dans ses écrits et conférences les racines familiales constitutives de sa culture et de son expression, l'auteur ajoute :

<<The purpose of this autobiographical rambling is not to present myself as the archetypal pan-Celt; it is to say that each one of these cultures of which I am privileged to be part has to me a totally distinct landscape, an emotional and linguistic and interpersonal specificity, a distinctness from everyone of the others which is complete, yet with a variety of contiguities /.../containing values and priorities, ways of experiencing life, love, nature, human struggles, death and the spiritual which marks it out from the others, and makes its own contribution to the sum of human knowledge and the richness of human life.>>⁶²

L'hypothèse du rôle de la famille est validée par l'auteur lui-même. L'apport du tissu familial et de son substrat social apparaissent bien comme des constituants déterminants de la démarche créatrice originale

⁶²Mc GRATH John, *The Bone Won't Break*, p.54.

de J.Mc Grath, comme le confirme E.MacLennan dans son entretien avec Colin Mortimer :

<<He's been involved since we first met which is about ... I suppose he's been going to Scotland for about twenty years. And starting in the north and working down, because my family came from the Highlands. So when I first took him... well the two places that he got to know really intensely were Sutherland and Glasgow. And then from there spreading out. /.../ That's a subjective reason for it apart from the fact that he is a Marxist and thinks historically. >> ⁶³

Cristallisée par le hiatus entre la culture acquise à travers la formation et la part de subjectivité familiale et sociale, la construction dialectique progressive de solutions esthétiques et la confirmation de l'engagement idéologique transparaissent. Aujourd'hui encore, J.Mc Grath confirme la nécessité pour les analystes de prendre en compte son histoire personnelle, familiale et la double influence culturelle qui est la sienne. Lors de nos conversations récentes sur les influences esthétiques dominant cette fin de siècle⁶⁴, il situe son affranchissement de la culture moderniste universitaire très précisément, avec l'écriture de la pièce *Events While Guarding the Bofors Gun*⁶⁵.

Fruit de son expérience militaire, elle met en scène de jeunes recrues, issues de diverses traditions culturelles populaires régionales. En les intégrant dans le huis clos de sa pièce, l'auteur établit à nos yeux une synthèse entre la forme et la qualité littéraire, qui en firent le succès et l'établirent parmi les créations importantes de la période dans le jeune théâtre londonien, et l'engagement définitif de l'auteur dans une écriture destinée aux couches sociales et régionales, exclues du théâtre. Il est significatif que J.Mc Grath signale cette évolution comme une rupture.

⁶³ interview inédite, donnée le 17 mars 1980. , archives 7:84 et archives personnelles, 19 pages dactylographiées, p.4.

⁶⁴ *Conversations with John Mc Grath, October 1992-June 1993*, appendice 3.

⁶⁵ *Events While Guarding the Bofors Gun. Infra*, chapitre 2-3 : *Complexité des représentations subjectives*.

Symboliquement, sa toute dernière création, *Watching for Dolphins* présentée en lecture publique à l'Université d'Edimbourg par E.MacLennan et son mari, puis créée au théâtre Tricycle à Londres le 14 Novembre 1991, réalise la synthèse des influences familiales, sociales, politiques et individuelles de J.Mc Grath. Elle dessine de nouvelles perspectives après les nécessaires adaptations idéologiques, esthétiques ou professionnelles de la dernière période. Conçue, selon lui, comme un <<one woman epic>> elle confie les réflexions présentes de l'auteur et de sa femme, aux souvenirs d'une militante de gauche qui se reconvertit dans la gestion d'un Bed and Breakfast dans le nord du Pays de Galles et met en scène des personnages imaginaires. Ecrite pour être jouée par son épouse, elle illustre la symbiose entre les racines de l'auteur - le lieu n'est pas gratuit - et leur union affective, idéologique et professionnelle. La parabole des dauphins, mise en exergue dans le titre, est explicitée dans le long monologue désabusé du personnage face à l'effondrement des perspectives socialistes. Il faut savoir écouter les dauphins. Ils nous enseignent, aujourd'hui, la solidarité et l'esprit communautaire. Manifestement, plus que dans toute autre oeuvre, l'auteur est impliqué et sa pensée s'identifie à celle du personnage. Il n'est pas indifférent qu'il ait écrit cette pièce pour sa propre épouse.

Au-delà des racines, la personnalité de J.Mc Grath lui-même a servi de matériau pour construire son oeuvre. Elle sera également le terreau complémentaire aux fruits de l'expérience familiale et locale pour tout un champ idéologique ou esthétique . Elle transparaît dans son oeuvre dès les premières pièces. Il paraît dès lors indispensable d'évaluer la part de cette implication personnelle à l'aune des ambitions éthiques et esthétiques de l'oeuvre.

CHAPITRE DEUX

Le sujet écrivain et son oeuvre.

Si l'étude et la prise en compte des racines familiales et sociales de J. Mc Grath sont indispensables pour évaluer son oeuvre, la personnalité qui en est le fruit ne peut être non plus négligée. L'intrication inévitable de ces diverses composantes ne saurait être mieux illustrée que par le jugement de Peter Brook :

<<Naturally, an author can only work with what he has got and cannot leap out of his sensibility. He cannot talk himself into being better or other than he is. He can only write about what he sees and thinks and feels. But one thing can amend the instrument at his disposal. The more clearly he recognizes the missing links in his relationships - the more accurately he experiences that he is never deep enough in enough aspects of life, nor deep enough in enough aspects of the theatre, that his necessary seclusion is also a prison - the more then can he begin to find ways of connecting strands of observation and experience which at present remain unlinked. >>¹

Ainsi, l'examen minutieux de l'héritage expérimental social et familial, mais aussi et d'abord individuel, de J. Mc Grath se trouve-t-il validé par ce témoignage qui justifie également le changement d'orientation fondamental de sa carrière. La confrontation à des univers contradictoires permettra à J. Mc Grath de découvrir le lien manquant entre le champ personnel et familial d'une part, et le champ culturel d'autre part. Après

¹BROOK Peter, *The Empty Space*, chap. 1, *The Deadly Theatre*, p. 41, London, Mc Gibbon & Kee, 1968, édition de poche: Pelican Books, 1972. Les références données ici sont tirées de l'édition Penguin, 1990, 157 p.

avoir esthétisé le désarroi du choix qui, tout d'abord, semblait lui être imposé entre deux cultures, l'auteur sera en mesure de créer un théâtre social destiné au public populaire. Il usera de sa culture originelle et de celle qu'il a acquise à l'université pour dépasser cette contradiction, approfondissant ainsi le lien entre observation et expérience. Aussi est-ce dans les pièces du début, alors qu'il s'adressait encore au public traditionnel des théâtres officiels, qu'une implication personnelle sera recherchée dans l'oeuvre de J.Mc Grath, bien que refoulée et léguée à d'autres bouches - celles des personnages qu'il inscrit dans des situations et des conflits fictionnels - En effet, comme l'écrit Anne Ubersfeld, :

<<Il (le texte de théâtre) se compose de deux parties distinctes mais indissociables, le dialogue et les didascalies/.../La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est à dire à la question "qui parle?" Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le personnage (distinct de l'auteur); dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même./.../ L'auteur "ne se dit pas" au théâtre, mais écrit pour qu'un autre parle à sa place/.../Premier trait distinctif dans l'écriture de théâtre : elle n'est jamais subjective, dans la mesure où, de sa propre volonté, l'auteur refuse de parler en son nom propre. >> ²

Il ne saurait donc être question de faire à l'aide du texte de théâtre une herméneutique du sujet écrivain, car telle n'est pas sa fonction. Les didascalies prendront, dans les pièces de J.Mc Grath, une part importante. Tout se passe comme s'il tenait à délimiter très précisément le champ social et esthétique de son oeuvre théâtrale, lorsqu'il aura abandonné le théâtre officiel pour trouver un mode d'expression et de communication avec le public auquel il peut s'identifier. Ne cherche-t-il pas ainsi à prévenir tout détournement de son oeuvre qui signifierait alors une rupture éthique proche de la rupture d'identité? Le dialogue étant toujours la voix d'un autre, et même de plusieurs autres, il faudra

²UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Ed. Sociales, Critique, 1978, p.22.

attendre cette phase de sa carrière où l'autre devient emblématique plus qu'individu pour que la parfaite adéquation entre le peuple et l'auteur autorise ce dernier à trouver son équilibre dans l'identité des points de vue de certains des êtres parlant dans son oeuvre avec sa propre vision éthique.. Chacun évaluera à cette aune la toute dernière pièce de l'auteur, *Watching for Dolphins* ³.

2-1-Watching For Dolphins, un examen rétrospectif :

2-1-1-Reflet des incertitudes :

Watching for Dolphins a été donnée en lecture publique à l'Université d'Edimbourg, dans le cadre du festival, en août 1991, puis créée à Londres, en Novembre, et à la Comédie de Saint-Etienne, France, en Mars 1992, dans une mise en scène de l'auteur. Elle trouve, paradoxalement, sa place ici, au côté des oeuvres de jeunesse. En effet, les évolutions politiques et sociologiques, en Grande-Bretagne et dans le monde, ont modifié la structure relationnelle et éthique entre les individus. La réussite individuelle a été érigée en mythe. L'identification culturelle, la solidarité envers une classe sociale est dépréciée. Dans le même temps, celle-ci voit disparaître, temporairement ou non - car tel est l'argument de la pièce -, son espérance de supplanter la classe dominante. Avec l'effondrement des perspectives marxistes, une large section des générations qui ont construit leur vie autour de ces valeurs de gauche doit reconsidérer ses espérances. Cette pièce place donc dans la bouche d'une militante seule en scène la quête d'une nouvelle adéquation sociale et idéologique, dans la fidélité aux engagements que la vie a niés. Elle puise sa force dans le retour pathétique de cette femme sur son passé. Si, comme l'écrit P.Brook :

<<When the theatre comes closest to reflecting a truth in society, it now reflects more the wish for change than the

³Mc GRATH John, *Watching for Dolphins*, inédite, Edimbourg, 1991, archives personnelles, 25 pages dactylographiées.

frisking like kittens, having fun, moving as one, smiling at this big black fish with the twisting tail.

Then, just as suddenly, they went away. I spent the rest of the voyage standing at the rail, hoping to catch another glimpse.

I feel like that now. Every night I read the newspapers, watch my telly, phone my friends - 'just to keep in touch'. But I stand here now, at the rail, at 52, watching for dolphins. I scan the sea, but it's polluted, empty. But they are there. They will come. ⁶

La force du message réside dans la métaphore filée, qui est une véritable allégorie, au sens d'écriture mythique où l'entend Roland Barthes. Plus que zoomorphique, elle a une valeur anthropomorphique. En effet, tous les mythes humains, antiques ou contemporains assimilent le dauphin à l'homme, et tendent même, comme c'est le cas ici, à envier la supériorité sur l'homme que celui-ci lui prête en évoquant les structures solidaires de sa société non belliqueuse. L'allégorie de J.Mc Grath, dans un souci personnel de quête mythique, participe donc d'un espoir collectif actuellement soumis à rude épreuve dans la tempête des devenirs humains. La définition du théâtre de Jean Genet que donne P.Brook peut tout à fait s'appliquer à celui de J.Mc Grath :

<<His images are private, yet national, and he comes close to discovering myths.>> ⁷

Par cette affirmation, il corrobore la démonstration de Roland Barthes dans son ouvrage *Mythologies* ⁸, selon laquelle le mythe, donc l'écriture mythique, sont nécessaires au fonctionnement de l'humanité et des sociétés. Cependant, les mythes sont plus souvent incarnés par les idéologies conservatrices. Mythes de l'ordre, ils sont plus souvent figés.

Mais, selon Paul-Henri Chombart de Lauwe,

<<il existe bien des mythes à gauche,/.../Marx avait déjà fait remarquer que les mythes n'avaient nullement

⁶ *Watching for Dolphins*, p.20.

⁷ in *The Empty Space*, p.94.

⁸ BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Ed;du Seuil, 1957.

disparu de l'époque industrielle./.../Dans ses différentes manifestations, le mythe se forme dans des conditions historiques propres à une société, où il exprime tantôt l'inquiétude, la crainte ou la frustration, tantôt la réponse à des aspirations particulièrement fortes, tantôt, le plus souvent, les deux à la fois.>>⁹

La force émotive de la pièce réside dans l'interpellation des mythes constitutifs du socialisme par un sujet déstabilisé, au jour de leur occultation par une société dans laquelle l'individualisme a triomphé. Même lorsqu'il est le plus intimement impliqué, J.Mc Grath réussit ainsi à rester fidèle à son éthique, en contribuant esthétiquement à une réflexion sur les espérances humanistes progressistes, afin d'intervenir positivement dans leur survie. Notre confrontation, en sa compagnie, aux publics, à Edimbourg comme à Saint-Etienne, permet de témoigner que ceux-ci ont bien perçu cette pièce comme une contribution positive pour l'espérance et l'action. Les spectateurs s'y reconnaissent, notamment lorsqu'ils appartiennent aux générations qui ont connu les périodes de certitudes des idéologies de gauche et les années soixante, avec les événements de 1968. Ce texte est, comme les autres textes de J.Mc Grath en adéquation avec son public. La forte implication personnelle de l'auteur dans cette quête, et les formes esthétiques qu'elle revêt situent cependant son champ de résonance plutôt parmi les militants issus des couches intellectuelles. Reynalda a vécu les luttes sociales, culturelles ou féministes des années soixante et soixante-dix. Aujourd'hui, elle loue des chambres d'hôtes, dans un bungalow qu'elle a acquis dans les montagnes du Pays de Galles. Le lieu n'est pas innocent : c'est le berceau d'enfance de l'auteur. Hilarante ou pathétique, elle crée maints personnages en préparant sa maison pour l'arrivée de ses premiers hôtes. Le personnage traverse une crise d'identité idéologique et interroge ses valeurs

⁹CHOMBART de LAUWE Paul-Henri, *La Culture et le Pouvoir*, Paris, l'Harmattan, 1983, ch.10, *La médiation symbolique, l'imaginaire et la rationalité*, p.254.

malmenées par un monde bouleversé. Elle dialogue avec ses clients fictifs ou les personnages qu'elle a croisés dans son passé militant. C'est donc bien un oeuvre épique pour une actrice seule, avec un long monologue central, adressé au public, qui retrace, sur un rythme endiablé les passions qui ont agité les êtres et la Grande-Bretagne depuis 1939. Reflet plus qu'intermède, le piano, où E.MacLennan excelle, est acteur dans le récit, puisque le personnage y illustre et ponctue ses émois, ses doutes et ses certitudes avec humour, en jouant tour à tour Mozart, Scott Joplin, Joan Baez. "Where have all the garlics gone" chante-t-elle en piquant sauvagement le gigot qu'elle va mettre au four. Le public y verra un clin d'oeil connotatif aux mouvements pacifistes et antinucléaires des années 1970. Et, lorsqu'elle évoque Mikis Theodorakis, dont la vie entre prison et liberté, dans la fidélité à ses convictions aujourd'hui jugées caduques, voire criminelles, est un exemple de rectitude et de fidélité, elle alterne piano et apartés :

And gallant little England was fighting wicked Adolf Hitler/.../And when I was five, we won the war, and we danced in the streets/.../ and Mikis Theodorakis, the young Greek composer, got out of the Nazi prison.

(she plays Theodorakis piece)

By the time I was ten, they were bad, these communists/.../, but my father who had fought all his life for Freedom for the Colonies said at least the Reds believed in the self-determination of nations, so I joined the Young Communists. But, when I was 16, the Hungarians were a bit over-determined and the Russians invaded them and said who the government should be, and father sadly had to admit that all that was precisely what he'd been fighting against all his life. He found he had a lot more free evenings, and I took up tennis.

And Theodorakis was a Communist so he was put back in prison by the Greeks - But he didn't give up.....

(plays more Theodorakis : Z theme.)¹⁰.

¹⁰McGRATH John, *Watching for Dolphins*, p.13.

Ce long extrait est riche à plus d'un titre. Nous analyserons ultérieurement, au fil de l'oeuvre de J.Mc Grath le caractère non manichéen de son engagement marxiste suggéré par l'humour caustique à propos de la surdétermination des Hongrois, ou amer envers les nouveaux loisirs des ex-militants. Ces références sont parfaitement connotées pour ceux qui se trouvent, aujourd'hui, dans la même situation. Cette évocation des souffrances hongroises fait écho à un signe musical connotatif antérieur. Lassée de repasser, Reynalda se met au piano:

she plays a disturbing piece of Bartok.

(elle s'interrompt un instant et dit :)

"Poor Bartok ! Fancy being a Hungarian in 1939 ?".¹¹

Le parallélisme est significatif. J.Mc Grath réactive aujourd'hui, en interrogeant notre passé récent, un thème qui a souvent traversé les oeuvres du théâtre politique anglais.

2-1-2-Socialisme, implication personnelle et création artistique :

J.Mc Grath n'est en effet pas le seul dramaturge sur qui ces événements aient influé. N.Boireau en a analysé les conséquences sociologiques et politiques. Ces bouleversements marquèrent l'effondrement du Parti Communiste de Grande-Bretagne. ¹² La trilogie d'Arnold Wesker y fait écho, tout comme *A Smell of Burning* (1957) de David Campton, ou *Shadows of Heroes*, écrite par Robert Ardrey (1958). *Songs for an Autumn Rifle* de David Caute (1961) fait clairement apparaître les déchirements éveillés chez les intellectuels anglais membres du C.P. D'autres pièces secondaires, de la même mouvance idéologique, de Norman King, Arthur Watkyn, Doris Lessing ou N.F.Simpson sont également citées. David Mercer, quant à lui s'intéresse vivement au

¹¹ *Watching for Dolphins*, p.7

¹²BOIREAU Nicole, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais, 1956-1970*, notamment : Chapitre 10, p.574: désignation de l'agresseur.

marxisme au plus fort de la guerre froide, en restant réservé par rapport au C.P. Les personnages de ses pièces vivent alors la même contradiction que Reynalda aujourd'hui. L'auteur dira :

<<So I grew up simultaneously with a feeling that Marxism Leninism was the basis for a coherent political philosophy, and at the same time with a horrified awareness of what had happened to the Bolshevik Revolution, and what Stalinism meant. Like most people of my age, I was deeply influenced by people like Orwell and Koestler and Weisberg. I never had any illusion about Stalinism, which meant that I never considered joining the C.P.>> ¹³

Le parallèle est tout à fait approprié, dans la mesure où le débat qui fit suite à la première lecture publique de la pièce au festival d'Edimbourg permit à E.MacLennan de rappeler que, si J Mc Grath et elle non plus n'ont jamais soutenu le C.P., ils ont par contre en leur temps dénoncé les positions de George Orwell, pour constater aujourd'hui qu'il avait eu alors en partie raison. Il faut à cet effet citer la seule autre pièce que J.Mc Grath ait écrite pour une actrice seule, mais dans un style plus directement épique. En effet, avec *The Baby and the Bathwater* (1984), métaphore de la critique opposée à George Orwell, E.MacLennan interprète réellement, seule en scène, de nombreux personnages, en effectuant d'épuisants et fréquents changements de costumes, dans un style proche de celui des vignettes de la bande dessinée ou du dessin animé, avec un ton polémique et humoristique. Sous-titrée "How George Orwell invaded Granada", elle prend le contre-pied de la critique orwellienne pour accuser l'interventionnisme et la domination impérialiste américaine en Amérique centrale. Cependant, avec le recul, E.MacLennan écrit également :

<<We had accumulated a huge amount of information about George Orwell and about the operation of the US in

¹³MERCER David, *Birth of a Playwriting Man*, *Theatre Quarterly* n°9, Jan-March 1973, p.45, cité par Nicole Boireau, *Théâtre et Politique chez les Écrivains Anglais*, p.574

Central America. It took shape and the characters really began to emerge. At first, I really disliked George Orwell. I read everything he wrote and books about him. As our situation in Britain becomes more Orwellian by the month, I now feel he might have been a friend and a fascinating companion. He would have had a hard time in the 80s and maybe arrived at a rather different definition of Big Brother. /.../ *Homage to Catalonia* , his attempt to define another socialist way forward is not standard reading in East or West - Why not?>> 14

Ainsi, des convergences et des parallélismes évidents apparaissent, une fois la distance prise avec les schématismes et leurs implications immédiates qui résultaient auparavant de la séparation des esprits en des camps retranchés.

La pièce fut présentée en tournée et donna lieu à de nombreux exemples de solidarité avec les forces et les militants sud-américains en exil. Dans les banlieues populaires, son humour permettait à la salle de réagir. Interprétant le personnage du G.I. Chuck Eagleburger, E.MacLennan cherchait les marxistes dans l'assistance :

Marxists! That's what. You get 'em!
 This place is fulla unAmerican activities!
 So what you gonna do about'em?
 You got students,
 peaceniks,
 teenagers,
 unemployed,
 deviants,
 women, women deviants,
 Blacks, Indians, old people,
 old people deviants
 old Black Indian people deviants!
 - babies!

In short - you got marxists -
 the outfit that runs this hall is infested with Marxists like
 some people got crabs (scratches)
 Hell sorry I mentioned that -
 And we have got sensitive installations in this country! 15

¹⁴MacLENNAN Elizabeth, *The Moon Belongs to Everyone*, London, Methuen, 1991, chapitre 22 : *The Baby and the Bathwater*, 1984-1987, p.157.

¹⁵Mc GRATH John, *the Baby and the Bathwater*, pièce inédite, archives de l'auteur, p. 27.

Cette adresse directe constitue une dénonciation parodique du délire mégalomane symbolisant l'idéologie impérialiste. Elle déclençait des tempêtes de rire, et le public se prêtait au jeu, dénonçant alors ses amis et voisins de fauteuil, ou parfois un vieux militant syndicaliste présent et respecté par tous.

Cependant l'exemple, à contrario, de M.Theodorakis dans la pièce *Watching for Dolphins* confirme l'absence de manichéisme chez J.Mc Grath et offre une vision positive du communisme qui côtoie les dénonciations de l'arbitraire. Le propos est souligné par la valeur diégétique du morceau joué par la comédienne : En entendant l'extrait de Z le spectateur humaniste cultivé n'a nul besoin de commentaire. Cet extrait montre la richesse connotative de la dernière oeuvre de J.Mc Grath, qui implique un vécu commun entre une catégorie de public progressiste plutôt cultivé ou militant, âgé entre 35 et 55 ans, et l'auteur lui-même. J.Mc Grath a manifestement écrit cette pièce comme un questionnement et une réponse personnelle adressée à ce public, aujourd'hui dans l'expectative ou le doute. La force de son message représente une tentative de catharsis, au sens aristotélicien du terme. Purification chez le spectateur, au moyen d'une représentation dramatique, elle l'est aussi chez l'auteur, où elle relève alors de l'acception moderne du terme. Elle est une décharge émotionnelle permettant d'extérioriser le souvenir d'événements traumatisants. Elle s'en distingue cependant, car chez J.Mc Grath, jamais ces événements appartenant à la sphère politique n'ont été refoulés. D'autre part, il semble difficile d'utiliser des définitions aristotéliennes pour un théâtre qui se réclame plutôt du genre épique, où, au delà du plaisir, l'auteur fait appel à la raison et à l'analyse. L'effet recherché n'est certainement pas l'empathie. La déchirure affective est forte malgré tout, et, comme les premières oeuvres, cette pièce se prête en partie à ce type d'analyse. Cependant, l'émoi du personnage, des spectateurs et de l'auteur est éthique et non pas psychologique.

L'exemple de M.Theodorakis reviendra ultérieurement sous sa double occurrence - illustration musicale, ou référence explicite dans le monologue. Associé à la parabole des dauphins, il permet une lecture optimiste de la pièce, même si le personnage dit aussi :

Socialism. And the very word socialism has become a foul word, anathema, another scar on history, like Nazism and the holocaust. We have become in the eyes of the world, the very horror that we had set out to drive off the face of the earth./.../ And whether it is true or a brilliant archipelago of lies, we are defeated by it. For the moment. And it is best to admit it. ¹⁶

A l'évidence, au delà de Reynalda, c'est directement la comédienne E.MacLennan, elle-même porte-parole de son mari, qui s'exprime. A travers son doute existentiel, le personnage acquiert une fragilité qui recueille également les suffrages du public londonien désormais habitué à des pièces où les désarrois psychologiques l'emportent sur la description de l'univers social populaire. Le huis clos est propre à le rassurer également, tandis qu'il se laisse séduire par la performance de la mise en abyme de personnages aussi divers que le juge allemand et sa femme, le vice-président de société américain, la directrice d'école et les parents du National Front, ou l'équipe de télévision. Le contenu thématique et sa forme esthétique représentent une synthèse du style propre à J.Mc Grath et de l'écriture collective du théâtre parallèle britannique. Nous employons ici à dessein la terminologie de Roland Barthes pour qui le terme d'écriture désigne le style collectif d'une école. On peut en effet oser l'assimilation du mouvement 'fringe', riche de nombreuses caractéristiques esthétiques et idéologiques communes à une vaste école, ou en tout cas, et cette définition est universellement admise, à un vaste mouvement théâtral. Le terme de style désigne quant à lui ce qui est autarciquement propre à un auteur et ne plonge que dans sa mythologie personnelle et secrète. Or cette pièce tire sa force expressive de son égale

¹⁶Mc GRATH John, *Watching for Dolphins*, p.19.

dépendance de ces deux pôles formels. D'ailleurs, dans son édition du 17 novembre 1991, le *Sunday Times* soulignera son importance en des termes qui confirment cette hypothèse :

« Mc Grath's play could mark another historic moment for socialism...Current events turned into art. Mc Grath's forte. » .

Un texte chargé d'autant d'implicite personnel reflète l'art présent de J.Mc Grath, tout en faisant trente ans après écho à ses premières productions. Les historiens du théâtre y avaient relevé une forte part d'implication de l'auteur. Mais celle-ci n'interrogeait pas, alors, la validité des valeurs éthiques personnelles de l'auteur. Elles traduisaient son indécision devant leur remise en cause extérieure par un univers culturel séduisant, mais étranger, où il rencontrait le succès personnel.

2-2-Regards extérieurs sur l'implication de l'auteur :

La forte prégnance des sensibilités éthiques de J.Mc Grath sur son oeuvre a incité les analystes à émettre des avis dans lesquels la part de leur appréciation idéologique s'affirme, en accord ou en opposition avec les vues de l'auteur. R.Hayman repère des personnages représentatifs de l'auteur dans ses premières pièces et considère que tout change à partir de 1972 - après le succès de l'expérience d'élaboration de formes populaires nouvelles, à l'occasion de sa collaboration avec Alan Dossor au théâtre *Everyman de Liverpool* :

« Since 1972 McGrath's work has been not only more didactic, but more eclectic. His objective has been to contribute as much as possible towards the destruction of capitalism, and in appealing to working-class audiences from Orkney to Plymouth, he has restored to caricature and stereotype, drawing freely on the existing mythology which has been bred out of resentment and fantasies of revenge against monstrous landlords and black-hearted employers. » ¹⁷

¹⁷HAYMAN Ronald, *British Theatre since 1955, A Reassessment*, ch. 3, *The Politics of Hatred*, p.91-2.

Préférant l'empathie pour les personnages, R.Hayman regrette à la fois l'idéologie et le choix épique des auteurs parallèles.

2-2-1-Rejet du théâtre politique :

Le titre du chapitre de cet ouvrage : *The Politics of Hatred* , et le vocabulaire employé, situent les préférences idéologiques de cet analyste. Il associe dans son courroux D.Hare, J.Arden, E.Bond, la compagnie Portable Theatre, H.Brenton, T.Griffiths, H.Barker, D.Edgar, et S.Poliakoff à J.Mc Grath. Il reproche à ces auteurs que :

<<most of them are lacking in humour and willingness to empathize with characters the writer sets up to represent enemies in the class-war. >> 18

Il trouvera plus conséquentes les premières pièces de J.Mc Grath. et établira un parallèle, déjà suggéré dans le précédent chapitre¹⁹ entre l'auteur et l'éducatrice, issue des classes moyennes, de *Why the Chicken* :

<<the action effectively penetrates the girl's almost loving involvement with a class that must ultimately reject her, however bravely she commits herself. >> 20

R.Hayman compare ce personnage au héros masculin de *Events While Guarding the Bofors Gun*. Il estime que tous deux constituent une exploration de la relation entre agression extérieure et autodestruction :

<<The equivalent figure in the all male *Events While Guarding the Bofors Gun* (produced 1966) is a well-meaning young Lance-Bombardier with mild middle-class manners. He ruins his chances of promotion by compromising with the men who are in his charge, letting them break the rules. >> 21

Selon lui,

<< violent masochism has great appeal to the playwright who dislikes the social status quo : O'Rourke has an affinity with Susan in Hare's *Plenty* and with several of Stephen Poliakoff's characters. >> 22.

¹⁸HAYMAN Ronald, *British Theatre since 1955, a Reassessment* p.128.

¹⁹supra, ch.1-4-*Rencontre et enracinement*, p.54-7.

²⁰HAYMAN Ronald, *The Politics of Hatred*, p.88

²¹id. *ibid.* p. 88

²²id. *ibid.* p.89, et pour l'analyse des pièces de S.Poliakoff, p.118-25.

Après avoir noté que : <<the company's declared objective is raising consciousness, >>, il analyse les courtes pièces rassemblées sous le titre *Plugged-in*, pour désapprouver la fusion des thèmes personnels et éthiques. Il aboutit, en effet à la conclusion que :

<<In most of these plays, as in most of the work Mc Grath has since written for his company, the fusion of personal and socio-political themes is perfunctory and unsuccessful. >> ²³,

avant de remarquer :

<<It is only in *Plugged Into History* that he manages to draw creatively on his insecurity. Again he introduces a female alter-ego, a masochistic middle-class mother involved in a park-bench encounter with an aggressive labourer who has been jilted by a middle-class girl./.../ Neatly linking public events with private suffering, the play expresses Mc Grath's impatience with those who feel no sympathy for victims of the Yankees in South America or victims of the RAF bombers in Dresden. But the character of Kay depends too much on her impersonal, newspaperish recital of worldwide horrors. >> ²⁴

Située dans la perspective conventionnelle des théâtres londoniens, cette analyse relève les contradictions entre les deux cultures auxquelles J Mc Grath était alors confronté. Elle tente d'impliquer l'auteur dans le champ de la culture des classes moyennes qui a la faveur de cet analyste. Dès lors, pour lui, l'écartèlement et les préférences de l'auteur pour la culture populaire, plus rude et plus complexe, ne peut relever que du masochisme. Au-delà de ce choix personnel, cet article a toutefois le mérite de bien situer la phase charnière dans laquelle l'auteur se trouve alors dans sa carrière. Il est également évident que la dernière remarque de R.Hayman sur le "récital impersonnel" de Kay se situe dans la même perspective et ne prend pas en compte la tentative nouvelle alors pour J. Mc Grath de trouver une forme d'écriture directe qui fasse écho aux préoccupations et au mode d'expression populaire. Les formes

²³HAYMAN Ronald, *British Theatre since 1958, a Reassessment*, op. cit. p. 90.

²⁴ *id. ibid.* p. 90-1.

d'expression non naturalistes, l'adresse directe au spectateur lui sont à la fois étrangères et indignes. La fracture entre théâtre officiel et théâtre populaire apparaît sans équivoque. A l'inverse, dans son étude du théâtre politique en Grande-Bretagne, Catherine Itzin²⁵ est d'un avis contraire.

2-2-2- Une critique ouverte :

C.Itzin analyse l'apport interventionniste du théâtre contemporain dans le champ des affrontements idéologiques. Elle met en évidence le rôle de J.Mc Grath et 7:84. Elle ne s'attarde pas sur les implications personnelles de l'auteur dans son oeuvre. Elle précise cependant qu'il tire son engagement et sa pratique de son expérience personnelle. Elle mentionne notamment l'importance du vécu dans *Events While Guarding the Bofors Gun* :

<<Mc Grath had an early success in the 'bourgeois theatre' with his play *Events While Guarding the Bofors Gun* at the Hampstead Theatre Club in 1966, based upon his own army experience and about 'cold war' military life in Germany.>>²⁶

Elle rend hommage à la création par l'auteur de la compagnie 7:84 en 1971:

<<It was in the context of the political issues debated by Bond, Mercer, Wesker and Mc Grath that the 7:84 Theatre Company was formed in 1971 as a Marxist group aiming to take socialist theatre to working-class audiences. 7:84 was one of the most striking examples of an attempt to put theory into practice and to relate political theatre to political realities. There was a special significance to the company in that John Mc Grath had established himself in conventional theatre and television and had seemed set for a successful career, which he abandoned in response to his new political consciousness and socialist commitment.>> ²⁷

Elle lie cette évolution à la contradiction que l'auteur vivait alors :

<<Mc Grath's answer to the contradictions as expressed in his own life was to set up a theatre company in opposition to bourgeois theatre. >>

²⁵ITZIN Catherine, *Stages in the Revolution*, London, Eyre Methuen, 1980.

²⁶ITZIN Catherine, *Stages in the Revolution*, p.120.

²⁷ *id. ibid.* p.117.

Les seuls reproches que l'on puisse opposer à son point de vue résident dans le fait que la conscience politique de J.Mc Grath n'était pas aussi nouvelle, et que dès son expérience télévisée, puis lors de sa collaboration avec le théâtre Everyman de Liverpool, l'auteur avait tenté de résoudre ces contradictions. Cependant ces deux exemples diamétraux situent la réception de l'oeuvre de J.McGrath et montrent que l'articulation entre vie ou expression personnelle et action culturelle engagée est difficile à isoler. Concernant plus précisément les analyses psychologiques de son oeuvre, et la recherche de modèles personnels, J.Mc Grath insiste sur la complexité des représentations conscientes ou inconscientes qu'il a pu laisser transparaître. Il met en garde les analystes contre une identification manichéenne à tel ou tel personnage au fil de son oeuvre, en réponse à une question de C.Itzin qui l'interrogeait à propos de la pièce *Random Happenings in the Hebrides* :

<< It's hard to say. The danger when you say, there's a lot of me in a play, is that people think, aha, that character is him.>>²⁸

C.Itzin établira, ensuite, un parallèle entre l'auteur et Jimmy, le héros :

<<Well, it is about the political awakening of a young man, Jimmy, who was educated out of the working class and who realized that he had to find a way to reroot himself, if he was going to be politically effective. >>²⁹

Cette appréciation fait écho à l'interrogation de F.Marcus à propos de la pièce *Fish in the Sea*³⁰. J.Mc Grath acquiescera, évoquant les événements de Mai 68 en France. Il nuancera sa position en d'autres occasions, précisant que si l'auteur délègue sa parole, ce n'est jamais à un seul personnage. L'implication personnelle doit alors être lue dans le relief des comportements de plusieurs personnages.

Pour notre part, nous tenterons donc de cerner, dans leur complexité, les implications personnelles de l'auteur en mentionnant

²⁸Mc GRATH John, *New Theatre Voices of the Seventies*, p. 105.

²⁹ *id. ibid.* p.105-6.

³⁰ *supra*, chapitre 1, p.52.

celles qu'il reconnaît personnellement. Nous délimiterons trois phases dans sa carrière. La séduction du modèle nouveau, l'émoi et l'inconfort des premières années, nés de l'écartèlement entre origines et éducation, engendrent un théâtre où la part du psychologique se traduit par des personnages en partie modelés sur l'auteur. Mais sa vérité individuelle sera déléguée à des représentants multiples dans chaque oeuvre. L'auteur résout ses conflits d'identité à travers l'engagement dans un théâtre populaire engagé, comme l'a souligné C.Itzin. Cette unité reconstruite dans l'action créatrice nous permettra de dépasser ces tentations d'identification, et les échos seront plus limpides, plus directement éthiques. Enfin, le dépassement esthétique et la transcendance des messages sera concomitante de l'enracinement en Ecosse. Les pièces de cette période s'appuieront sur l'histoire d'un peuple, afin de comprendre le présent. Les personnages deviendront essentiellement emblématiques, même si l'auteur associe, ou fait alterner, la représentation de vies fictives et celle de héros écossais authentiques. J.Mc Grath n'aura aucune place individuelle dans ces pièces. Seul son attachement, subjectif, personnel et familial, ou éthique, à cette terre et à ce peuple servira de moteur à la création.

2-3-Complexité des représentations subjectives :

2-3-1-lectures multiples :

J.Mc Grath reste attaché à sa première pièce écrite à Oxford : *A Man has Two Fathers*. (Juin 1958)³¹ Elle était très représentative de la culture oxfordienne qui l'a séduit. Il a précisé, lors de sa conférence à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne³², les raisons de cet attachement, développées dans son entretien avec C.Itzin et S.Trussler³³. Il reconnaît qu'un des niveaux de lecture peut être celui de l'implication personnelle :

³¹ *supra*, chapitre un, p.33-4.

³² *Popular Theatre in Great Britain*, 16 Avril 1991.

³³ *The Process of Finding a Form, New Theatre Voices of the Seventies*, p.100. et *supra* chapitre 1 p.28-30

<<I'm personally still quite fond of *A Man Has Two Fathers*, because it managed to incorporate quite a lot of me in it. >> ³⁴

K.Tynan fit un compte rendu élogieux dans *l'Observer* du dimanche suivant la création. G.Devine invita J.Mc Grath au théâtre du Royal Court. En écrivant *The Tent*, pièce destinée au travail des acteurs, J.Mc Grath fait largement appel à son expérience militaire. Ce thème de l'armée dans la société, récurrent dans son oeuvre sera examiné en liaison avec les choix éthiques. Seuls les éléments personnels sont ici recherchés. L'auteur avait dû, avant d'entreprendre ses études à Oxford, accomplir son service militaire. Lorsque S.Trussler lui demande s'il l'a fait sans arrière-pensées, il rétorque³⁵:

<< With a lot of second thoughts - but no option. I went into the army at eighteen, and did the statutory two year slog. But, because I was going to Oxford, they reckoned I was officer material. >>

Après ses classes en Allemagne, il fera donc une école d'officier, puis sera envoyé à Chypre et en Egypte. Il concevra cette période comme une banque d'informations et d'expériences. Le parallèle entre le vécu personnel et ses pièces ayant le cadre militaire pour lieu dramatique peut être fait sans restrictions :

<<Well you find in the army that the suppression of any feeling - of all feeling is ideal./.../I suppose I had a kind of philosophy from about fifteen, when I started writing seriously, /.../ a kind of 'seeing eye' philosophy that absorbed all experience in a neutral way in order to build up a sort of bank of experience that could be used for writing. I was consciously storing material for writing/.../accumulating a whole range of thoughts and ideas and experiences. >> ³⁶

Le huis clos sur le front de Suez est aussi un reflet de l'expérience militaire de l'auteur, dans *The Tent*. Il dénonce l'attitude d'un officier qui

³⁴ *New Theatre Voices of the Seventies*, p.101.

³⁵ *id. ibid.* p.99.

³⁶ *The Process of Finding a Form, Theatre Voices of the Seventies*, p.99-100.

fait tuer un adversaire sur la zone tampon par un soldat de garde, et le persuade de ne pas révéler la vérité afin de n'être pas puni. Au delà du conflit entre conscience morale et séduction, cette pièce révèle l'attraction qu'exerce le désert sur les hommes. Dans son discours central pour convaincre le soldat, l'officier décrit le paysage désertique et rocheux de Jordanie avec une poésie chargée d'émotion. L'auteur a manifestement été séduit par l'atmosphère de ces contrées. Mais, c'est dans *Events While Guarding the Bofors Gun*³⁷, créée le 12 avril 1962, et jouée pendant trois semaines au théâtre Hampstead Theatre Club de Londres (mise en scène de Ronald Eyre), écrite avec plus de maturité professionnelle, que l'exploitation des souvenirs militaires et des observations de l'auteur pourra nourrir un texte qui compte parmi ses oeuvres majeures.

2-3-2-Events While Guarding the Bofors

Gun, une étape :

En situant l'action en Allemagne en février 1954, l'auteur fait très précisément appel à ses propres souvenirs. C'est là qu'il a effectué, cette même année, le début de son service militaire, à 18 ans, comme aspirant, avant d'être appelé à suivre une formation d'officier en Angleterre. C'est très exactement l'âge et l'espoir du Lance-Bombardier Evans, le jeune aspirant qui commande le poste de garde de la batterie antiaérienne obsolète dans la pièce, comme l'indique la didascalie dans laquelle les six canonniers et l'aspirant sont présentés tour à tour, avec une précision extrême, sitôt après leur entrée en scène³⁸ :

LANCE-BOMBARDIER EVANS is a nice boy, trying hard to be liked, and not really succeeding : he lacks a basic level of humanity. He is a Grammar School boy from the suburbs of Manchester, who has won a scholarship in mathematics to Cambridge. This is his first week as an N.C.O. and he is very unhappy about it but manages a kind of nervous sense of humour about his situation.

³⁷*Events While Guarding the Bofors Gun*, London, Methuen, 1966.

³⁸*Events While Guarding the Bofors Gun*, acte 1 sc.1, p.8.

La tentation d'identifier ce personnage à l'auteur est grande. Comme celui-ci, il vient d'une banlieue ouvrière, mais il s'agit de Manchester, et comme lui, il est là en attendant d'aller à l'Université. Il s'agit cependant dans son cas de Cambridge et d'études de Mathématiques. L'inexpérience commune, le manque d'autorité sur des soldats professionnels plus âgés semblent évidents. Néanmoins, l'intérêt pour les hommes et la maturité politique de J.Mc Grath lui ont permis d'analyser la situation absurde dans laquelle ces soldats se trouvaient, et de déléguer cette conscience à d'autres personnages, irlandais tous deux, et en opposition. Si Flynn n'a pas de patience avec les autres, il tente d'aider Evans à prendre conscience et à mettre son comportement en accord avec ses objectifs.

GUNNER FLYNN : A thirty-two year old hard man; a bitter ex-Irish Protestant, with no patience for anything or anybody, except possibly EVANS, with whom he is friendly. It is possible that he studied philosophy at a university, but more likely that he acquired a few ideas which simply bolstered up his already developed feelings from extensive private study. He is thin-lipped and has a melodious voice. ³⁹

Cultivé, il a étudié la philosophie. Il symbolise l'Irlandais de milieu populaire, pétri de contradictions, mais qui a su s'instruire et acquérir une conscience analytique de la situation. Il renonce à agir face à l'obstination des autres. A ce titre, il reflète parfaitement le comportement personnel que J.Mc Grath a décrit précédemment⁴⁰. Protestant qui a pris ses distances avec l'emprise de la religion, Flynn représente une figure antithétique et complémentaire du rebelle O'Rourke, dont le catholicisme se double de haine.

GUNNER O'ROURKE : age twenty-nine. Tall, wild and desperate. An Irish bandit with a terrifying death-wish, a desperado whose humour, viciousness, drunkenness and ultimate despair come from deep within. To say he is bitter

³⁹*Events While Guarding the Bofors Gun*, p.8

⁴⁰citation, note 36, *supra*, p.88.

is to underestimate his scorn of himself and all life. He is uncontrollable, manic. ⁴¹

Son origine irlandaise, sa conscience suicidaire et son insoumission caractérisent l'autre facette contradictoire, métaphorique, des origines populaires et irlandaises de l'auteur. J.Mc Grath accumule les représentations négatives d'O'Rourke. Elles traduisent cependant une conscience aiguë de l'absurdité de sa situation et de celle du groupe, ainsi qu'un désir de vengeance sociale qui l'acculeront au suicide. Pour sa part Flynn tente de faire percevoir la réalité à Evans d'une autre façon, tout en partageant avec son compatriote une haine mutuelle emblématique des déchirements du peuple irlandais :

FLYNN(in disgust): You make me puke, O'Rourke. I hope
you burn in hell

O'ROURKE: Is that so? Do you really?

FLYNN: Yes, I Bloody do.

O'ROURKE: Aha, well I think we all know your position
then, Flynn. Or do you have anything to add?

FLYNN: Nothing.

O'ROURKE: That's fine then. Your Protestant conscience is
in the clear, I hope.

FLYNN: This has nothing to do with religion.

O'ROURKE: Once a Protestant, always a Protestant, Flynn.

You'll die with a clear conscience, and a smirk on your
justified lips.

FLYNN: Don't be childish, O'Rourke. The world has moved
on beyond tired old wars like that one.

O'ROURKE: You're a clever bastard, Flynn. But, if I had a
chance, I'd slit your Protestant throat, so I would.

FLYNN / It's mutual, then. (And Flynn turns away.) ⁴²

Cette déchirure est un reflet dialectique des révoltes et des discordes, où intelligence et passion s'affrontent. L'auteur délègue, sans manichéisme, à ses deux compatriotes, une part des griefs qu'il adresse au système militaire, à la religion, et surtout aux hommes. Le suicide d'O'Rourke précipitera également la perte d'Evans. Tenu pour responsable, ce dernier

⁴¹*Events While Guarding the Bofors Gun*, p.8

⁴²*ibid.* Acte 2 scène 1 p.69.

sera sanctionné et ne pourra prétendre accéder à la formation d'officier qui paraissait imminente. Le sacrifice du canonnier O'Rourke est une ultime vengeance contre un système aveugle. Il a vainement tenté de faire comprendre les raisons profondes de son désespoir à Evans. C'est dans les dialogues entre ces trois personnages, réunis deux par deux à divers moments de la pièce, que surgissent les questions éthiques fondamentales sous-tendues par les clivages idéologiques et religieux. La réunion des trois représente la part de vérités contradictoires de l'auteur. Les autres personnages, parfaitement cernés, servent à nourrir les contradictions, ou à souligner leurs traits de caractère et leurs comportements. Ainsi, par exemple, le prisonnier allemand et Rowe sont-ils les victimes désignées d'O'Rourke, qui manifeste cependant par deux fois une certaine admiration pour l'Allemand. Celui-ci a osé répliquer aux rebuffades de l'Irlandais, d'ailleurs aussi le reflet d'une opposition au nazisme. L'humour avec lequel l'auteur présente ces éléments divers confère à cette scène une humanité manifeste. Aucun personnage n'est caricatural.

(O'ROURKE taps the German on the shoulder. When he turns, O'ROURKE screams.)

O'ROURKE (to GERMAN) : Heil Hitler.

(O'ROURKE salutes. The astounded German makes to reply and stops.)

EVANS : O'Rourke!

O'ROURKE (snarls) : Ha-ha-ha!

EVANS : O'Rourke!

O'ROURKE : Ah rot off, Fritz. (the German goes.)

EVANS : Why couldn't you leave the poor bastard alone?
What's he done to you?

O'ROURKE (shouting after GERMAN) : You know what
German house-painters grow into, don't you Fritz?

GERMAN (turns defiantly, but not quite sure what he is
saying) : Baw-lawks!

O'ROURKE : Oh, did you hear what he said?

(Laughing, pleased with the German) : Cunning little
bugger - fancy saying that to me. ⁴³

⁴³ *Events While Guarding the Bofors Gun*, Acte 1 scène 1, p.11.

Dans la deuxième scène du deuxième acte, Evans, inquiet pour son propre avenir dans le cas où O'Rourke ne survivrait pas, est venu lui tenir compagnie après l'avoir contraint à assurer sa faction, malgré ses blessures, à la suite de sa première tentative de suicide lors de son escapade au mess, tolérée par l'aspirant :

O'ROURKE (mimicking): 'Oh, come on Dan' - you know why you won't report me, don't you? Because if you report me, you've crapped it, haven't you? You've failed to keep a grip on your little guard haven't you, and you have blotted your copy book, and you won't be sent to Blighty for an officer after all, you'll have to stay out here, like all of us poor bastards, until January nineteen fifty rotten six? You don't feel sorry for me - you're just making a mess in your trousers in case they find out about you.⁴⁴

Après qu'une réelle intimité ait presque permis aux deux hommes de parvenir à se comprendre, O'Rourke décide de se suicider lorsqu'Evans, prêt à rejoindre l'officier et le sous-officier de semaine pour l'inspection, lui présente comme une faveur de ne pas l'avoir sanctionné. L'aspirant préfère l'ordre militaire et sa carrière à toute réflexion sur la validité du système. Le sacrifice d'O'Rourke apparaît comme un acte de désespoir, une folie destructrice pour entraîner Evans dans sa perte, face à l'impossibilité de réformer un système absurde auquel il a sacrifié sa jeunesse. Ce résumé de la fin de la scène deux de l'acte deux, qui met en présence les deux protagonistes reflète les contradictions éthiques dans lesquelles l'auteur a été placé. La naïveté, la jeunesse, l'inexpérience, mais aussi la lâcheté, d'Evans, prêt à toutes les compromissions pour échapper à sa façon à l'absurdité de la situation, représentent une alternative à la violence autodestructrice et vengeresse d'O'Rourke. Les deux pôles d'une dialectique de fuite s'expriment à partir des mêmes ressorts. Aussi, le dénouement dramatique pour les deux protagonistes apparaît-il comme fatal. Il intervient après la tentative longue et pathétique de O'Rourke pour faire prendre conscience à Evans que leur désarroi est de même

⁴⁴*Events While Guarding the Bofors Gun*, Acte 2 scène 2 p.79.

nature. C'est dans cette scène qu'il disqualifie le système. Il évoque son parcours, les déchéances personnelles, l'accumulation des condamnations dérisoires, témoignage ironique sur l'impérialisme anglais dans le monde:

O'ROURKE(he looks at Evans almost with sympathy) : I told you I was a sergeant once did I?

EVANS : I think so.

O'ROURKE(smiles) : It didn't last long. I got three years for looting in Palestine. And then three months for incorrect dress at the Battle of Imchon in Korea. My flies were undone on morning parade, and the officer didn't like me. We fought a battle, then I got charged. I hoped the bastard would get shot, but the Chinese are notoriously crosseyed when it comes to marksmanship. Then three months in Gravesend for drunk and disorderly. Then six months in Moascar, for thumping an Egyptian - apparently the one I chose to thump was one of ours. And now? ⁴⁵

Evans choisit d'ignorer malgré tout les raisons profondes du désarroi d'O'Rourke. Il le pousse ainsi à la solution du désespoir pour s'opposer au système. L'aspirant parti, O'Rourke s'emploie méthodiquement à préparer sa fin. Dans un long monologue, il s'adresse de fait au public depuis le fond de scène, où se trouve son point de faction, par delà les officiers réunis pour l'inspection devant le poste, entre le public et lui. Cette adresse préfigure un style d'intervention typique de J.Mc Grath dans ses pièces ultérieures. Elle dévoile l'absurdité irréversible du système. O'Rourke exprime très clairement l'idée qu'il a sacrifié sa jeunesse à un idéal perverti et vain. Son suicide devient symbolique. Le magnifique canon inutile est l'autel du sacrifice. Il est un héros tragique classique qui évoque par sa grandeur le roi Lear. J. Rundall voit la pièce ainsi :

<<Events While Guarding the Bofors Gun is in fact a subtle and intelligent classical drama./.../Ronald Eyre's direction produced just the right degree of world weary slopiness in the squad drill, and pointed up the violent climaxes with terrifying effect. >> ⁴⁶

⁴⁵ *Events While Guarding the Bofors Gun*, acte 2, scène 2, p.79-80.

⁴⁶ *First Night Review, Plays and Payers*, June 1966, p. 48.

O'Rourke est, pour la revue *Prompt*, un héros moderne de la même veine que ceux de Jean Genet: "The drunken Irishman is fighting like a Genet outlaw of society for something he knows"⁴⁷. L'assimilation que nous avons osée entre J.Mc Grath et cet auteur, à l'aide de la définition du théâtre donnée par P.Brook⁴⁸ est confortée. Le monologue s'éclaire alors sous un jour nouveau :

O'ROURKE : The Bofors gun, sirs, is a mighty fine thing. It is primarily a light anti-aircraft gun, designed, beautifully designed, you will agree - for the role of protecting infantry in the field and forward headquarters of all kinds from low-flying enemy aircraft. You have observed what we call the magazine, into which we slip the little shells, four at a time. By Jove, sirs, when she fires on one single shot, 'tis thunder, but when she challenges the strafing attacker on non-stop repeat, oh, sirs, she bucks and sweats and strains with joy and delivers herself of thirty-two great little rounds per minute, belittling the thunder, and deafening the very welkin itself. You may have observed also, sirs, the two grand little seats, where the operators operate. One finds the height, his butty the angle, and do you know, sirs, that in the latest model of all they say that one man does both, with the aid of electrical assistance. It is indeed a fine gun, the Bofors light ack-ack. It has been, of course, obsolete since 1942, the year it was put on the market, and even the ultimate in Bofors guns has no particular role to play in the event of genuine war, with its nuclear fission. Even, need I say it, in the event of a more conventional conflict, it will be found to be very rarely in the same spot as the most mobile aircraft of today, and even if it were, they are too fast, and too small, to present a suitable target. It is an inefficient and obsolete weapon, sirs, of which our army has many thousands : and you have in your wisdom, asked me, Gunner O'Rourke, to guard it with my life, thinking that, as my thirtieth year looms up to strike me between the eyes, I would indeed do anything, anything, to preserve and shelter from the Bolshevik harm, a thing so beautifully useless, so poignantly past it, so wistfully outdated, as my youth, or a Bofors gun. I

⁴⁷ *Prompt*, n°8, Automne 1966.

⁴⁸ *supra*, chapitre 2 p.72.

would, and I shall, lay down my life for it. I have tried already, and failed. Here, in the sacred presence of the Bofors gun, I can only succeed. ⁴⁹

Ce monologue révèle l'art d'écrire de J.Mc Grath. O'Rourke est l'un des personnages auxquels il délègue son message éthique. L'armée est séductrice. Les descriptions sont lyriques et métaphoriques. La jeunesse se laisse séduire. Evans aussi, l'auteur également. En décrivant l'inefficacité de l'arme, et, en filigrane, de la présence militaire britannique, il fait exprimer certains sentiments, certaines analyses personnelles à son personnage, qu'il s'agisse de la crainte de l'holocauste nucléaire ou de l'inutilité ridicule d'une telle présence, avec un matériel dépassé technologiquement, et une armée placée dérisoirement en première ligne dans l'affrontement des blocs. Le suicide du canonnier sacralise l'inutilité de ce sacrifice. Témoignage d'une actualité marquante dans les années de guerre froide, cette pièce, au prix d'une adaptation légère, conviendrait à la guerre du Golfe, en 1991, ou mieux encore à la situation des troupes de l'ONU en Bosnie. Son huis clos imposé par une situation absurde lui confère une universalité, qu'une contextualisation précise rend sensible au spectateur. Dans sa critique de *Plays and Players*, J.Rundall écrira :

<<The swell is authentic. The army is like that./ Anyone who has seen service, and especially National Service/.../will recognise J.Mc Grath's picket guard for the real thing. He has recaptured so faithfully the idiom of barack life. >> ⁵⁰

Prompt lui reconnaît pour sa part :

<<(a) tight structural construction, precise characterization and immediate dramatic strength./.../Seven men are caught in a moment of time that illumines the meaninglessness of their entire existence. Their task is useless; their social relations are empty/.../The events of tensions and conflict explode in a moment of violence, a final assertion of individual meaning.>> ⁵¹

⁴⁹ *Events While Guarding the Bofors Gun*, acte 2, scene2, p.82-3 .

⁵⁰ *Plays and Players*, June 1966, p. 48.

⁵¹ *Prompt* n°8, automne 1966.

Cette existence sans signification, l'inutilité de la tâche des soldats et le vide de leurs relations ont incité nombre d'analystes à compter cette pièce, comme d'ailleurs *A Man Has Two Fathers*⁵² parmi les oeuvres relevant du théâtre expérimental, notamment du théâtre de l'absurde, alors en pleine floraison.

2-3-3- Points de vue contradictoires :

Daniel Salem⁵³, dans un chapitre intitulé *En attendant 1984* (comme on attendrait Godot, 1984 étant, en l'occurrence, la date prévue pour l'ouverture du nouveau National Theatre), parle de motivation ambiguë, en citant les deux pièces les plus récentes de J.Mc Grath, *Events* et *Bakke's Night of Fame* (1968, Hampstead Theatre Club, Londres) dans une partie intitulée *la Nouvelle Vague*⁵⁴. Il conclut son chapitre en regroupant les dramaturges contemporains en fonction des thèmes traités. J.Mc Grath côtoie Woods et Livings dans la raillerie militaire. Paradoxalement, *Chips With Everything* (Londres, 1963) d'Arnold Wesker n'apparaît pas, alors que cette pièce présente de nombreuses similitudes avec *Events*. D.Salem conclut:

<<Nombreux sont ceux qui vont au-delà des simples questions, sondent les angoisses, bousculent les allégeances et expriment une perception intransigeante et poétique du réel/.../ Les oeuvres de la plupart de ces dramaturges ne se soucient pas de bienséance. Elles font naître un sentiment de désespoir, mais ne sont pas négatives, dans la mesure où elles refusent un optimisme facile, détruisent afin de pouvoir reconstruire sur de meilleures bases et affirment en dernier ressort l'endurance humaine.>> 55

Plus concret, ce jugement est aussi écho de l'absurde, en invoquant un refus de la bienséance et l'incitation au désespoir.

⁵²L'auteur dira à C.Itzin "It was also described -to my surprise - as theatre of the absurd. Which it certainly wasn't.", *New Theatre Voices of the Seventies*, p.101.

⁵³SALEM Daniel, *La Revolution Théâtrale Actuelle en Angleterre*, essai, Denoël, Paris, 1969.

⁵⁴*id. ibid.* p.197-8.

⁵⁵SALEM Daniel, *La Revolution Théâtrale Actuelle en Angleterre*, p.221.

J.Mc Grath refuse une assimilation au théâtre de l'absurde⁵⁶. Son choix esthétique des lieux de jeu multiples, l'adresse directe, au-delà des protagonistes, et son contenu interventionniste indirect, tout comme le réalisme de ses descriptions, souligné par les deux revues citées l'écartent de ce genre. Selon Patrice Pavis⁵⁷, au-delà de l'illogisme du dialogue ou du jeu de scène, l'absurde implique souvent une structure dramatique ahistorique et non dialectique. L'homme est une abstraction éternelle incapable de trouver le moindre point d'appui dans sa démarche éperdue d'un sens qui lui échappe. La situation historique précise, des contradictions sociales et politiques objectives parfaitement exploitées par J.Mc Grath sont ici les moteurs du désarroi et de l'incommunicabilité. L'auteur précise que ce qui apparaît comme absurde, est en fait l'exploitation d'une réalité militaire et politique objectivement absurde, dans un contexte international dangereusement porteur de risques absurdes. Aucun des ressorts de l'action ne vise à pousser à l'extrême, à rendre absurde une situation ordinaire. C'est ce que confirme C.Itzin dans son étude du théâtre politique anglais :

«British soldiers are involved in the absurd and futile exercise of guarding an obsolete weapon. In the play, Mc Grath was concerned with 'the root-consciousness of the oppressed who are driven to futile alienated work'.⁵⁸

N.Boireau confirme ces analyses :

«Il est nécessaire, ici encore, d'éviter les malentendus. L'angoisse décrite par J.Mc Grath dans *Events* n'est pas de nature existentielle. Elle résulte d'une situation précise, absurde, que l'individu -principalement le subalterne - est impuissant à changer. >>

Pour sa part, Christian.W.Thomsen lit d'autres influences dans la pièce :

⁵⁶ entretiens avec J.P.Simard, Edimbourg 16 Août 1990, inédits.

⁵⁷PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1987, p.21.

⁵⁸ITZIN Catherine, *Stages in the Revolution*, London, Eyre Methuen, 1980, p.120. La citation des paroles de l'auteur est extraite de l'entretien que celui-ci lui avait accordé en 1975 : *Better a Bad Night in Bootle, Theatre Quarterly*, Vol.V, n°19, Sept-Nov 1975, p.43

<<*Events* is a modern tragedy of passions, of perverted suppressed, neurotic passions breaking loose in borderline situation. The influence of French existentialism is clear : crisis is the source of revelation; man is thrown into a world of absurdity where everyone fails.>> 59

Cette vision, plus psychologique a le mérite d'associer courant philosophique et émoi personnel. C.W.Thomsen rattache sans équivoque l'oeuvre de J.Mc Grath à la révolution du théâtre social anglais, en indiquant que l'auteur est plus jeune. Selon lui, le portrait des personnages est réaliste :

<<Like the social playwrights of the late 1950s, a generation to which Mc Grath was a latecomer, he portrays his characters in a realistic way. In the end, everything is a fraud, a cheat, a bogey : *the Bofors Gun*, the situation in British society, the individual mastery of life. >> 60

La réalité militaire, sociale, et l'initiative individuelle sont une tromperie.

Dans une telle situation, le suicide d'O'Rourke représente la seule réponse. C'est par ailleurs une issue violente volontairement caricaturale que l'on ne rencontre pas dans les pièces relevant de ce genre expérimental du théâtre de l'absurde, où des non-événements accentuent en général l'enlissement des personnages. J.Mc Grath a fait partager par trois personnages porteurs d'une part de vérité, et d'une part de vanité, ses doutes, ses refus et ses angoisses d'alors. Il le confirme dans son entretien avec C.Itzin et S.Trussler :

<<I wrote *Events While Guarding the Bofors Gun* going back into my own experience to write it/.../ The real conflict in *Bofors Gun* was between the way I felt then, in 1966, and the way I felt when I was in Germany, in the army, in 1953 or 1954 - a kind of polarization. It's about....why people go on....about ambition, I suppose, and the protestant work of ethics.>>61

59 THOMSEN C.W. *Three Socialist Playwrights, John Mc Grath, Caryl Churchill, Trevor Griffiths*, IX, pp156-75, p. 159, in *British Drama since 1960*, C.W.E Bigsby (ed), Stratford upon Avon Studies, Londres-E.Arnold, 1981.

60 *id. ibid.*

61 Mc GRATH John, *The Process of Finding a Form*, p.104.

Les trois thèmes qu'il évoque à la fin de cet extrait permettent de valider notre hypothèse du partage de la représentation de ses implications personnelles entre trois personnages. Evans incarne la séduction, l'inexpérience et l'ambition, mais aussi le désir de fuir l'absurde par la formation d'officier. Il est tempéré par le personnage de Flynn, représentatif d'une autre tentation, celle du témoin, analyste philosophe et fataliste qui par ailleurs conserve le sens de la droiture. O'Rourke incarne, dans sa violence rebelle, les analyses a posteriori de l'auteur sur le caractère insupportable du système militaire et son inutilité génératrice de gâchis. En choisissant de sacrifier O'Rourke, J.Mc Grath confère à cette ultime rébellion une double valeur de symbole éthique et esthétique. C'est une manifestation expressionniste du refus de se soumettre.

Plays and Players et *Prompt* évoquent les similitudes avec *Chips with Everything* d'A.Wesker. Cependant, pour J.Rundall la pièce de J.Mc Grath est plus riche d'humanité et les ressorts de l'action y sont plus profondément inscrits dans la réalité :

<<Superficially, it invites comparison with *Chips with Everything* but Mc Grath has more to say than Wesker about human beings. >> 62

Prompt prolonge cet avis. Si l'on retrouve des opérations militaires, assez semblables, en temps de paix, dans lesquels des conflits de classe, de groupe ou individuels poussent un jeune homme à se déterminer entre sa conscience et l'autorité établie, le ressort dramatique est plus fort dans la pièce de J.Mc Grath qui dépasse les mots pour faire émerger les forces en oeuvre dans ce choix :

<<The similarities between Mr Mc Grath's play and Arnold Wesker's *Chips with Everything* are striking. Both plays have the setting of peace-time military operations in which a young man is involved in a class struggle, a group struggle and an individual struggle to choose for the established authority or his conscience where Wesker uses 'talk' to force a choice, Mc Grath has found a dramatic ve-

62 *Plays and Players*, Juin 1966 p.48.

hicle of great power to demonstrate the forces that determine the decision for self or society. *Events While Guarding the Bofors Gun* is an exciting piece of theatre.>> 63

C.W Thomsen partage cet avis sur la force du ressort dramatique utilisé par J.Mc Grath, mais ses préférences vont à la pièce d'A.Wesker :

<<It (the play) is not as powerful and well constructed as Wesker's best work, but does derive considerable impact from the polarization of the two protagonists. >> 64

N.Boireau pour sa part conclut :

<<Wesker et Mc Grath dénoncent un monde fermé où s'exerce le pouvoir de l'homme sur l'homme. La vision de Wesker laisse paraître un espoir quant à l'aménagement possible du sergent. Pour Mc Grath, la situation serait plus radicale et exigerait une révolte profonde et globale. *Chips* montre une réussite individuelle, *Events* un échec collectif. Dans les deux cas le pouvoir échappe à la majorité.>>65

Ces diverses analyses situent l'ampleur de la pièce, et la stature acquise par l'auteur. Son expérience personnelle et ses observations multiples des comportements humains dans le cadre d'une armée au service d'objectifs qu'il réproouve ont sans conteste servi de matériau pour construire un texte d'une réelle force expressive. Il convient, enfin, d'ajouter un autre élément de considération qui milite en faveur de l'importance historique de cette pièce dans l'oeuvre de l'auteur. De son avis même, elle est une charnière. L'expérience militaire personnelle lui permet de dominer la culture universitaire universalisante. La fréquentation de jeunes appelés issus de nombreuses régions ouvrières, avec un passé culturel spécifique l'incite à traduire cette diversité dans son écriture. Chacun des personnages de la pièce, décrits avec minutie dans les didascalies de la première scène, est porteur d'une part d'identité sociale et régionale⁶⁶.

⁶³Prompt, n°8. Automne 1966.

⁶⁴*Three Socialist Playwrights*, op. cit. p. 159.

⁶⁵BOIREAU Nicole, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais, 1956-1970*, 1982, chapitre 4, le théâtre militant, p.433.

⁶⁶*Events While Guarding the Bofors Gun*, Acte 1 scène 1, p.8.

Lors de nos entretiens récents⁶⁷, J.Mc Grath confirmera l'importance de *Events While Guarding the Bofors Gun* dans ce double processus de fidélité ethno-sociale à son univers personnel et à la culture du peuple. C'est la première manifestation d'une écriture compréhensible culturellement par un public populaire :

<< National Service took me in the army, when I encountered the enormous cultural diversity of the people who were thrown together in the army. I had great delight in discovering Geordie wit, and Birmingham sardonicism, and Cockney cock sparrows. /.../It was in 65 that I wrote *the Bofors Gun*, and I left Oxford in 54. It wasn't until 65 that I found a voice that was not dominated by Oxford. >>⁶⁸

Il s'agit bien, aux yeux de l'auteur, de dépasser les acquis de l'emprise sociale et esthétique du modernisme élitiste que la formation universitaire lui a inculqués. Les entretiens évoqués précédemment permettent de mesurer la capacité d'analyse qui a permis à J.Mc Grath de parvenir à une symbiose des éléments constitutifs de sa formation. *The Bofors Gun* y a manifestement puisé sa richesse. Le succès de cette pièce connaîtra des prolongements rapides.

2-4- Quelques conséquences :

Lors des représentations de la pièce, Margaret Ramsay, l'agent de J.Mc Grath depuis ses débuts, lui transmet un roman de l'auteur américain William Butler, *The Danish Gambit*. J.Mc Grath y voit "a kind of continuation of the last duologue in *Bofors Gun*"⁶⁹. Dans des circonstances toutes différentes, un prêtre essaie de convaincre, dans sa cellule, un condamné à mort qu'il doit vivre. J.Mc Grath adapte le roman au théâtre sous le titre *Bakke's Night of Fame*, et Ron Eyre crée la pièce en Janvier 1968, à Hampstead, dans le même théâtre. Fidèle à ce qu'il définit comme "Butler's amazing metaphysical gymnastics", l'auteur dit :

⁶⁷ *Conversations with John Mc Grath, infra, appendice n°3*

⁶⁸ *ibid.* p.662.

⁶⁹ *New Theatre Voices of the Seventies*, p 104.

<<I liked being able to get those going in the theatre. Also the character of Bakke is an amazing creation - Butler's, not mine.>>⁷⁰

2-4-1-Bakke's Night of Fame :

Acculé, tout comme O'Rourke, le personnage affirme son ascendant psychologique sur le gardien pour son dernier repas, et obtient, après une longue insistance, de rencontrer le bourreau qu'il appelle son 'pote', tout en l'écrasant de son mépris. Il le pousse ainsi à affirmer qu'il aura plaisir à l'exécuter. Il y a là des similitudes avec l'attitude d'O'Rourke envers Evans, ou le prisonnier allemand, ou encore le canonnier Rowe, "a small , ineffective, weak, well spoken Devon or Somerset man, who tries not to exist"⁷¹. Lorsqu'il attaque le gardien avec deux cuillers de plastique qu'il avait précédemment affûtées, Bakke prouve qu'il aurait pu se suicider, mais a choisi de faire face. Il chahute et taquine le prêtre, déclame de longs passages d'Hamlet, indiquant qu'il a été acteur, et révèle des détails de son dossier -on l'accuse du meurtre d'une jeune fille- qui l'innocentent. Cette mise en abîme inter-textuelle souligne la grandeur du personnage qui devient un héros classique à l'instar de celui qu'il interprète, et de son alter ego dans *Events*. C.W.Thomsen s'interroge :

<<Is Bakke simply a criminal who has committed rape and murder? Are we offered a perverted version of Hamlet? Is he able to differentiate between fact and fiction, reality and imagination; or is he a metaphysical sufferer offering a Christ-like sacrifice, taking the sin of mankind upon himself, obsessed by desperation, and death wishes, in all his blasphemies calling on God for a revelatory sign? >>⁷²

Le choix des qualificatifs souligne le parallèle évident avec O'Rourke. L'interrogation à caractère religieux semble permettre une identification avec la tradition d'un catholicisme irlandais de révolte à laquelle J.Mc Grath appartient. Il y a là, selon toute vraisemblance, un écho personnel

⁷⁰ *New Theatre Voices of the Seventies*, p.105.

⁷¹ *Events While Guarding the Bofors Gun*, p.8.

⁷² Thomsen C.W. *Three Socialist Playwrights*, p.160.

emblématique. La tension dramatique s'appuie sur l'ambiguïté du personnage et de son destin. Cette tension, présente dans les deux oeuvres, fait également écho à celle qui domine la pièce de Brendan Behan *The Quare Fellow*, dont l'atmosphère particulière tient à l'absence du héros, tandis que Bakke est un délinquant particulièrement présent et loquace. Le prêtre est convaincu de son innocence, tandis que le gardien qualifie Bakke de 'compulsive liar.' En acceptant la mort, le condamné se place dans la même situation d'accusation du système qu'O'Rourke.

L'intense leçon du sacrifice volontaire de ces deux personnages est également annonciatrice du choix que l'auteur fera désormais bientôt de sacrifier sa carrière et sa célébrité dans les théâtres officiels pour suivre la voie de la fidélité à ses principes, à ses origines et à son idéal social. Cette pièce sera rejouée à Londres en 1972 au théâtre Shaw. Elle connaîtra en parallèle une carrière internationale en Hollande, en Suède, mais surtout en Allemagne, où elle établira la célébrité de J.Mc Grath. Déjà, *The Bofors Gun* avait été jouée avec succès, dans une mise en scène du Dr Manfred Klein au Theater der Stadt à Berlin, à partir du 13 Octobre 1967, sous le titre *Ereignisse beim Bewachen dre Bofors Kanone*, avant d'être mise en scène par Gehrke à Bonn, puis adaptée par Hübner à Brême, du 15 Décembre 1967 au 27 Janvier 1968. Dans une lettre adressée le 5 Janvier par la maison d'édition Verlag Kiepenheuer, agent allemand de J.Mc Grath, on peut lire que la critique de *Theater Heute* de Bonn n'était pas très bonne. Le point de vue local sur la présence britannique était différent. En ce qui concerne les représentations de Brême, l'intervention de l'administrateur, pour procéder à des modifications du travail du metteur en scène afin de soumettre le spectacle aux modes de la maison eut un effet négatif sur la qualité du résultat. La lettre de l'agent en témoigne, les critiques sont mauvaises :

<<Most of them are not very good and obviously, something went wrong. Hübner, the Intendant in Bremen,

has "revised" the mise-en-scène from Gehrke. This is always a bad sign and doesn't work usually.>> ⁷³

Ainsi, malgré l'accueil différencié fait à sa pièce selon les pays, J. Mc Grath, est désormais largement connu, grâce également à *Bakke's Night of Fame*, au-delà même des frontières de son pays. Dans l'intervalle qui sépare *The Tent* et *Events*, les deux pièces traitant de son expérience militaire, son parcours personnel a été riche de contradictions.

2-4-2- Etapes intermédiaires :

Nous avons évoqué *Why the Chicken* ⁷⁴ et la reconnaissance par l'auteur d'un reflet dans cette pièce de l'affrontement, qui faisait rage en lui, des contradictions entre la conscience d'une identité sociale et familiale populaire et celle d'une identité culturelle acquise à l'université. Il admet que l'expression de cette violence n'était pas parfaitement organisée, mais traduisait son état d'esprit d'alors. La destruction du centre social tout neuf par les jeunes banlieusards est un acte de rébellion voisin de celui d'O'Rourke. Ici cependant, la tentation de la violence destructrice protestataire est collective, et se retourne directement contre l'objet représentatif du corps social qui cherche à modeler, à insérer les personnages. Elle n'est pas directement tournée contre eux-mêmes dans leur esprit. Ils cherchent ainsi à se préserver, tandis qu'O'Rourke tente de porter un coup au système en s'auto-détruisant. Cette tentation représente une métaphore du malaise de l'auteur face la négation par le milieu universitaire des valeurs culturelles de son milieu d'origine :

<<I never worked that out, never articulated it, but that's how I felt about Oxford consciousness, actually. Anyway, it (the play) had a lot of nice writing in it - just saying what you mean to the audience in character, rather than going through a whole naturalistic scene.>> ⁷⁵

⁷³archives de la compagnie 7:84, Bibliothèque. Université de Cambridge.

⁷⁴*supra*, chapitre un p.55-9.

⁷⁵Mc GRATH John, *the Process of Finding a Form*, interview, S Trussler et C Itzin, *New Theatre Voices of the Seventies*, London, Methuen, 1981, p.102.

L'auteur lie, dans ces remarques, son implication affective à une forme esthétique, à un mode d'expression qui déjà refuse le naturalisme, pour être plus perceptible par les spectateurs. Un acte symbolique, et la caractérisation sans concession des personnages sont plus efficaces, selon lui, qu'un long développement événementiel de style naturaliste, dans lequel les sentiments de chacun seraient distillés.

G.Devine, réservé à l'égard de cette nouvelle pièce, ne souhaita pas la mettre à l'affiche, et demanda à l'auteur d'en écrire une autre. John Dexter, qui en eut connaissance, aida J.Mc Grath, alors débutant, à enrichir et à structurer son écriture dans la perspective d'une mise en scène dynamique.

<<John Dexter got the play through the Royal Court, liked it very much, worked on it with me, helped me a helluva lot in the writing of it. He really is a great director in that sense, because he understands writing. I was very young, and he really helped me with the feel of a play. >> ⁷⁶

Cependant, les lenteurs de cette institution, et le travail peu réjouissant qu'y faisait J.Mc Grath l'incitèrent à se tourner alors vers la télévision. Il dit dans le même passage de son entretien avec C.Itzin et S.Trussler : "I was earning my living reading plays at the Royal Court, and it was a pretty miserable existence". Au delà de cette décision, il y a le besoin de s'adresser au public populaire que l'on ne rencontre pas dans les théâtres officiels ou dans les milieux universitaires.

Lors de son expérience de travail pour la télévision, avec la série *Z-Cars* ⁷⁷, J.Mc Grath rencontre Ken Russell qui l'associe à l'écriture de plusieurs scénarios, avant de le commissionner seul pour l'écriture du scénario d'un film d'espionnage. Le résultat, *Billion Dollar Brain*, tiré du roman de Len Deighton(1967), permettra à l'auteur d'enrichir son expérience et de se faire connaître dans l'univers du cinéma américain. Il

⁷⁶Mc GRATH John, *The Process of Finding a Form, New Theatre Voices of the Seventies*, p.102.

⁷⁷*supra*, chapitre 1-2-3, *Détour et retour aux sources*, p.36-7

n'a, depuis, jamais cessé d'y prêter attention, ou d'être sollicité par le cinéma, en parallèle avec sa pratique théâtrale. Il avoue qu'à cette époque, les ressources financières qu'il en tira lui permirent de poursuivre sa carrière. Dans l'intervalle, il écrit *Jack* (1960), une pièce avec des chansons à propos d'un orphelin du Nord venu chercher fortune à Londres, qui ne sera jamais jouée, mais servira de base pour un feuilleton télévisé en six épisodes, diffusé en 1964 par la BBC: *The Diary of a Young Man*, écrit en collaboration avec Troy Kennedy Martin. Dudley Moore, qui avait composé la musique de *Jack* sera aussi associé à *Basement in Bangkok*, pièce en deux actes, créée par une troupe universitaire à Bristol en 1963. Nous n'avons pas retrouvé le texte, qui de l'aveu de l'auteur était médiocre:

<<It had one or two good songs in it, but that was about all/.../It was dreadful.>>⁷⁸

G.Devine, à qui il soumet la pièce lui écrit :

<<Dear John,

I don't think this play is worthy of you. Of course the values are right and the ideas, but I find the construction, characters and treatment very old fashioned and arbitrary. I don't think anything can be done by cutting/.../it doesn't work at present.

I am sorry to disappoint you, but I can't pretend to someone of your calibre. >>⁷⁹

Pour sa part, Oscar Lewenstein lui écrit également qu'il ne voit pas comment monter cette pièce et l'invite à venir en discuter⁸⁰. L'auteur explique cet échec par la rupture occasionnée par la télévision, qui incite à écrire rapidement, superficiellement, de façon faussement brillante. C'est une approche totalement contradictoire avec les contraintes de l'écriture théâtrale. Interrogé par C.Itzin, il dit :

<<It took me at least six months to a year just to recover from the television mentality - everything that glitters,

⁷⁸Interview à *Theatre Quarterly* n°19, Sept-Nov 1975, p.44.

⁷⁹Lettre à J.Mc Grath du 17 Septembre 1962, archives de l'auteur, Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

⁸⁰ Lettre à J.Mc Grath du 9 Avril 1962, *ibid.*

you grab, and put on the screen - which is totally inimical to being a writer. Then, after a year, I wrote *Events While Guarding the Bofors Gun.*>>⁸¹

L'échec aura été salutaire. L'indécision du théâtre du Royal Court qui laisse *Events* en attente contribue à éloigner définitivement J.Mc Grath des théâtres officiels. Si *Events* puis *Bakke's Night of Fame* sont créées à l'Hampstead Theatre Club, un lieu qui prend des risques en s'ouvrant aux auteurs contestataires, le public demeure le même.

2-4-3-De l'individu au collectif :

Le succès de ses deux dernières pièces et le passage par la télévision et le cinéma seront une étape positive. J.Mc Grath parvient à une synthèse de ses diverses expériences professionnelles et s'oriente vers la mise en accord de sa pratique avec son éthique. Il collabore, notamment comme critique de théâtre, à la revue *Black Dwarf*, à partir de 1968, puis participe directement à la direction de *Seven Days* qui lui succède en 1971. Ces deux revues politiques et littéraires visent à : "adequately represent radical writers of the left". Parmi les auteurs qui se rencontrent régulièrement dans ce cadre, on relève les noms d'Alan Burns, de J.Arden et M.d'Arcy, Jeremy Brookes, Lewis Grier, Piers Paul Read, Melvin Bragg, Michael Horowitz, Nicholas Luard, B.S.Johnston, John Hoyland, Michael Hastings et Adrian Mitchell. A l'invitation de J.Mc Grath, le 21 Février 1971, le groupe s'assigne deux objectifs :

- to fight for freedom and against all kinds of censorship
- to show the solidarity of the working-class. ⁸²

Si l'on étudie les pièces écrites après le succès de *Events* et de *Bakke's Night of Fame*, on constate que l'engagement politique au sein de ce groupe de créateurs permet à J.Mc Grath de trouver un ton plus directement politique, et de mettre en scène des situations sociales plus collectives. Jusqu'alors, les pièces avaient été celles de l'indécision ou de la

⁸¹ *The Process of Finding a Form*, p. 104.

⁸² Archives de J.Mc Grath, Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

quête d'identité, de la révolte d'individus parfaitement typés, confrontés à diverses structures sociales. Plus classiques dans leur facture, elles présentaient ces destinées individuelles dans un laps de temps restreint, et situaient l'action dans des huis clos : ligne de démarcation dans le désert, ferme ou centre social, poste de garde, cellule du condamné à mort. Il était donc tentant d'en rechercher les origines dans l'expérience de l'auteur, sans exégèse inutile. L'existence de transferts est une évidence qui nourrit des textes en leur conférant une authenticité et une richesse dans la définition psychologique des contours des personnages. La maturité professionnelle acquise se traduit par le succès et la qualité éthique et esthétique des deux pièces *Events While Guarding the Bofors Gun* et *Bakke's Night of Fame*. Elles représentent la pierre angulaire de la prise de conscience et de l'évolution de l'auteur. Désormais, l'individuel va laisser le champ au collectif dans les pièces de J.Mc Grath, sans que les destins individuels soient écartés, lorsque leur exemple sera utile à la société. En tout cas, l'ego de l'auteur va s'effacer derrière le peuple. Le contenu idéologique sera plus directement inscrit dans une mouvance agissante, et le cadre esthétique, les personnages, la trame événementielle s'inscriront dans la même logique. *Random Happenings in the Hebrides*⁸³ (Lyceum, Festival d'Edimbourg Septembre 1970), commencée en Avril 1968, est interrompue puis enrichie par le voyage et les observations de l'auteur lors des événements de Mai à Paris. Première tentative esthétique d'écrire une chronique : bien que située dans un décor unique, elle se déroule en huit tableaux sur une durée de sept années, de 1964 à 1970. Interrogé sur la part de représentation émotionnelle autobiographique dans la pièce, J.Mc Grath met en garde C.Itzin contre l'assimilation de l'auteur à un seul personnage, mais acquiesce à la description qu'elle lui propose du personnage de Jimmy. ⁸⁴

⁸³Publiée par Davies-Pointer, Londres 1973, 69 pages, non rééditée depuis.

⁸⁴*New Theatre Voices of the Seventies*, p.105-6; *supra*, chapitre 2, paragraphe 2-2-2 : *Regards extérieurs sur l'implication de l'auteur*, p.85.

Parmi les pièces plus directement politiques, citons l'adaptation, en deux actes, du roman de David Craute, *Comrade Jacob*, sous le même titre. Créée le 24 Novembre 1969, au Gardners Arts Center, dans le cadre de l'Université du Sussex, la pièce rapporte la tentative d'établissement d'une commune populaire à Cobbam, dans le comté de Surrey, au 19^e siècle, par les Diggers, frustrés par le Général Fairfax et les propriétaires appartenant aux classes moyennes puritaines.

Random Happenings a connu une longue gestation. Elle fut créée en Septembre 1970. Plus complexe, elle prélude aux pièces de Liverpool. Elle matérialise, plus profondément encore que *The Bofors Gun*, le tournant éthique et esthétique. *Sharpeville Crackers*, qui lui succède, sera écrite plus vite. Cette pièce courte, non publiée -14 pages dactylographiées⁸⁵- s'inscrit dans le mouvement anti-apartheid. Elle sera jouée en Avril 1970 au théâtre Lyceum de Londres dans le cadre des manifestations et du rassemblement pour célébrer le 10^e anniversaire du massacre de Sharpeville. Elle allie donc une fonction métatextuelle à la valeur propre de son message esthétique. Sa forme est particulière. Cette parabole rappelle tout à fait les pièces médiévales, et répond aux critères d'analyse d'E. Angel-Perez⁸⁶. Comme les Mystères, elle est jouée gratuitement dans un lieu de rassemblement public. Ce n'est pas la rue, ou la place de l'église, mais le lieu de rassemblement du peuple militant. Elle a une fonction édifiante et réfléchit au fonctionnement éthique de la société à laquelle elle est destinée. Comme le théâtre médiéval, elle procède à "une évocation-analyse de mauvaises circonstances qui amènent la société à dérailler"⁸⁷. Elle met en scène des personnages symboliques emblématiques qui expriment des existences collectives. Ils ne sont désignés par aucun nom individuel, mais par le nom de leur

⁸⁵Archives de l'Auteur, Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

⁸⁶ANGEL-PEREZ Elisabeth, *Le Retour des Formes Médiévales dans le Théâtre Parallèle Contemporain Britannique*, thèse de Doctorat, Université Paris 4, 4 Janvier 1991.

⁸⁷ *id. ibid.* p.96.

fonction sociale, ou idéologique. Comme dans le théâtre médiéval, deux personnages nommés 1st et 2nd Freedom Fighter, ouvrent le spectacle avec un prologue. Academic Voice, Reasonable Voice, 1st American Voice, Earnest Birmingham Voice et White South African Voice ressemblent à Mankind ou Everyman ou à BondWoman. D'autres portent des noms métaphoriques et sont des zoomorphes qui s'intègrent dans une mythologie universelle. L'auteur en donne la définition et la description zoologique simple, et laisse le soin au spectateur de leur trouver des équivalents humains parmi les dirigeants politiques ou militaires impliqués. Leopard (*Panthera pardus*) côtoie Jackals, Elephants, The Lion, Hippopotamus (*Hippopotamus amphibus*), The Cape or African Buffalo (*Syncerus caffer*) ou enfin Rhinoceros. Seule Cheetah (*Acinonyx jubatus*) porte un nom propre emprunté emblématique. Enfin, une originalité spécifique de la pièce préfigure les pièces-chroniques écossaises ultérieures. Le spectacle est entrecoupé de News Items qui rapportent des faits quotidiens dont le sens dénoté anodin se double de connotations fortes, reflets de l'exclusion des Noirs. On retrouve le théâtre d'agit-prop, et les procédés chers à J.Dos Passos. Le premier est particulièrement significatif:

NEWS ITEM

Johannesburg City Council issued an advisory leaflet to white housewives today, entitled "Your Bantu Servant and You". Amongst its useful advice : "Remember that your Bantu servant is a human being. Give him simple and direct orders so that he is not confused.

Do not appear in front of him in your underclothes and do not ask him to wash and iron intimate articles of feminine clothing." ⁸⁸.

D'autres rapportent des faits politiques sociaux ou sportifs réels en Afrique du Sud tout aussi lourdement connotés. Cette pièce s'inscrit directement dans l'activité militante de l'auteur avec les membres de la rédaction du *Black Dwarf*. Né en Mai 1968, cet hebdomadaire se définissait ainsi :

⁸⁸Sharpeville Crackers, inédite, archives personnelles, p.2-3

<<*Black Dwarf* was born and grew with the small genuine revolutionary movement that has jolted the oppressed and battered people of Britain. Our first issue came out in May 1968 We have been a leading voice in the Vietnam and student movements. >> 89

Si J.Mc Grath n'appartient pas à l'équipe rédactionnelle, c'est à lui que le journal confie l'interview d'Elridge Cleaver⁹⁰, dirigeant des Black Panthers. C'est la seule interview du leader noir américain en exil. Elle sera conduite à Alger en février 1970⁹¹ et partiellement reprise par des journaux français comme *Rouge, Combat* et *l'Humanité*.

Les pièces et les activités politiques de l'auteur mentionnées ici représentent une étape intermédiaire dans la prise de conscience et la résolution des contradictions. Elles vont permettre le choix éthique définitif qui se traduira par une oeuvre désormais univoque. L'équipe rédactionnelle de *Seven Days* est un lieu de confrontation et d'échanges idéologiques et esthétiques, et J.Mc Grath indique clairement que sa décision de retourner à Liverpool, puis de créer la compagnie itinérante 7:84 a été prise en concertation avec ses amis :

<<Let me talk about what we did, about what some colleagues and I decided we would do, given this analysis of the situation in culture and theatre./.../What we decided was first I went back to Liverpool to work. >> 92

Le collectif des écrivains engagés mesure les insuffisances de leur pratique. J.Arden par exemple, fera un choix similaire en allant travailler en Irlande. T.Griffiths choisira plutôt de produire des pièces pour la télévision, qui est le moyen d'accès populaire à la culture par excellence. Le 30 Janvier 1972, après la mise en oeuvre des décisions communes, alors qu'il rencontre le succès à Liverpool et qu'il a créé la compagnie 7:84, mais

⁸⁹Archives de l'auteur, Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

⁹⁰*Black Dwarf*, Vol 14 n°30, 7 Mars 1970, p.5-8.

⁹¹Publiée dans *Black Dwarf*, Vol 14, n°30, 7 Mars 1970, p.5-8, et en français dans *Les Temps Modernes*, n°286, Mai 1970, p.1837-58.

⁹²Conférence à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 16 Avril 1991, inédite, appendice n° 1, p.629.

aussi après avoir analysé les insuffisances du magazine, J.Mc Grath demande un congé de cinq à huit mois pour se consacrer entièrement à sa carrière dramatique, tout en promettant d'apporter sa contribution par des articles occasionnels. Le développement rapide de son oeuvre et l'expérience itinérante avec 7:84 l'éloigneront définitivement de cette activité. D'ailleurs, la revue sera dissoute dans le courant de l'année 1972.⁹³

Au long de ce parcours, la rencontre avec le public populaire a permis d'atteindre une unité entre psychologie et idéologie et favorisé l'effacement personnel et l'émergence, dans leur plénitude, des expressions artistiques collectives. Cette évolution n'exclut pas que le dilemme individuel resurgisse parfois, comme dans *Underneath*⁹⁴, par exemple, une pièce en deux actes, avec chansons qui fut jouée par la compagnie 7:84 dans une tournée inaugurée au théâtre Everyman de Liverpool au printemps 1972, puis reprise en 1978. Elle met en présence deux hommes qui revendiquent la construction d'un pont. L'architecte, élitiste, conçoit un pont futuriste qui risque de s'effondrer selon toute vraisemblance. Peu lui importent les risques et les pertes humaines qui sont la nécessaire rançon du progrès. Ce personnage est par ailleurs doux, gentil et passionnant. Son protagoniste travaille manuellement à la construction de ponts et pressent le danger inhérent au projet. Il mourra sur le chantier. Pour rendre plus intimes les liens entre ces deux figures contradictoires, le fils de l'architecte, un marginal qui a refusé de s'insérer

⁹³On trouve dans les archives de l'auteur à la bibliothèque de l'Université de Cambridge de nombreux documents relatifs à *Seven Days*, notamment, un texte ronéoté que J.Mc Grath proposait de publier dans la revue, où il dresse un bilan des insuffisances du journal et pose la question de l'existence d'un tel outil révolutionnaire dans la Grande-Bretagne de 1972. Il termine sa réflexion par trois propositions :

1-Go through a period of vigorous self criticism

2-Go out to listen to the criticism and demands of our readers

3-If necessary, we must cease publication while changes are made.

Ces propositions seront acceptées. Le journal ne survivra pas à l'interruption de sa parution.

⁹⁴inédite, archives de la Compagnie 7:84, Bibliothèque de l'Université de Cambridge, 72 pages.

dans le système éducatif, travaille aux côtés de l'ouvrier, le voit mourir et acquiert de ce fait une conscience politique d'extrême-gauche. Si, comme le dit l'auteur :

<<it's about a conflict of ideology again, and about the value of human life. >> ⁹⁵,

le conflit entre formation universitaire et compétence ouvrière resurgit, et le fils de l'architecte fait le choix professionnel, et idéologique, de rejoindre le peuple. La contradiction origine-formation intervient doublement. A l'opposition des pères s'ajoute le choix du fils, précipité par l'échec criminel de l'architecte. La mort a, une fois encore, permis de condamner un système pervers. L'ouvrier, avec son savoir-faire, se savait condamné. Son sacrifice consacre la primauté du choix populaire et de l'engagement. Le conflit a donc ici atteint un nouveau seuil. Il est magnifié par sa résolution. L'heure de l'indécision est achevée pour l'auteur.

A l'image des pièces de Liverpool, *Underneath* déborde du chantier et met en scène les épouses et les familles des deux constructeurs. La fresque devient sociale. la durée atteint plusieurs mois, les lieux de l'action sont divers. C'est aussi la première pièce dans laquelle J.Mc Grath incite les acteurs à interpréter la musique sur scène. Dans son livre sur l'expérience de la compagnie 7:84, E.MacLennan indique :

<<It was the first 7:84 show in which we used live music, and with very few exceptions, we have continued to do so ever since. 'Come on' John exhorted us, 'you can do it', as he charged into the nearest music shop in Brighton and started buying instruments, amps, mikes and speakers. >>⁹⁶

En marge du thème central, la pièce met en parallèle, pour les dénoncer, les aspects différents que peut revêtir la domination phallocrate dans une famille ouvrière ou dans une famille appartenant aux classes moyennes supérieures.

Bientôt, au cours de ce processus du passage de l'individuel au collectif et à l'engagement, les personnages deviendront, progressivement,

⁹⁵New Theatre Voices of the Seventies , p.107.

⁹⁶MacLENNAN Elizabeth, *The Moon Belongs to Everyone*, p.35-6.

essentiellement emblématiques. L'auteur trouve une sérénité personnelle, avec la mise en conformité de l'éthique et de la création. Il n'a plus besoin de développer la psychologie individuelle de ses personnages pour traduire des doutes existentiels qui viennent parasiter l'expression sociale. Enfin, l'évolution contraire de la sphère sociale nationale et internationale conduit l'auteur à un constat d'échec et l'incite à écrire, à l'issue d'un nouveau cycle de conférences hebdomadaires, données d'octobre à décembre 1988 à l'Université de Cambridge, le livre amer et défensif *the Bone Won't Break*⁹⁷, d'où surgissent de nouvelles hypothèses de travail et un nouveau style, qui trouvera ensuite sa résolution esthétique et éthique dans les spectacles carnavalesques, *Border Warfare* (1989) et *John Brown's Body* (1990) auxquels succédera, en un retour plus intime, l'oeuvre introspective, personnelle et familiale : *Watching for Dolphins* (1991), qui s'inscrit comme un retour à la prééminence de l'expérience individuelle. Entre-temps, deux décennies auront consacré l'importance de J.Mc Grath comme l'auteur le plus représentatif du courant populaire.

⁹⁷Mc GRATH John, *The Bone Won't Break, on Theatre and Hope in Hard Times*, London, Methuen, 1990.

CHAPITRE TROIS

Une éthique du théâtre populaire.

La résolution du conflit éthique, né de l'écartèlement entre deux cultures, a accompagné l'engagement de J.Mc Grath dans l'action politique indirecte, au sein de journaux, avec d'autres écrivains. La traduction de cette évolution dans son oeuvre est manifeste. Le personnage central individuel survit encore, mais il est confronté ou associé à d'autres, au sein d'un groupe dont la préoccupation est l'action sociale, puis l'histoire du groupe dominera celle de l'individu. Le fil chronologique de l'oeuvre de l'auteur sera révélateur de cette évolution, hormis quelques exceptions originales significatives. La démarche de J.Mc Grath s'inscrit bel et bien dans une perspective éthique. Il va désormais s'appliquer à mettre, selon un code moral précis, ses actes professionnels et sociaux en accord avec ses choix issus de la résolution du conflit qui a caractérisé la période de formation et des débuts professionnels. Cette mise en adéquation sera parfaitement lisible. L'esthétique et le contenu idéologique ou moral des pièces, sera progressivement enrichi par une recherche des moyens les plus appropriés pour communiquer avec le public visé. La démarche professionnelle intégrera une réflexion sur la nature et les formes de la représentation scénique et de mise à disposition du public populaire de ces oeuvres. Cette recherche débouchera, avec la création de la compagnie 7:84, sur l'élaboration d'un dispositif où la forme sociale de la compagnie et les relations entre les membres, les revenus, le choix collectif des

thèmes, les lieux de représentation, les liens avec des structures syndicales, ou politiques, locales, régionales ou nationales et le contenu esthétique des spectacles seront soigneusement élaborés afin de combiner intervention et adéquation, proposition et réponse aux attentes du public populaire. L'initiative de l'auteur dans ce dispositif demeure essentielle, et s'enrichit de son expérience personnelle antérieure, de ses débuts à Liverpool. Afin de mieux satisfaire les objectifs éthiques et artistiques, la partition de la compagnie 7:84 en deux groupes deviendra vite nécessaire. En Angleterre, l'expérience engagée aux côtés de la classe ouvrière sera poursuivie. En Ecosse, la synthèse de toutes les pratiques et réflexions aboutira à l'identification culturelle à un peuple. Ce cheminement de la solidarité à la connivence puis à l'identification s'accompagne de réflexions éthiques et esthétiques. J.Mc Grath les a notamment théorisées dans son ouvrage *A Good Night Out*. Il fut publié à l'issue d'un cycle de conférences, données à l'automne 1979, à l'Université de Cambridge comme premier Visiting Fellow de la fondation Judith.E.Wilson, à la faculté des Lettres Anglaises, à l'invitation de Raymond Williams¹. Cette fondation permet aux auteurs de venir faire part de leurs recherches et de leur expérience. Dix ans plus tard, l'auteur réajustera ses analyses et ses choix, à la lumière des réalités, lors d'un deuxième cycle de conférences, dans le même cadre à Cambridge, à l'invitation du Dr Peter Holland, responsable du département d'études théâtrales. Un deuxième ouvrage, *The Bone Won't Break*² les rassemblera. Les manifestations éditoriales de cet effort de conceptualisation appuyé sur la pratique expérimentale, s'accompagne du souci, rare parmi les auteurs ou les compagnies du théâtre parallèle, de mettre leurs archives de travail à disposition. Le seul autre exemple est celui du théâtre Traverse à Edimbourg qui a conservé les écrits de ses metteurs en scène et des auteurs invités. Des documents aussi divers que manuscrits, avec souvent les modifications pour

¹Mc GRATH John, *A Good Night Out*, London, Methuen, 1981.

²Mc GRATH John, *The Bone Won't Break*, London, Methuen, 1990.

répondre aux spécificités locales, documents de mise en scène et de régie, accompagnant les productions, pièces administratives et comptables concernant l'organisation des tournées, les chiffres de fréquentation les dépenses et recettes, les fiches techniques des spectacles, le transport, l'action militante, les relations financières avec les autorités de tutelle, les relations structurelles avec les organisations ouvrières ou les autres compagnies et mouvements culturels constituent un matériau inestimable, mis à disposition des chercheurs littéraires, des sociologues et historiens contemporains, pour mesurer l'ampleur de l'expérience et les enjeux. Avec l'aide du Dr Peter Holland, toutes les archives de J.Mc Grath et de la compagnie 7:84 England ont été recueillies lors de sa dissolution, en 1985. Elles sont conservées au cabinet des manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Cambridge. Ces matériaux, les deux ouvrages théoriques de J.Mc Grath, et l'examen critique sans concession auquel il se livre avec le recul, illustrent également avec une acuité particulière l'évolution du théâtre en Grande-Bretagne de 1958 à nos jours.

3-1-L'adéquation idéologique, parcours succinct :

Ce schéma évolutif se manifeste dès les pièces plus directement politiques écrites dans la période intermédiaire entre la carrière londonienne de l'auteur et son choix du théâtre populaire destiné à un public issu du peuple. Il convient d'isoler *Sharpeville Crackers* (Avril 1970), une parabole sans trame événementielle continue, au sein de laquelle les personnages sont totalement emblématiques de catégories sociales ou ethniques. Cette forme correspond à l'objet précis d'un rassemblement de lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud. Ses caractéristiques sont voisines des mystères du Moyen Age, dont les visées édifiantes était semblables³. Cette pièce prouve cependant, à l'instar de celles qui nous préoccupent ici, que, pour J.Mc Grath, pratique sociale et artistique sont indissociables. Pour leur part, *Comrade Jacob* (Novembre

³supra, chapitre 2-4-3, p. 110-1.

1969) et *Random Happenings in the Hebrides* (Septembre 1970) délimitent très précisément cette articulation entre les deux carrières de l'auteur. Autour du personnage central, un tissu représentatif des couches populaires s'établit dans un réseau serré de relations et de contradictions. En termes d'idéologie, ces deux pièces correspondent à un interventionnisme ponctuel lié à une situation précisément datée. *Comrade Jacob* a été écrite comme une célébration historique d'événements socio-politiques. S'ils ont une valeur symbolique, certes nationale, à l'instar de toutes les révoltes ouvrières au début de la révolution industrielle, ils possèdent néanmoins une force connotative qui résonne plus amplement parmi les populations locales dans un lieu précis, à Cobham dans le Sussex⁴. Le même argument a pu être opposé à *Random Happenings*. Il concerne plus une actualité politique fugace, qu'une localisation trop précise. Geoffrey Strachan, directeur de collection chez Methuen écrit à J.Mc Grath :

<</.../because of its articulate formulation of a political cry of despair/.../your play seemed to spell out quite a lot of what hit us./.../Dramatically, /.../ the play does seem to lack anything quite comparable to the extraordinary deep and tooth-breaking durability of the old-cold-war-*Bofors-Gun*. *Bofors Gun* in some ways seems to me to stand for a decade. I am not sure whether *Hebrides* stand for more than one black summer. I suspect that by summer 1971, Jimmy's failure may seem irrelevant./.../ In the absence of any further visible production in England, a published text would be hard to sell - at least outside Scotland.>> ⁵

Outre un désintérêt anglais pour les réalité écossaises, cette lettre souligne la spécificité et l'éphémère durabilité de textes dramatiques fortement interventionnistes, centrés sur une actualité économique ou sociale. En Ecosse, en revanche, l'écho sera plus durable. La pièce sera

⁴Un autre exemple plus significatif perpétuera la même démarche ultérieurement. *Infra* chapitre 3-5-3, p.197-9.

⁵lettre à J.Mc Grath, 8 Février 1971, Archives de la Compagnie 7:84, Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

analysée à l'université d'Aberdeen. D.S Herwitt, du département de littérature britannique remercie l'auteur pour le prêt d'un manuscrit, après sa création au théâtre Lyceum d'Edimbourg (une semaine, à partir du 7 Septembre 1970) et souhaite que la pièce soit publiée.

<</.../The discussion of the play with the students I was then teaching was a success, and as for myself, reading it has cleared up one or two things which had puzzled me in the production./.../ I look forward to the Hebrides appearing in print.>> ⁶

On peut leur associer, parmi les textes transitoires, une pièce ultérieure : *Trees in the Wind* . Celle-ci, à l'inverse, a valeur universelle.

3-1-1- *Trees in the Wind* :

Première pièce destinée à la compagnie 7:84, elle fut créée au festival d'Edimbourg en Août 1971, puis jouée en tournée. Son importance est évoquée par Sandy Craig. Diplômé de philosophie de l'université d'Edimbourg, celui-ci a côtoyé J.Mc Grath en Ecosse, mais aussi au Pays de Galles où il possédait une maison, proche du village où l'auteur a passé son enfance. Il a contribué à l'essor de 7:84 avant de devenir journaliste, analyste et critique de théâtre indépendant. Dans l'ouvrage collectif *Dreams and Deconstruction* ⁷ dont il a coordonné la rédaction, il conduit une réflexion richement documentée sur l'histoire du théâtre alternatif en Grande-Bretagne. Il indique :

<<These groups were formed mainly by students or recent graduates. 7:84 formed by John Mc Grath in July 1971, was composed predominantly of disenchanted professional theatre workers and as such developed as a reaction to the dominant naturalistic form of theatre rather than out of agitprop tradition. 7:84's first play, *Trees in the Wind*, which opened on the Edimburg Fringe that year, showed both its theatrical roots and its future direction.>> ⁸

⁶lettre à J.Mc Grath, *ibid*, 18 Mai 1971.

⁷*Dreams and Deconstruction, Alternative Theatre in Britain*, editor : Sandy Craig, Amberlane Press, Ambergate Derbyshire, 1980, 13 articles.

⁸CRAIG Sandy, *ibid. Unmasking the Lie*, p.34.

Cette observation confirme le rôle charnière de la pièce dans l'oeuvre de l'auteur, et son importance historique, comme première manifestation de la compagnie. En insistant sur le caractère original du groupe qui compose cette dernière, S.Craig évoque son professionnalisme et ses choix idéologiques ou esthétiques. Ils lui confèrent une richesse plus grande que nombre de ces groupes théâtraux d'agit-prop plus manichéens, dont la recherche en termes de mise en scène et d'esthétique est plus sommaire.

Trees in the Wind fut écrite après la série des six premières petites pièces pour le théâtre Everyman de Liverpool, *Unruly Elements*, pendant que l'écriture de *Random Happenings* était interrompue. Elle est le fruit direct des contradictions observées par J.Mc Grath lors de son voyage à Paris durant les événements de Mai 1968.

<<Things started happening in Paris. And I went over and spent some time there until they started exporting foreigners. And the importance of the thinking around that whole time, the excitement of that whole complex set of attitudes to life which that para-revolutionary situation threw up, was incredible/.../But what didn't happen was organization/.../I came back from a couple of weeks holidays loaded with energy/.../and decided to put on a play that I had in my head, at the Edimburg Festival. That play was called *Trees in the Wind*.>>⁹

Il est donc logique que cette pièce ait pour thème principal une réflexion idéologique directe, autant que critique. Elle traite avec humour du reflet, dans les milieux intellectuels anglais, des conflits de 1968. *Trees in the Wind* est un huis clos entre des militants du 'Parti Révolutionnaire du Peuple' dans un appartement. Le seul personnage masculin, Joe, est issu du monde ouvrier. Il oppose ses préoccupations pragmatiques aux théorisations des trois personnages féminins qui lui font face, enfermés dans leurs obsessions. Il envisage de devenir artisan. En un raccourci saisissant, J.Mc Grath situe la contradiction dès l'entrée

⁹Mc GRATH John, *New Theatre Voices of the Seventies*, p.106.

du personnage, après avoir brossé les traits psychologiques et le caractère emblématique des trois filles :

JOE : I came to see you. I've decided to retire from the working-class, I can't afford it.¹⁰

La société anglaise en mutation affaiblit la conscience militante; le pragmatisme et le souci de l'avenir personnel commencent à primer sur l'engagement collectif. Aurelia n'a pas atteint ce seuil. Elle tient un compte précis des exactions humaines, des guerres, des cas de torture, de pollution, ou d'oppression des femmes. Elle enregistre une partie de ces témoignages sur son magnétophone. Cette tâche supplée à l'action directe à laquelle elle ne croit plus non plus :

AURELIA:

(testimony of Hoary Tan Hung, Vietnamese, 45, a native of the village of Tan My in South Vietnam) "/.../".

(switches off tape.) This is my room and I read about such things, occasionally I record them. If ever I had a grandson, he might be interested - it shan't bother my own children. ¹¹

J. Mc Grath délègue également à ce personnage son sentiment que la conscience décroît, avec la certitude d'Aurelia que ses enregistrements n'intéresseront pas ses enfants. A l'image de son titre, la pièce est une longue métaphore, des incertitudes de l'espoir révolutionnaire, confronté aux aléas d'une société individualiste. Ce sentiment se retrouvera ultérieurement, dans nombre de pièces qui visent à entretenir la solidarité militante et la conscience de classe sous des formes diverses. Il trouvera une expression pathétique dans sa toute dernière pièce *Watching for Dolphins*, La parabole des dauphins fait écho aux bandes magnétiques léguées par Aurelia à ses petits enfants.

Belle, travailleuse sociale en milieu psychiatrique, vient de rompre avec son petit ami. Elle refuse d'être impliquée dans les activités politiques

¹⁰Mc GRATH John, *Trees in the Wind*, inédite, 1971, Archives 7:84 England, bibliothèque de l'Université de Cambridge, manuscrit, acte 1 scène 1, p.3.

¹¹*Trees in the Wind*, acte un, scène 1, p.2-3.

de ses amies et revendique sa liberté. Plus individualiste, plus anarchiste, elle a conscience de l'inefficacité des groupes révolutionnaires.

BELLE (protests) : This is my room/.../ Solitary one-person mini-cube, mine, me in it, Western civilisation's answer to the collective farm. You shit , you could get me out of this. Still, I'm free, aren't I free? Free to come and go, outside working-hours, do what I like in here, take all my clothes off, get pissed, shoot heroin, masturbate, carve 'I love nobody' on the window sill, paint help me in letters twelve feet high all over the walls, have fellas in, yeah, fellas, great lusting heavy-assed fellas, one after the other/.../What more could a girl ask? ¹²

Son féminisme provocateur et ses exemples de protestation libertaire évoquent Reynalda, le personnage de *Watching for Dolphins* :

REYNALDA: I remember waking up with a dreadful sick-vomiting-sick-headache in a B&B in Sheffield/.../ and at eight o'clock, she wanted her sheets, because she only had the one set , and they had to be washed and dried in time for the next victims, so when she heard me retching my ring 'up in the two foot by two foot loo, she nipped in and stripped the bed./.../Fortunately, I had my spray cans with me, I managed to get AUSCHWITZ in pretty big letters all over the front wall before she spied me at it - I was on my Kawasaki and halfway to Leicester before she could get my number, and I gave a false name, of course. I always do. >> ¹³

L'humour caustique de J.Mc Grath se double de sympathie. Il a recours aux mêmes symboles de révolte féminine anarchisante. Le bombage, le décalage entre l'incident et la réaction, les allusions intimes volontairement outrancières dans leurs termes, permettent à la militante féminine de proclamer qu'elle dispose librement de son corps. Reynalda représente, avec le recul, une synthèse des trois représentantes féminines de *Trees in the Wind*. De tels personnages fortement emblématiques traversent l'oeuvre de J.Mc Grath.

¹²*Trees in the Wind*, Acte 1 scène 1, p.2.

¹³Mc GRATH John, *Watching for Dolphins*, inédite, 1991, archives personnelles, manuscrit, p.3.

Bonne conscience agitée, isolée, Carlyle, ex-actrice, secrétaire à l'organisation du 'parti', récite des pages de textes maoïstes sur la révolution chinoise. Joe surgit. Il veut démissionner de ce groupuscule, inspiré des mouvements florissants dans les années qui suivirent 1968. Il désire également séduire Carlyle. L'intrusion de cet homme, démon tentateur, reflet unique du tissu social quotidien, fait surgir les contradictions de leurs vies. Leur bel isolement idéologique relève plus du fantasme personnel que d'une pratique sociale. La métaphore, écourtée, du titre, énigmatique en apparence, ajoute une connotation de fragilité et d'instabilité. Elle éclaire le propos de la pièce, comme le dit Carlyle avant de descendre acheter les boissons avec Joe à la fin du premier acte: "Wind will not cease to blow, even if trees want to rest." Elle cite une fois encore, Mao Tse Toung Cette parabole destinée comme beaucoup d'autres aux militants du parti communiste exprimait l'idée que le courant révolutionnaire survit au renoncement des hommes, et que le mouvement de l'histoire est irréversible. L'illustration est ici ambivalente. L'ironie souligne la tentation du renoncement qui traduit le décalage entre les préoccupations intellectuelles désincarnées et les réalités sociales. La sympathie accompagne le fond d'espoir révolutionnaire, malgré les doutes. A ce titre, cette parabole peut parfaitement symboliser le reproche que J.Mc Grath oppose au théâtre dominant, le 'Mainstream'. Il offre avec les meilleures intentions du monde que ne conteste pas l'auteur, une vision exotique du monde du travail à un public de couches moyennes. Si l'auteur raille le jeu militant des intellectuels coupés du peuple, ses personnages ne sont pas caricaturaux. Chacun aspire à plus de justice et de solidarité. L'humanisme dénué de tout manichéisme de l'auteur apparaît clairement. L'action de la pièce se déroule dans les trois chambres de l'appartement que partagent les trois personnages féminins. Dans le deuxième acte, après que les portraits aient été dressés et les contradictions débusquées, les quatre personnages partagent des pizzas et deux bouteilles de vin. La bonne humeur et l'amitié transforment

l'atmosphère. Les dialogues sont entrecoupés de chansons métaphoriques qui soulignent le message de la diégèse. Les titres trahissent la fonction iconique de ces chansons. Ils rappellent ceux de B.Brecht dans le premier tiers de sa carrière, par exemple dans *Mahagonny*, (1929) ou *Sainte-Jeanne des Abattoirs*. (1932). Dans *The Song of Driving Mad*, Aurelia et Carlyle traversent le plateau vêtues de leurs documents et archives qu'elles éparpillent. Un peu plus tard, Joe tend son couteau à Belle, déchire sa chemise et offre son torse pour expier sa trahison : "Do it! Now!" A l'issue de leur dialogue, ils chantent le *Song of Knives and Throats*. Enfin, peu avant la fin du spectacle, les quatre protagonistes entonnent la chanson symbolique de leurs doutes éthiques : *Song of Why they Never Will Know*. à l'issue d'un long échange dans lequel s'entremêlent considérations politiques et allusions sexuelles. Puis les trois filles vont se coucher tandis que Joe lit des textes de Mao Tse Toung, en parcourant la salle, au milieu du public.

La pièce manifeste donc parfaitement son appartenance idéologique au courant du théâtre alternatif. Esthétiquement, le premier acte demeure presque totalement naturaliste, bien que l'action soit répartie sur trois plateaux et autour. Le recours aux chansons parodiques ou diégétiques et aux intermèdes fantaisistes dans le deuxième acte préfigure la riche texture et la pluralité des formes populaires d'expression qui caractériseront bientôt l'oeuvre de J.Mc Grath. La compagnie 7:84 jouera cette pièce en tournée, en 1975, puis en 1979-80. Elle sera donnée au théâtre du Royal Court, à Londres, le 22 Janvier 1980, à un moment où la tendance vers l'introspection psychologique devient primordiale. M.Willey observe dans son étude comparative des stratégies de conquête d'un public populaire en France et en Grande-Bretagne¹⁴ que les Jeunes Hommes en Colère étaient devenus, pour certains, les espoirs artistiques de la nation. Nous avons présenté un large extrait de cette analyse dans

¹⁴WILLEY Mireille, *Théâtres populaires d'aujourd'hui en France et en Angleterre*, Didier Erudition, Paris 1979.

notre introduction. Il semble nécessaire de rappeler la conclusion de M.Willey :

<<L'agressivité initiale persista ainsi que leur prédilection éhontée pour l'analyse des impulsions les moins avouables de l'âme. Le nouveau théâtre anglais prit résolument un tour psychologique, aux tendances morbides, sadomasochistes ou cliniques, qui a souvent recours aux méthodes freudiennes. >> ¹⁵

Elle semble ainsi donner raison aux tenants du théâtre parallèle, notamment à J.Mc Grath, et justifier ses critiques aux auteurs du nouveau théâtre dominant, ou ses polémiques idéologiques avec Arnold Wesker ou David Hare notamment.

Le thème et le huis clos de *Trees in the Wind* peuvent expliquer sa programmation à Londres, tout comme la complexité de ses représentations psycho-politiques. Mais c'est aussi la notoriété de la compagnie et surtout celle de J.Mc Grath ou les liens anciens qu'il entretenait avec ce théâtre, et le regard caustique qu'il porte, qui retiennent l'attention. La pièce fera carrière. Lors de sa reprise à Londres, en 1979, Malcom Hay écrira, adressant au passage au théâtre dominant des reproches complémentaires à ceux de l'auteur ou de M.Willey :

<<If your faith in the English theatre is in any need of revitalisation, seize the chance to see the 7:84 Company/.../Mc Grath lays down a base of solid realism/.../and finally takes off into a stunning blend of songs, outright theatrically, and challenging political debate. As we lurch into the eighties, with the worst fears about a Thatcher England fast becoming everyday reality, this remains as vital, and absorbing, and relevant a piece of theatre as it was eight years ago.>> ¹⁶

Le théâtre politique conserve ses défenseurs. Cependant, ces premières pièces populaires, *Unruly Elements* et *Trees in the Wind* ne satisfont encore pas totalement l'auteur, en raison de la faible amplitude

¹⁵WILLEY Mireille, *Théâtres populaires d'aujourd'hui*, p. 33.

¹⁶Malcom HAY, *Time Out*, 30 Novembre 1979.

sociale des milieux représentés. Elles ne reflètent pas assez encore la réalité populaire. Leur message est trop abstraitement politique. L'importance de *Trees in the Wind* est grande cependant, car c'est elle qui marque le début de la compagnie 7:84. Lors de sa création au Festival d'Édimbourg, J.Mc Grath vérifie l'importance du travail de Pip Simmons et Jim Haynes. Les spectateurs du circuit parallèle demandent que la pièce soit jouée chez eux.

<<*Trees in the Wind* went for three weeks during the Festival. A lot of very good, very important work had been done by Portable Theatre and Pip Simmons and those people - assisted by the Arts Council - creating a Fringe circuit, and people said, come and play to us here, and there and everywhere. So I just rang up a lot of people and said, can we do the show? And they said yup, and I went to Sue Timothy at the Arts Council/.../So we got a bit of money there/.../and did *Trees in the Wind*. We played Aberdeen Arts Center, Stirling and Lancaster. >> ¹⁷

La compagnie itinérante naissait en parallèle avec le travail de l'auteur à Liverpool. Après *Trees in the Wind*, la compagnie monte *Apricot and Thermidor*, deux courtes pièces de T.Griffiths en 1971. Ce choix, et les pièces produites durant l'année 1972 sont révélateurs.

3-1-2-La période 1971-1972: idéologie et dialectique :

Sous la direction de J.Mc Grath, la compagnie 7:84 jouera successivement en 1972 : *Plugged Into History, Out of Sight, Occupations* (de T.Griffiths), *Underneath, The Ballygombeen Bequest* (de J.Arden et M. s), et enfin, *Serjeant Musgrave Dances On*, adaptation par J.Mc Grath aux réalités contemporaines de la pièce de J.Arden. Clive Barker s'intéressera à cette expérience.

C.Barker fut longtemps associé à A.Wesker et à Geoffrey Reeves pour mener à bien l'expérience de Centre 42. J.Mc Grath y avait participé

¹⁷Mc GRATH John, *New Theatre Voices of the Seventies*, p.106.

au début, avant de considérer que l'orientation du travail ne convenait pas. Il a cependant conservé des relations étroites avec ces deux metteurs en scène, et une amitié certaine avec A.Wesker, au-delà de la polémique assidue qui les a opposés sur la nature d'un théâtre socialiste. Ce débat et ces divergences mériteront un examen minutieux ultérieur. C.Barker, qui s'est ensuite consacré à la recherche et à l'enseignement a longuement interrogé J.Mc Grath, Elizabeth et David MacLennan, les trois initiateurs de 7:84. Cet entretien, qui permet de cerner le sens profond de la démarche éthique et culturelle de l'auteur et de ses partenaires, n'a jamais été publié¹⁸. J.Mc Grath déclare notamment :

<<The plays that we had done from the beginning have always had direct contact with the situation in the country at that moment.>> 19

L'entretien examine ensuite le lien idéologique entre ces oeuvres et la volonté de développer une dialectique contradictoire ouverte qui laisse au spectateur sa propre décision. Analysant la valeur emblématique des trois personnages féminins de *Trees in the Wind*, J.Mc Grath indique que la fonction de Joe est celle d'un catalyseur de leurs contradictions et des contradictions sociales du moment :

<<a stirrer up who attacked each one in turn and tried to destroy them, creating a sort of dialectic really between him and whoever he happened to be attacking at the time, and also between the three of them.>> 20

Le message dialectique de la pièce indique que le mouvement de l'histoire se déroule grâce à la confrontation d'erreurs et de succès, d'idées rétrogrades ou progressistes, d'efficacité ou de parfaite inutilité, de compromissions ou de fermeté. L'important, dit l'auteur, est que dans les pièces de cette période, le résultat de ces contradictions motrices ne soit pas asséné comme des leçons:

<<This process of dialectics within the show has been constant in I think all the shows that we've done. There

¹⁸BARKER Clive, entretien avec J.Mc Grath, E et D. MacLennan, inédit, Université de Warwick, 1974, essentiel, selon M.Page, dans sa bibliographie, jusqu'en 1985, de l'oeuvre de J.Mc Grath, *New Theatre Quarterly* n° 14, Jan-Mars 1986. manuscrit, 35 pages, archives personnelles, don de l'auteur.

¹⁹*ibid.* p.28.

²⁰Entretien avec Clive Barker, p.28.

has always been this element of contradiction and counter-contradiction embodied in the show./.../We do not present propaganda/.../We show the forces that work in society in the way that *Trees in the Wind* showed the forces that work within the left wing movement. >> ²¹

De même, *Plugged in* isolera, l'année suivante, les forces en présence à Liverpool en quatre pièces de trente minutes qui examinent chacune un secteur de population et montrent les forces et les contradictions à l'oeuvre dans la société. Les jeunes guerilleros urbains, qui se nomment les "Fazakerly Tupamaros" de la pièce *Angels of the Morning* représentent une filiation agissante des personnages de *Trees in the Wind*. Ensuite, les représentations alternées d'*Underneath*, de l'auteur, et d'*Occupations* de T.Griffiths, renforcent ce mouvement dialectique. *Occupations* souligne les efforts pressants de la jeune révolution russe. Elle tente d'asseoir sa sécurité et son statut international. Elle s'oppose aux aspirations révolutionnaires immédiates des travailleurs, relayées par les références aux théories de Gramsci. L'action se déroule en 1920 dans l'usine Fiat de Turin en grève. Deux conceptions idéologiques s'affrontent : le stalinisme de Kabak, un rude agitateur bulgare pragmatique, pour qui les masses sont les outils de la révolution, et le dévouement de Gramsci à la libération totale, fondée sur son amour intense du peuple, qui s'illustre par une attention aux individus et à l'expression des particularismes locaux. C'est l'acteur Gavin Richards qui interprétait Gramsci avec sensibilité. Dans son article *Voicing the Protest*, Steve Grant insiste sur le jeu subtil des contradictions entre ces deux personnages, et d'autres :

<<Griffiths spreads the play generously, filling out this basic contrast with other quasi-symbolic personages, such as Kabak's mistress, an aristocrat stricken with cancer/.../and Valetta, a Fiat executive who illustrates capitalism's ability to adapt to situations which seem to threaten its stability.>> ²²

²¹Entretien avec Clive Barker, p.29.

²²GRANT Steve, *Dreams and Deconstruction*, chapitre 9, p.132.

Underneath, pour sa part, s'inscrit en parallèle dans la réalité britannique et analyse les contradictions entre une vision scientiste du progrès, avec ses conséquences tragiques et la vision pragmatique de l'ouvrier, victime des décisions de l'ingénieur. L'autre moitié de la pièce traite de la vie familiale des deux personnages. La décision du fils de l'ingénieur de rejoindre la classe ouvrière mêle les deux milieux.

La démarche dialectique concerne aussi l'esthétique. Des éléments de distraction populaire sont incorporés dans le spectacle. Ils font écho au récit. Ces ruptures conscientes organisent la représentation en séries de fragments alternés appartenant au récit, ou à ces illustrations. Elles ne nuisent pas à la cohérence. Leur opposition de forme sous-tend une unité dialectique. Par exemple, les spectateurs reçoivent avant le spectacle le texte des chansons et sont invités à se joindre aux comédiens, avec un 'maître de chant' sur le plateau. Les scènes sont suffisamment courtes pour présenter une cohérence évidente. Poèmes, chansons, comédie populaire s'intercalent. Parfois, les scènes débouchent logiquement sur une chanson. Les illustrations confirment le message. L'humour s'appuie sur des ressorts qui excluent toute dérision ou moquerie, ce qui est inhabituel dans la comédie populaire.

Avec *The Ballygombeen Bequest* et *Serjeant Musgrave Dances On*, la situation irlandaise est mise en avant. Dans la première des deux pièces, c'est un problème d'actualité qui est joué directement devant les victimes. La pièce traite de l'appropriation des terres par de riches propriétaires anglais ou irlandais absents. Ils font régner une loi sans pitié sur les villages de l'ouest de l'Irlande. Un fermier est expulsé de sa maison par son propriétaire anglais, Holiday-Cheype, au nom emblématique, qui entend faire des profits financiers rapides en "développant" son domaine. Ce thème préfigure en grande partie la trame de *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* qui examinera, un an plus tard, les conséquences tragiques du même phénomène en Ecosse à partir de 1814, avec la

déportation des populations. La dialectique du spectacle reposait sur un amalgame de considérations abstraites sur le rôle du capitalisme, et la pratique quotidienne des paysans d'Irlande qui en étaient les victimes. L'intérêt du travail réside dans la mise en relation des causes et des conséquences à travers un processus esthétique. La mise en scène de J. Mc Grath souligne la rupture de cette pièce avec la tradition dominante. Cette rupture est inscrite dans les didascalies et dans le texte. La pièce associe les techniques d'agit-prop à une précision vernaculaire symbolique. Personnages, caricatures et figures de carton, chansons et ballades, ruptures violentes entre scènes dramatiques et arlequinades, soulignent efficacement le processus de l'engagement anglais en Irlande du Nord. La vision historique est marxiste. Vers et prose alternent. Certains tableaux ont une force expressive saisissante, notamment celui de l'interrogatoire du héros Padraic par les parachutistes anglais au cours duquel il meurt, ou le tableau final dans lequel Holiday-Chype et Hogan, un autre 'rapace' se chamaillent pour de l'argent autour du cercueil de Padraic. Véritable farce, cette scène ridiculise la "criminalité" capitaliste. Un propriétaire se reconnut dans le portrait des possédants et fit interdire les représentations par voie de justice. La tournée dut être interrompue. Sandy Craig examine les restrictions apportées au droit d'expression à l'occasion de ce cas :

<<The most obvious effects between the groups and the Arts Council are the occasional acts of censorship. In December 1972, for instance, 7:84 Theatre Company decided, on legal advice, to withdraw *the Ballygombeen Bequest* by J.Arden and M.d'Arcy at that time playing at the Bush Theatre. They had received a letter from a firm of solicitors, headed by Lord Goodman, who were acting for a Sussex estate agent and landlord. The Ardens were later taken to court and found guilty of libel. The action against 7:84 was, however, dropped.>> ²³

Il convient de préciser que Lord Goodman avait par ailleurs publié, et défendu au parlement, une série de propositions allant dans le sens

²³*Dreams and Deconstruction*, chapitre 13, *The Bitten Hand*, p.182.

d'un contrôle politique de l'Arts Council sur les compagnies parallèles et le théâtre en général. L'action contre 7:84 et les Arden apparaît bien alors comme une censure politique détournée. Dix ans plus tard, l'attaque sera frontale et décisive, les subventions aux compagnies, véritable couperet politique, deviendront l'arme d'une censure directe définitive.

Avec Serjeant Musgrave Dances On, la responsabilisation du public a été menée à son terme. Chaque spectateur était mis en face de sa part de responsabilité dans les événements de Londonderry, et, plus particulièrement, face aux morts, victimes des parachutistes lors de 'Bloody Sunday', le dimanche sanglant. La folie de Musgrave est un ressort dialectique, interne à la pièce, et vis-à-vis des spectateurs. Il ramène le corps d'un soldat tué quelques jours avant Bloody Sunday, et compte agir contre la guerre en prenant en otage les habitants de la petite ville minière d'où était originaire ce soldat. Les armes qu'il pointe menacent directement les spectateurs, et les acteurs représentant les mineurs, les autorités locales -maire, directeur des houillères, prêtre- sont parmi eux. L'actualité d'une guerre réelle concomitante, et la responsabilité collective des citoyens, face aux victimes des deux camps sont intimement liées au procès du récit. La démarche désespérée de Musgrave est absurde. La générosité de ses intentions dérape. Il agresse les personnes qu'il veut convaincre. Le sentiment de culpabilité individuelle devient poignant. Le mouvement dialectique se nourrit de la complexité des comportements. Musgrave porte une part de vérité en cherchant à faire partager sa révolte. La folie la ternit, lorsqu'il pratique de la même façon que l'armée qu'il a désertée et qu'il met en accusation. Le public est victime de Musgrave et complice du système répressif en Irlande. Entre révolte et culpabilisation, la limite est aussi imprécise qu'entre fiction et réalité documentaire. L'abyme se poursuit sur un autre plan, puisque cette ville est représentative des cités minières où se déroule alors la grève de 1971-2. J.Mc Grath a procédé à cette transposition à la demande de J.Arden qui

jugeait ces cohérences avec les circonstances de sa pièce riches de potentialités. *Serjeant Musgrave's Dance* ²⁴ possède la même trame et met en scène les mêmes personnages. L'action se situe à Chypre, au début du siècle. Les troupes britanniques occupent l'île. Un soldat, qui se rendait dans un bar est assassiné. Musgrave et ses compagnons, révoltés, désertent. Pour dénoncer l'injustice du sort des soldats, non responsables de cette présence coloniale, ils ramènent le corps dans sa ville natale. La richesse des situations et des points de vue, jamais schématiques, a conféré à cette pièce, créée par Lindsay Anderson au théâtre du Royal Court le 22 Octobre 1959, les caractéristiques d'un grand classique contemporain, malgré un accueil réservé de la critique. J.Mc Grath explique :

<<Once you've done that basic change, the first two acts needed amazingly little rewriting./.../ The parallel between the Cypriot situation and the Irish situation was very close./.../ But in the third act, instead of having the confrontation between two sets of people on stage, we used the hall we were in as a town hall and Musgrave and his men were recruiting from the audience. The house lights were up and the miners and the dignitaries were in the audience and the audience itself was held by Musgrave and his men at gun point and the audience itself was confronted rather than having it mediated through another group on the stage. This obviously was horribly powerful because feelings were very high at the time. >>. ²⁵

La situation théâtrale ainsi créée joue avec les limites du réel et possède une force rare. L'actualisation est plus forte dans l'acte trois, le rôle des mineurs est mis en valeur. Le sens de leur lutte et la contradiction à laquelle sont confrontés les soldats en Ulster sont soulignés :

MUSGRAVE: Nobody move out of this building. You saw the gun loaded./.../I want to talk to you about a comrade of mine - of ours./.../He was killed being there for his duty. /.../It's not kright a colony, you know, it's a

²⁴ARDEN John, *Serjeant Musgrave's Dance*, Methuen, Londres, 1960. Nouvelle édition commentée, 1982.

²⁵Entretien avec Clive Barker, Université de Warwick, 1974, archives personnelles, p.31, *supra*, note 17, p.130.

sort of province, but British/.../He was walking down a street latish at night./.../ On his way back (from the pictures), he was shot in the back/.../He was daft to be out alone, wasn't he? Out of bounds after curfew.²⁶

Le public est interpellé. Musgrave lui rappelle la valeur réelle des images qu'il voit à la télévision, confortablement assis au coin du feu et l'ambiguïté des relations entre l'Angleterre et l'Ulster.

MUSGRAVE: He was young, he was liked, he sang songs
/.../He wasn't the only one to go, not by a long chalk :
You read about them yourselves in your morning
paper with your breakfasts, you see them every night
on your television by the fire-side : and you certainly don't
hear about all of them./.../Many a lad's gone to his grave
without the figure showing it.

ATTERCLIFFE : Statistics, you see, can be used against us,
show'em we're losing, like, give comfort to the enemy.
So our Billy was an orphan, nobody next of kin, so we
don't count him.>>²⁷

Attercliffe explique la démarche du groupe : rendre hommage à un anonyme, victime de l'intérêt supérieur de la nation, et dénoncer le massacre. Les soldats trompés, sincères, sont contraints par la situation de commettre des atrocités:

MUSGRAVE : So the lads is all jumpy/.../ We were told to
protect those rebels, you see, and suddenly, they're
shooting us down the streets./.../ And we're shooting
them you see./.../

HURST : We wor out on a patrol, through this scruffy estate,
and all the kins and women, blowing whistles, bat-
tering dustbins, raising a hullabaloo like the end of the
world./.../

ATTERCLIFFE : and we came round this corner, and forty or
fifty of them, youths, attacking us, half bricks, half
petrol-bombs, nail-bombs, screaming like nutters.

HURST : And this woman put her head over the wall, to
have a look for her husband, or maybe her son.

²⁶*Sergeant Musgrave Dances On*, inédit, archives de la compagnie 7:84, Bib. de l'Univ. de Cambridge. Manuscrit, 58 pages, p.47. Archives personnelles.

²⁷*id. ibid.* p.48.

ATTERCLIFFE : And I shot her : dead. Just behind the ear
hole./.../I didn't mean to kill her/.../ She was a mother,
with kiddies

MUSGRAVE : That's not material. She had a known
record of associating with terrorists ²⁸.

L'acteur Gavin Richards, qui interprétait Musgrave était très perturbé :

<<I'm talking to real people about something that's real.
I'm doing it through Musgrave, through his passion,
through his madness. but when I see real people, some of
them having the reaction to I as a real person, I find that
absolutely maddening and revolting. >> ²⁹

La dialectique de mise en abyme du réel avec la fiction était encore accentuée par le fait que la compagnie 7:84 joua longtemps la pièce, dans de nombreuses villes minières, devant les mineurs. J.Mc Grath s'était documenté avec précision. Les archives 7:84 comportent des études d'universitaires ou de journalistes sur le problème irlandais³⁰. Cet exemple extrême situe bien la double nature du théâtre de J.Mc Grath. Il préfigure les formes plus sophistiquées de cette dialectique de l'implication du spectateur que l'on trouve dans *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*. Lorsque Lord Crask et Lady Phosphate chantent leur chanson parodique des possédants, lors de la partie de chasse sur les terres désormais vouées au plaisir des grands après la déportation des populations -leur nom est à l'image des personnages des Moralités-, ils prennent également les spectateurs en otage, le ton de la chanson devient dramatique. Ils disent clairement le double objet de leur présence en braquant sur le public un fusil mitrailleur et une arme de chasse, symboliques de la menace des possédants tandis que précédemment, le début de la partie de chasse avait été également connoté par des tirs de barrage d'artillerie en illustration sonore :

(They become more serious. They turn their guns on the
audience.)

²⁸Sergeant Musgrave Dances On, acte 3, p.48

²⁹ cité par J.Mc Grath lors de l'entretien avec Clive Barker. p.32..

³⁰Mc AVERA Brian, *The British Army in Ulster*, étude inédite, 29 pages, Edimbourg, Londres, 1972, archives 7:84, Bib. de l'Université de Cambridge.

LORD CRASK : But although we think you're quaint,
 Don't forget to pay your rent,
 And if you should want your land,
 We'll cut off your grasping hand.

LADY PHOSPHATE : (reprenant, avec LORD CRASK, le refrain de la chanson des possédants)

You had better learn your place,
 You're a low and servile race-
 We've cleared the straths

LORD CRASK : We've cleared the paths

LADY PH : We've cleared the bens

LORD CRASK : We've cleared the glens

BOTH : And we can do it once again. ³¹

Ce dernier vers remplace celui des refrains précédents sans équivoque également : "We'll show them we are the ruling class" ³². Cette fois, la menace est directe. La pièce développe ce style sous de multiples formes.

L'auteur poursuit ainsi une dialectique de la distance critique et de l'implication directe, de l'intellection et de l'identification populaire. La nature du public qu'il vise justifie cette démarche paradoxale, entamée dès son retour à Liverpool. A l'évidence, il se distingue radicalement de ses confrères, plus typiquement brechtiens dans leur approche envers un public plus conventionnel.

3-1-3 Liverpool et 7:84, l'ancrage social :

Les pièces écrites pour le théâtre *Everyman*, ou pour 7:84, vont traduire une évolution notoire. Dans un article sur les théâtres régionaux, Robin Thornber indique qu'avec le théâtre *Citizens* de Glasgow, et *The Library* de Manchester, l'*Everyman* est le seul à accueillir sur son plateau des pièces de théâtre politique et social qui, elles, attirent le jeune public ouvrier :

<<Alan Dossor's regime as artistic director at the *Everyman* attracted writers like J.Mc Grath and Ted Whitead, and they in turn attracted audiences of working-class youngsters./.../ Essays into openly political theatre are rare among the repertory companies themselves, although

³¹Mc GRATH John, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, Methuen, Londres, 1974, 1981, p.43.

³²*The Cheviot*, p.41

they will occasionally bring in touring companies with a socialist bias, like 7:84 or Belt and Braces. The exceptions, of course, are those where the theatre board has leftish leanings - like the Everyman - or, like the Library Theatre in Manchester./.../the Citizens in Glasgow, situated in the Gorbals, and directed for ten years by Giles Havergal. >> ³³

Les personnages impliqués sont entourés de leurs familles, avec plusieurs générations en présence, et ce corps familial, inséré dans un tissu social, dans l'univers du travail et dans sa communauté urbaine, participe activement de l'histoire. C'était partiellement le cas déjà, des personnages des courtes pièces intitulées *Unruly Elements* (1971-2). Ce sera totalement dans *Soft or a Girl?* (Novembre 1971), *Underneath* (Avril 1972), et *Fish in the Sea* (Decembre 1972). Ces deux dernières, créées à Liverpool sont ensuite adaptées pour la compagnie itinérante 7:84. Elles dessinent un axe de travail, thématique et esthétique, notamment avec le recours désormais systématique aux musiques et chansons interprétées sur scène, en liaison étroite avec le récit. Celui-ci se développe sur des périodes longues, afin de laisser les générations confronter leurs expériences, et de permettre d'introduire suffisamment d'événements sociaux. L'épopée de la famille Machonochie de Liverpool dans *Fish in the Sea* est exemplaire à ce titre. On découvre les personnages principaux dans un camp de vacances pour adolescents, où se trouve le fils de la famille. La visite des parents avec leurs trois filles servira de ressort. Autour du noyau familial, observé dans ses implications sociales, ses relations de quartier et le monde du travail, cette structure permettra d'élargir l'échantillon social grâce aux loisirs des quatre enfants, aux amis de coeur que les trois filles choisissent. L'univers de la classe ouvrière urbaine devient primordial, les personnages s'y insèrent. Ces pièces créées au théâtre Everyman sont également jouées par 7:84. Qu'elle mette en scène des pièces de J.Mc Grath, ou d'autres auteurs, cet axe social avec son

³³THORNBUR Robin, *Dreams and Deconstruction*, chapitre 12, *First Tragedy, ...Then, Farce*, p.171-2.

substrat idéologique et les péripéties qui en découlent, est celui de la troupe, puis de la branche anglaise lors de la création de la compagnie écossaise. Le contenu des pièces est directement lié à la démarche militante qui vise à rencontrer et à communiquer avec le public ouvrier. Dans son étude sur les principales compagnies parallèles, John Elsom fait référence à Joint Stock et 7:84 dont il mentionne la richesse structurelle :

<<the distinguishing feature of both those groups was that they included writers, actors and directors who could have worked in the mainstream theatres if they had wanted to./.../A Scottish branch of 7:84 compiled a documentary about the exploitation, concentrating particularly on Scottish Oil; while *Fish in the Sea* by Mc Grath was an account of a workers' sit in at a factory threatened by closure, which considered the effects both on the lives of the workers and their families, and its political repercussions. >> ³⁴

Cet analyste prend en considération les deux pièces majeures de la période d'expansion de la compagnie. Sa perception de *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* est très parcellaire. L'oeuvre de J.Mc Grath constitue un apport dont les implications éthiques et esthétiques dépassent la simple compilation documentaire. Quant à *Fish in the Sea*, si la grève avec occupation est un événement central capital, bien d'autres facteurs socio-politiques ou économiques en amont ou en aval jouent un rôle crucial, de l'adolescence des enfants Machonochie, jusqu'à la naissance du bébé de Sandra, quelque dix ans plus tard. Le résumé critique qu'en donne le journal du Parti Communiste de Grande Bretagne en est une illustration significative.

<<the father is involved in a strike/.../the son betrays his class background(en devenant policier); a daughter gets deeply entangled with a young Glaswegian, who goes to Northern Ireland as a Protestant Gunman(où il sera pourchassé par le fils, envoyé dans les brigades spéciales)/.../The play is so crowded with ideas and

³⁴ELSON John, *Post War British Theatre*, Routledge & Kegan, Londres et Boston, 1976, *Fringe Alternatives*, p.151-2.

events(that)the problems of the exploitation are never fully explored./.../The son of a Baptist Minister goes to University and rejects his background in favour of half-backed super-revolutionary posturings (which are beautifully parodied). Eventually, he goes home "to join the working-class. He is seen as the only overtly political influence/.../There is never a suggestion that there would be political organization among the workers themselves./.../It must be said that most of the characters are believable.>> 35

Les larges extraits de cette critique sont intéressants. Ils situent l'ampleur de la fresque sociale et des péripéties qui interviennent. Nous avons mentionné certains procédés que l'auteur utilise pour les introduire : chacun des intervenants sur un plan idéologique est associé à la famille Machonochie : le fils policier ou les petits amis des filles : c'est le cas de Yorry, le fils du ministre baptiste. Willy, qui a épousé Sandra, a rejoint son beau-père à l'usine. Il est le continuateur direct de la tradition familiale : ouvrier honnête. Sandra et lui auront un enfant, l'avenir de la classe ouvrière est assuré. Par-delà ce descriptif, les reproches adressés par le *Morning Star* soulignent, à contrario, la dimension humaniste de l'engagement de J.Mc Grath, qui fait le choix de privilégier les réactions humaines par rapport aux appareils politiques. Toutes ses pièces seront le reflet de cette fracture. Les structures syndicales ou politiques apparaissent comme des outils de manipulation, ou de soumission, seuls les militants individuels ont, souvent en rupture avec leur hiérarchie, une générosité de coeur. Cet a-priori ne peut bien évidemment pas satisfaire un organe officiel de parti politique qui reproche aussi à l'auteur de ne pas transformer sa pièce en véritable outil d'agit-prop, dans lequel l'argument politique serait le seul moteur, et martèlerait au public le discours qu'il lui faut 'intégrer'. On mesure ainsi la richesse et l'indépendance du point de

³⁵CAIRD Rod, "Class Struggle in Liverpool", *the Morning Star*, 13 Février 1975, critique publiée lors des représentations, en tournée, au théâtre Half Moon à Londres.

vue de l'auteur qui dénoncera un tel manichéisme au fil de son oeuvre. Le parti Travailleiste, le SNP en Ecosse, les directions syndicales ne seront pas non plus épargnés. Cependant, la richesse humaine de l'oeuvre impose à tous ces mouvements officiels de reconnaître la place de J. Mc Grath au sein de la classe ouvrière. Frank Marcus est plus nuancé dans le *Sunday Telegraph* :

<<He (l'auteur) is clearly under the misapprehension that he has written a Communist propaganda piece about the worker occupation of a strike-bound Liverpool factory when, in fact, he has captured our attention with an affecting family saga of immense charm. /.../ We can no more dislike the son who becomes a policeman than his quarry : a Scottish anarchist impelled by frustration to terrorism in Ireland. >>³⁶

Si le *Morning Star* évoque surtout le contenu idéologique, le *Sunday Times* mentionne également la richesse esthétique et la beauté des chansons, tout comme B.A.Young ³⁷. Pour sa part, Irving Wardle souligne la spécificité esthétique du travail de 7:84 :

<<As an active troupe, they combine social authenticity with technical finesse. Another way of saying they have style; and after the routine traffic of the London theatre these days, it is an immense relief to sit down and attend to a show whose content really matters. >> ³⁸

La vision de l'oeuvre qu'il offre ensuite est plus sociologique qu'idéologique. Il classe les thèmes selon des valeurs différentes, soulignant la richesse de la pièce :

<<Everything in life is germane to the central issue : the generation gap, courtship, Christianity, and the hierarchy of politics from the government to the shop-floor. >>

La comparaison avec le théâtre proposé sur les scènes londoniennes dominantes anticipe celle, déjà citée, de Malcom Hay dans *Time Out* en 1979, lors de la reprise de *Trees in the Wind* ³⁹. Toutes deux reflètent une

³⁶MARCUS Frank, *Red Shadow, the Sunday Telegraph*, 13 février 1975.

³⁷*Financial Times* du 13 Février 1975.

³⁸WARDLE Irving, *the Times*, 11 Février 1975.

³⁹ *supra*, chapitre 3-1-1.

réalité qui confirme que la créativité et l'innovation, comme l'apport thématique essentiel dans le théâtre britannique des années soixante-dix, sont essentiellement le fait du théâtre parallèle. Elisabeth Angel-Perez⁴⁰ propose comme explication à ce phénomène une adéquation éthique du théâtre parallèle avec le mouvement des sociétés aussi intense que celle du théâtre du Moyen Age, prédécesseur et générateur du théâtre de la Renaissance et de Shakespeare. Dès lors, J.Mc Grath s'inscrit comme l'un des praticiens et théoriciens majeurs d'un mouvement dont l'importance historique se mesurera plus encore avec le recul du temps, et invitera à nombre d'études. L'enracinement écossais, manifeste dès la première création, fera également date.

Dans *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* (31 Mars 1973)⁴¹, le corps social écossais et l'histoire contradictoire de ce peuple, avec ses héros charismatiques interrogés par leurs descendants, deviennent le sujet du récit. Les individus voient leur fonction emblématique s'accroître jusqu'à estomper leur psychologie individuelle, qui s'efface derrière l'événement. Seule la toute dernière pièce de J.Mc Grath consacre un retour de l'individu, où la marque personnelle de l'auteur prévaut. Elle se veut cependant porte-parole d'un peuple de gauche déstabilisé, en quête d'avenir, qui interroge ses valeurs.

Cette présentation sommaire permet de cerner les étapes d'une carrière, reflet de la construction progressive d'une véritable éthique du théâtre populaire. Elle permet d'esquisser les raisons des choix de l'auteur dans le cadre des réalités contradictoires du théâtre britannique contemporain.

⁴⁰ANGEL-PEREZ Elisabeth, *Le Retour des Formes Médiévales dans le Théâtre parallèle Contemporain Britannique*, thèse de Doctorat, Université Paris 4 Janvier 1991.

⁴¹D'abord publiée en 1974 par West Highlands Publishing Co, Breakish, Ile de Skye, les droits seront rachetés par Methuen, qui la publie en 1981, dans sa collection de pièces de théâtre Methuen Paperback, avec une longue préface analytique de l'auteur. Il y évoque le parcours exceptionnel de cette pièce. Elle continue de faire l'objet de rééditions régulières.

3-2-John Mc Grath et le théâtre britannique contemporain :

Pour bien apprécier la pertinence de cet axiome, il convient de situer l'évolution du théâtre britannique contemporain en insistant sur le jugement personnel de J.Mc Grath à son égard. La définition du théâtre populaire qui en découle est le fruit d'une histoire personnelle, sociale et idéologique, locale, nationale et internationale. Cette originalité situe l'importance que revêt à nos yeux J.Mc Grath dans le théâtre contemporain, au-delà même des frontières de la Grande-Bretagne.

3-2-1- la communication théâtrale :

Le théâtre raconte, avec l'aide de divers outils, une histoire, à un public vivant, dans un lieu déterminé. En procédant à des choix, avec des implications culturelles et politiques, il exerce un pouvoir sur son public. Inversement, les significations et la valeur accordée au théâtre varient, à l'évidence, d'un pays à l'autre, d'un groupe à l'autre, d'une classe sociale à l'autre. En Grande-Bretagne, un tel vocabulaire est admis par tous, sans connotation idéologique, pour nommer une réalité structurelle de la société qui perdure. Le désir d'universalité conduit souvent à codifier les spectacles selon les réactions d'un public de couches moyennes, blanches, lettrées, en retardant le dénouement, et en figeant la structure du texte et des formes théâtrales d'expression. L'audace expérimentale, pour sa part, s'appuie sur une culture théâtrale et des mythologies qui exigent du spectateur une parfaite connaissance des référents. Elle vise donc un public encore plus étroit. J.Mc Grath constate que les publics qui ne correspondent pas à ces modèles sont exclus et considérés comme des philistins ignorant tout du "vrai théâtre". Si l'on s'intéresse à eux, on cherchera à les "éduquer". J.Mc Grath ne s'inscrit pas dans cette logique qui, au-delà du texte, s'applique au langage scénique dans ses diverses composantes (mise-en-scène, éclairages, jeu des acteurs, distribution, effets sonores, musicaux ou lumineux). D'autres considérations traduisent sa prise en compte des publics populaires. Il inclut : la composition du public

lui-même, les caractéristiques sociales, géographiques et matérielles de la salle (décoration, espace scénique et sa forme, etc...), le prix des billets, les lieux où ils sont vendus, la nature, le ciblage, les lieux de la publicité du spectacle, l'emplacement du foyer et la nature des boissons vendues, ou à défaut, la proximité d'un café, et enfin, et surtout la nature de la communication qui va être établie entre les acteurs et le public. Selon lui, il y a dans le langage théâtral des éléments extra-textuels et même extérieurs à la production qui sont décisifs pour déterminer la nature de la relation qui va s'établir avec le spectateur.

Pour illustrer ce propos, il donne en exemple deux démarches précises dans sa conférence à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne. Avec la création à Liverpool de *Soft or a Girl?*, J.Mc Grath s'assigne deux objectifs : intéresser la jeunesse, et atteindre le public populaire dans son ensemble. Concernant le premier objectif, il y répond dans la structure de la pièce, qui fait appel à un groupe de musiciens, et reprend des airs rock, avec des paroles spécifiques:

<<Now, if you want a young audience, what a young audience wants to see - and at that time, of course, in Liverpool it was pop-music, pop concerts. And so, the first big play I did for him(Alan Dossor) had the form of a pop concert. We found a Liverpool group that did pop-music, and electric guitar and rock-music and who were quite good. And we worked together on the idea that we would tell a story using songs with very short scenes in between. >> ⁴²

Le jeu des acteurs devait s'accorder avec le style musical. Il était exclu qu'il soit naturaliste. Le travail en commun a incité l'auteur à enrichir les dialogues. Lors des représentations, leur part fut plus importante qu'au début des répétitions, sans alourdir le rythme soutenu des chansons et morceaux de musique illustratifs. Ce faisant, il répondait au deuxième objectif, et cherchait à intéresser d'autres tranches d'âge. Le contenu local de l'histoire était propre à satisfaire le public, mais, dit encore J.Mc Grath:

⁴²appendice 1, p.630.

<<Now there is more involved than simply writing a play with a content which is about a particular community in creating a theatre for that community/.../We were looking at a form of entertainment that was familiar to that audience/.../We began to look at the theatre itself, the way it works. For example, in the bar in the theatre, working-men like to drink beer./.../And working-men don't like bottle beer full of gas or Gin and Tonic/.../We had to look at the price of the tickets too/.../the price of the tickets tells you something about the kind of theatre you're making, the kind of people you're talking to./.../Did we advertize the show in the morning paper, which was what was read by the businessmen/.../or in the evening paper which is what everybody read because it was delivered when they came back home? Next where did we put the posters/.../Did we give a message to the audience? /.../Almost every one of these things gave a message of some kind to the audience/.../about the cultural values of that theatre.>> 43

L'autre exemple concerne *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*. Des éléments similaires tiennent compte des réalités sociales dans les villages des Highlands, des habitudes culturelles de la population dont la forme caractéristique était le Ceilidh, une veillée multiforme. La nature des lieux de jeu intervient aussi : ce sont des salles des fêtes non équipées, sans scène. Les spectateurs sont proches. Une relation particulière s'instaure entre la compagnie et le public, sans rupture. Les musiciens des veillées traditionnelles, notamment, jouaient parmi les gens, souvent à la demande. La soirée se terminait inévitablement par des danses. La compagnie adaptera ces formes en inscrivant son spectacle dans la tradition locale. C.Itzin établit le lien entre éthique et démarche esthétique:

<<The play was important in that it was seen and liked by the very Scottish highland audiences it was about, and that it experimented with the popular theatre forms with which Mc Grath was to continue to work. Structurally, it was based on the Scottish Ceilidh, a form dating from the

⁴³conférence à Saint-Etienne, *ibid*, p.630-1.

nineteenth century, a means of 'reinforcing the Gaelic culture and a political getting together'. >> 44

Comparons cette démarche à la révolution théâtrale anglaise à Londres, entre 1956 et 1966, autour du Royal Court Theatre.

3-2-2 : le théâtre britannique contemporain :

A partir de 1956, le développement d'un théâtre subventionné, et l'émergence de nouveaux dramaturges tels Osborne, Pinter, Arden, Wesker, J. Mc Grath et d'autres, sont les signes manifestes, autour du théâtre du Royal Court, d'une véritable révolution illustrée par la pièce *Look Back in Anger* de John Osborne. Ce nouveau courant du théâtre britannique contemporain est depuis devenu le genre théâtral dominant dans ce pays. Comme l'indique Kenneth Tynan :

<<After the launching of the English Stage Company at the Royal Court in 1956, and the revelation of John Osborne, a semblance of serious thought and a flood of non-refined feeling invaded the theatre/.../Moreover, one found/.../that one's social and political beliefs were being engaged and challenged in a way that English drama since Shaw's heyday had rarely attempted.>> 45

On admet généralement que cette véritable révolution dans les thèmes et dans la langue utilisée sur scène, plus que dans l'esthétique des scénographies ou la mise en scène, a permis au noyau central du peuple, constitué dans la période contemporaine par la classe ouvrière, et souvent la jeunesse des banlieues, d'être représenté sur scène pour la première fois depuis Shakespeare ou même les Mystères du Moyen Âge. M. Esslin dit :

<<des pièces avec des personnages issus des classes inférieures, s'exprimant dans un anglais non châtié, et qui balayaient les conventions du courant théâtral du "Qui fait une partie de tennis?" pourrait aujourd'hui devenir une aventure théâtrale profitable. >>46

44 ITZIN Catherine, *Stages in the Revolution*, Methuen, Londres, 1981, 1971, *John Mc Grath and 7:84 Theatre Company*, p.123.

45 TYNAN Kenneth, *A View of the English Stage*, London, Paladin, 1975, p.11.

46 ESSLIN M, *An Anatomy of Drama*, Introduction. Propos repris pages ix et x de la préface à : *New Theatre Voices of the Seventies*.

Pour J.Mc Grath, ce nouveau courant dominant, désormais nommé 'Mainstream', a déterminé une médiation nouvelle de la réalité contemporaine. Il a rapidement rencontré la "respectabilité pernicieuse", source de conventionnalisme, offrant un "frisson social" au public londonien. Ce théâtre a connu toutes les faveurs parce qu'il était "excitant" de nouveauté. Il a drainé jeunes et étudiants, sans doute même d'origine populaire ou banlieusarde. Mais ils avaient adopté les valeurs de la société dominante⁴⁷. Ce point de vue ne dénigre pas l'intérêt de cet élargissement du public. Il vise à le démystifier, en affirmant que le public populaire dans sa masse en est encore exclu. Nicole Boireau, pour sa part, dans son analyse approfondie du phénomène⁴⁸ émet l'hypothèse qu'il s'agit du premier signe d'une évolution sociologique vers plus de culture, et que, selon les défenseurs de la Nouvelle Gauche, parmi lesquels on compte nombre de dramaturges, le changement social se fera par le biais de la culture ou ne se fera pas. Il n'y a pas contradiction. Ces deux points de vue posent la question fondamentale de la nature et de l'objet du théâtre politique. Seul le destinataire privilégié des attentions des divers dramaturges est différent. La forme esthétique de cette communication en sera modifiée, comme le confirme Martin Esslin :

<<there is an inherent dilemma in such political theatre: There are, on the one hand, the built-in requirements of 'good drama' /.../ Too propagandistic a commitment produces, inevitably cardboard figures and bad drama - and bad drama will inevitably be unconvincing propaganda, while good drama will always also give the other side a fair hearing, and as such displease the pushers of the party line. Brenton, Griffiths, Barker, Hare, Mercer, Bond, and even J. Mc Grath are clearly highly conscious of this dilemma. >> ⁴⁹

L'apparente restriction envers J.Mc Grath tient compte du choix désormais indéfectible de celui-ci de s'adresser à un public différent. C.Itzin rend hommage à la démarche de l'auteur :

⁴⁷Mc GRATH John, *A Good Night Out*, chapitre 1, p.11-2.

⁴⁸BOIREAU N, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais, 1956-1970*.

⁴⁹ESSLIN Martin, préface à *New Theatre Voices of the Seventies*, p.viii-ix.

<<It was in the context of the political issues debated by Bond, Mercer, Wesker and Mc Grath that the 7:84 Company was formed in 1971, as a Marxist group aiming to take socialist theatre to working-class audiences. 7:84 was one of the most striking examples of an attempt to put theory into practice and to relate political theatre to political realities.>> 50

La critique reconnaît ainsi, et l'invitation de 7:84 dans les théâtres officiels en est la preuve, que le théâtre de J.Mc Grath demeure universel par sa qualité, au-delà de sa spécificité. L'auteur apprécie cependant l'évolution notoire que ce courant a engendrée, supplantant le théâtre de divertissement traditionnel des couches moyennes, jusqu'alors communément appelé "Mainstream".

<<Behind the cognoscenti in the front rows of the circle, and up in the upper circle, are the unknown public - the students, young actors, technicians, schoolmasters, theatre freaks, the innocently interested/.../. The work of Osborne, Pinter, Bond, Wesker, Arden, and their heirs - Stoppard, Griffiths, Brenton, Hare and Keeffe - may now seem to have developed beyond, say *Saved*, or *The Dumb Waiter*, or *The Kitchen*. But it is important to realize their aesthetic/social roots. >> 51

En donnant quitus d'un engagement ultérieur plus marqué à certains dramaturges parmi lesquels il compte des amis, J.Mc Grath confirme ses priorités. Il indique ensuite que ce nouveau Mainstream, ce nouveau théâtre dominant qui a ultérieurement également envahi le West-End, imposant une idéologie et une esthétique au théâtre à Londres, n'a pas représenté le seul courant de référence :

<<Although this 'post-Osborne' drama is now the dominant kind of drama in this country, it is not the only kind. While the audiences at the Royal Court are being thrilled by watching actors pretend to be workers actually working, the other traditions of theatre were not dead. The West-End went on being the West-End, with Robert

50 ITZIN Catherine, *Stages in the Revolution, John Mc Grath and 7:84 Theatre Company*, p.117.

51 McGRATH John, *A Good Night out*, chapitre 1, p.14-5.

Morley in comedies about the troubles of businessmen, and *Salad Days* and *My Fair Lady* . Many variety theatres were going on in 1956, but they were closing down, almost one a week : the cinema had finally taken over. But the variety performers were moving into the working men's clubs, and the social clubs , and still doing summer seasons and pantos which flourished. >> 52

Ecrit en 1981, ce constat se rapporte à la décennie qui s'achevait. Des formes nombreuses de distractions plus légères demeurent alors vivaces. C'est elles qui sont proposées au public populaire dans les clubs sociaux dans les villes et les quartiers. Aujourd'hui, avec l'usure de l'intérêt général pour le fait politique, au début de la décennie 1990, on constate que les scènes londoniennes sont dominées par un courant qui rejoint ces formes de distraction. Les comédies musicales fleurissent, après le succès *des Misérables* au Shaftesbury Theatre. Elles visent un public avide de distraction, après le travail, ou pour une sortie de groupe. Lors de nos conversations récentes, J.Mc Grath en dressera le constat :

<<the dominant form of theatre is the useful form of theatre, which is at present the name of the company who does it, with Andrew Lloyd Weber. It is the British musical *Aspects of Love*, or *Phantom of the Opera*, or *Cats*, based on T.S.Eliot, and a new one opening now, *Sunset Boulevard*. /.../ Huge parties, coach parties of young to middle aged women go to them on outings.>>⁵³.

C'est un véritable public populaire pour l'essentiel. Inversement, lorsqu'il évoque la disparition des compagnies itinérantes, J.Mc Grath développe l'exemple de *Belt and Braces*⁵⁴. Paradoxalement, en rencontrant un succès prolongé de 18 mois, à Londres, avec la mise en scène de Gavin Richards de la pièce de Dario Fo *Accidental Death of an Anarchist*, au Windham's Theatre, la compagnie a succombé à ce succès économique. J.Mc Grath

⁵²Mc GRATH J, *A Good Night Out*, p.16.

⁵³*Conversations with John Mc Grath, October 1992-June 1993*, inédit, *infra*, appendice 3, p.669.

⁵⁴*ibid*, p.665-6.

indique que c'est un public d'hommes d'affaires, venus montrer à leur petites amies comment leur travail était tourné en dérision, puisque le thème dominant de la pièce dénonce l'emprise des financiers, qui a assuré son succès. Un public adverse, à l'opposé des spectateurs populaires espérés, a contribué à déstabiliser une des dernières compagnies engagées sur le terrain du théâtre politique. Cette projection dans le temps illustre le paradoxe du succès populaire, qui, au temps de ses débuts, avait, dans un contexte socio-idéologique différent, incité l'auteur à réfléchir à cette question. Plutôt qu'à Londres, où la mode des déplacements populaires semblables à ceux qui viennent d'être présentés est encore, alors, l'exception, c'est ce qui se passe dans les clubs sociaux des banlieues et des villes ouvrières, qui l'interpelle.

3-2-3- Pratiques culturelles populaires, théâtre populaire :

J.Mc Grath examine ce qu'est un public populaire britannique à cette époque, et la nature des distractions qui lui plaisent, afin de créer un théâtre qui, dans un langage expressif basé sur ces données, permettrait de retrouver les traditions développées à la fin des années quarante par Joan Littlewood, Jerry Raffle ou Ewan MacColl. Le club social ou ouvrier est un lieu, avec un bar, ouvert en permanence, des tables pour se retrouver, consommer et assister au spectacle. On trouve, à l'avant, un espace pour danser, situé au pied d'une scène où l'animateur introduit chaque numéro, plaisante, chante, et gère seul le pupitre des éclairages et l'orgue électrique, sur lequel il joue les enchaînements et accompagne les artistes. Il s'adresse directement au public, l'invite à réagir, à encourager les participants professionnels ou locaux. On présente beaucoup de chansons, de numéros comiques ou de prestidigitation, des chanteurs à la mode, de la lutte, parfois des numéros d'un coquin retenu -le public est là en famille. Au milieu de la soirée, on amène l'appareil à loto, et l'excitation croît. J.Mc Grath pose alors la question : "Est-ce avec ce public et ces

spectacles que va se faire la révolution?"⁵⁵. On assiste semble-t-il à un semblable retour en arrière, aujourd'hui, puisque J.Mc Grath, évoquant les comédies musicales qui prévalent dans le West End, dira :

<<The musical is the dominant form. And this is for people who just want to be entertained after work, or go in parties. /.../ The tourists flock to the bloody thing. It's most bizarre, there's no serious play in London.>>⁵⁶

La démarche de l'auteur reste donc d'actualité. Il s'agit pour lui de puiser dans la diversité des formes festives que ce vécu implique, les matériaux propres à dessiner un théâtre populaire ambitieux dans lequel ce public se reconnaisse, en associant une matière culturelle plus riche, source de réflexion et de plaisir. Il confirme cet objectif lors de sa conférence à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne :

<<Must we merely follow the tastes of mass audiences , which is already debased by commercialisation, or working-people taste modified through television, through movies, through commercials? Does that mean that we simply follow behind that and accept those values? Then of course, we are wasting our time. Or does that mean we have a strategy of using the popular forms in order to do something different/.../Firstly, you have to approach the truth rigorously, with integrity./.../ Secondly,/.../you have to be critical to your audience, you have to ask it questions in order to make what you are saying not simply populist/.../,to make it analyze what its own standards are, to see and make it analyze its strengths and weaknesses. >> ⁵⁷

Dès lors, J Mc Grath interroge diverses formes de théâtre populaire qui ont tissé la tradition nationale et internationale, pour tenter d'élaborer une forme contemporaine qui réponde aux ambitions qu'il s'assigne. Cet examen des héritages dont J.Mc Grath se réclame fera l'objet d'un chapitre ultérieur⁵⁸. La réalité du théâtre contemporain britannique et des

⁵⁵*A Good Night*, p.22-25

⁵⁶*Conversations with John Mc Grath*, appendice 3,p.669.

⁵⁷Conférence à Saint-Etienne, appendice 1, p.635.

⁵⁸*infra*, troisième partie, chapitre 8.

distractions populaires, avec leurs attendus idéologiques incite l'auteur à mettre son oeuvre en adéquation avec ses propres valeurs.

3-3-Ideologie et esthétique : la pratique en accord avec la théorie :

Politique, interventionniste au sens large, mais avant tout populaire, le théâtre de J.Mc Grath ne prend le parti d'aucune organisation. Il débusque les contradictions et soulève le problème de la lutte et des responsabilités individuelles ou collectives. Il explique :

<<We never put a platform or a programme. We look at history in a way to make people become political. We never advertise the SNP(Scottish Nationalist Party), or the Liberals, or the Communist Party, or the Labour. This is not the job of theatre. It would be narrowly politically wrong. When doing so, people come to criticize or to approve a party, not to share a theatrical experience. >> 59

Dans ses réflexions théoriques sur la pratique du théâtre parallèle, il note d'ailleurs qu'aucun groupe Fringe n'est à sa connaissance lié à une organisation politique. Pourtant,

<<all are attempting to raise consciousness and to agitate on issues which demand political follow-up and coherence, which they can't provide.>> 60

La raison de ce manque de suivi politique, qui rend moins efficace le travail culturel interventionniste réside, selon J.Mc Grath, dans l'écart croissant entre le mouvement ouvrier et ses organisations bureaucratiques. Cette méfiance se vérifiera souvent dans les pratiques de la compagnie 7:84, proche des militants, mais critique envers les directions. Cette réticence constituera un thème secondaire dans nombre de pièces de l'auteur, dès *Fish in the Sea*.

Critiques et historiens s'accordent à reconnaître qu'avec cette approche critique fondée sur une réflexion théorique⁶¹, J.Mc Grath a

⁵⁹Conférence, Université Lumière-Lyon 2, 18 Avril 1991.

⁶⁰Mc GRATH John, *the Theory and Practice of Political Theatre*, King's Drama Conference, Cambridge, Mars 1978, *Theatre Quarterly* n°35, Sept-Nov 1979, p.43-54, p 50.

⁶¹*infra*, ch.3-4-1: *Théorisation d'une démarche* p.168-73.

réussi là où beaucoup ont échoué. Le survol rapide d'une carrière, commencée en 1958, qui se poursuit, permet d'appréhender l'évolution idéologique et esthétique de J. Mc Grath vers un théâtre du peuple qui lui soit destiné et le satisfasse aujourd'hui.

3-3-1- Opinions individuelles :

Ses premières pièces à Oxford lui valent d'être invité par G Devine à travailler au Théâtre du Royal Court à Londres jusqu'en 1961. *A Man Has Two Fathers* (Juin 1958) est une parabole aux multiples significations. Outre l'identité et la rupture due à l'éducation, l'auteur affirme qu'on doit d'abord y lire un émoi devant l'affrontement des impérialismes russe et américain :

<<It was constructed like a poem with about five or six different levels of meaning running through it. It was really on different levels, about the struggle between America and Russia , between two kinds of imperialism. >> ⁶²

Events While Guarding the Bofors Gun (Avril 1966, éditée la même année chez Methuen) traite fondamentalement de l'impérialisme anglais, à travers son armée - l'énumération des sanctions sur divers terrains d'opération et la dégradation infligées à O'Rourke, le rebelle suicidaire, en sont le reflet -, et de sa présence en première ligne en Allemagne pendant la guerre froide, avec un matériel obsolète. Ce thème se révèle être le ressort essentiel du désarroi d'O'Rourke et de sa confrontation avec Evans dont les ambitions aveugles paraissent ainsi plus dérisoires. Leur affrontement est un affrontement de classe. Avec *Random Happenings in the Hebrides* , (Septembre 1970, publiée chez Davies-Pointer en 1972) c'est un jeune évacué de Liverpool qui découvre les contradictions de la vie et de l'économie des îles de l'Ouest, et se trouve écartelé entre ses expériences amoureuses, avec une riche Anglaise et la fille d'un vieil instituteur local, socialiste. Les thèmes incluent les valeurs sociales et humaines des îles Hébrides et leur évolution, et l'échec du

⁶²Entretien à *Theatre Quarterly* n°19, Septembre-Novembre 1975, p.14.

travaillisme de 1964 à 1970. Si ces pièces traduisent déjà les préoccupations personnelles et sociales de l'auteur, tout en évitant les pièges du naturalisme, elles sont encore comparables à celles des auteurs de la génération des Jeunes Hommes en Colère. Centrées sur un personnage, dans un laps de temps court conventionnel, avec une structure en scènes classiques réparties la plupart du temps en deux actes, elles s'adressent au public théâtral traditionnel. Prenant conscience qu'elle n'éveillent aucun écho dans sa famille, son milieu social d'origine et sa ville de Liverpool, J.Mc Grath va tenter de résoudre ce dilemme et parvenir à la plénitude de ses formes d'expression novatrices. Cela lui vaudra la reconnaissance unanime de la critique qui verra en lui l'auteur le plus populaire dans le théâtre parallèle des années soixante dix. Auparavant, la série télévisée *Z-Cars* avait permis à l'auteur de prendre ses distances avec le théâtre conventionnel pour expérimenter une première forme de création populaire. La confrontation paternaliste des policiers avec les jeunes délinquants mineurs des banlieues dans les Midlands sera le prétexte à une étude sociologique chaleureuse de la vie dans ces banlieues. Leur action éducative rédemptrice est aussi écho des moralités. La forme répétitive de la série de dramatiques, son contenu éducatif induit et ses schèmes, évoquent également tout à fait le feuilleton populaire des journaux français du XIX^e siècle. Les choix de J.Mc Grath pour un médium de large communication font aussi écho à ceux de Jules Vallès en son temps. Celui-ci en effet estimait qu'il convenait d'écrire ses oeuvres sous forme de feuilletons, dans la presse populaire, outil de communication avec le peuple. En Angleterre, avec un objectif idéologique différent, Dickens faisait le même choix. Cinq années de succès inciteront J.Mc Grath, plus proche de Vallès que de Dickens, à chercher une adéquation similaire avec ses pièces de théâtre. Il pourra ainsi, en une boutade, se définir comme pré-moderniste, lors de nos entretiens.

3-3-2- théâtre pour une communauté :

C'est en revenant dans sa ville natale, à la suite d'une réflexion menée avec d'autres dramaturges et écrivains de tradition marxiste⁶³, que J.Mc Grath parvient à mettre pleinement ses pratiques professionnelles en accord avec ses convictions.

<<I was not the only one that would come from - I didn't come from a completely working-class background. My father was a teacher in fact, but I grew up in a working-class suburb or village. And I wasn't the only one who, as a result of the new education system in Britain after the war, became déclassé, removed, and felt in some way deprived of communication we grew up with. >> ⁶⁴

Etrange paradoxe, qui explique l'engagement de l'auteur, que ce sentiment de déclassement provoqué par la démocratisation réussie de l'enseignement par les gouvernements après la deuxième guerre mondiale, notamment le gouvernement travailliste présidé par Attlee. Nombre de créateurs, dramaturges notamment de la génération des Jeunes Hommes en Colère, issus de milieux populaires en bénéficieront. Evolution et fidélité seront les thèmes principaux des débats idéologiques qui fleuriront entre A.Wesker, E.Bond et D.Mercer ou D.Edgar et J.Mc Grath.

Ce dernier s'associe en 1971, à Alan Dossor, directeur du théâtre Everyman. Ce nom, écho symbolique d'une "Morality Play" célèbre désigne également l'objectif que ce théâtre s'assigne. L'autre théâtre de Liverpool, the Playhouse, comme celui des grandes villes anglaises, cherche à reproduire, avec des moyens inférieurs, ce qui se passe dans les théâtres londoniens. Les acteurs aspirent à être remarqués par Londres, ou reviennent terminer une carrière ratée dans le West-End.

<<When I went back, there were two theatres : the big, huge theatre which would perform everything that had been in the West-End and came to Liverpool to this theatre in a slightly poorer version with actors who were actually

⁶³supra, chapitre deux, p.112-3.

⁶⁴Conférence à Saint-Etienne, appendice 1, p.629.

trying to go to the West-End or had failed there and come back to Liverpool. And that was part of an actor's and a director's life to work on a ladder towards the West-End where the money was./.../ There was this theatre, the Playhouse, and there was another theatre which had begun, I think five years before I went there, and which was performing what was then seen as the alternative to the West-End, which was experimental theatre.>> 65

J.Mc Grath condamne ainsi la perspective individuelle d'une gloire personnelle, profil commun d'une carrière d'acteur ou de metteur en scène traditionnel. Une telle ambition, et les contraintes artistiques des circuits officiels, dénoncées ici, sont à l'opposé de la morale de J.Mc Grath et du cursus professionnel qu'il a choisi, tout comme l'est la voie de l'expérimentalisme qu'avait d'abord suivi le théâtre Everyman. Les pièces programmées par le prédécesseur d'Alan Dossor ne plaisent pas à l'auteur. Lorsque la direction change, J.Mc Grath constate qu'il est désormais question de promouvoir un théâtre populaire. Il propose de collaborer :

<<A year later, a new director came there and I went to work with him, because he was interested in getting a popular audience into his theatre./.../He was beginning to interest people, but because he brought a writer from London who didn't know Liverpool at all, the people disagreed. But I found it promising, and for three years, we worked very hard. And what we tried to do was to take the forms of popular entertainment.>> 66

Les fruits de cette association apparaissent avec les six courtes pièces, réunies sous le titre *Unruly Elements*, (Février 1971, jouée jusqu'en 1973, à Liverpool et en tournée). La première représente d'ailleurs une illustration du précédent propos de l'auteur sur les buts d'une carrière. Le jeune journaliste qui interroge un auteur à la mode dans *My First Interview* s'avère tout à fait lucide sur le succès des écrivains. Une trilogie rebaptisée *Plugged-in* sera souvent extraite de la série. Elle associe *Angels of the Morning*, *Plugged Into History* et *They're Knocking Down the Pie-*

65 *id. ibid.* p.629.

66 Conférence à Saint-Etienne, appendice 1, p.629.

Shop. Publiées sous ce titre dans *Plays and Players* en Novembre 1972, elle sera diffusée à la télévision par BBC-2 le 13 Janvier 1973. Cette trilogie reprend partiellement le titre de l'une des pièces. Leur association sous diverses configurations, leur contenu idéologique, et leur forme esthétique les rapprochent des ballades, des cycles du Moyen Age, selon l'analyse d'E Angel-Perez⁶⁷:

<<le cycle porte la volonté de mettre sur pied une théorie ou une réflexion générale sur la nature de l'homme moral et chacun des fragments qui le constituent revêt la forme d'un argument qui viendrait l'étayer.>> ⁶⁸

La définition s'applique parfaitement à ces pièces de trente minutes chacune. Elles développent un thème porté par des personnages représentatifs d'un fragment de la population de Liverpool. Chaque unité est reliée avec certaines autres, ou la totalité, par des monologues d'enchaînement assimilables aux prologues du Moyen Age, pour attirer l'attention du spectateur sur le thème. De telles combinaisons permettent un discours moral. Il réprovoque la veulerie et l'arrivisme dans *My First Interview*, l'ennui et l'absence de communication et de confiance entre générations ou la violence sociale dans *Angel of the Morning*, la peur obsessionnelle des catastrophes nucléaires ou la mésestime et la violence dans *Plugged Into History*, la trahison des idéaux et les réactions contrastées au modernisme dans *They're knocking down the Pie-Shop*, ou enfin, la tentation et le chantage gouvernemental ou syndical dans *Hover through the Fog*. Parmi divers exemples puisés dans le corpus contemporain, E. Angel-Perez y fait référence: "Il serait vain et fastidieux de dresser une liste exhaustive. On évoquera la trilogie *Plugged in* de John Mc Grath." ⁶⁹

Essentiellement comiques, ces pièces ont recours au patois local et à des objets symboliques géants accrochés en arrière. Elles reflètent le

⁶⁷ ANGEL-PEREZ E, thèse, chapitre 6-2-2: le cycle et le fragment, p.238-49

⁶⁸ *id. ibid.* p.239.

⁶⁹ ANGEL-PEREZ Elisabeth, *ibid.*, p.248.

quotidien et les préoccupations des habitants de Liverpool et attirent un public plus large. Leur forme esthétique ne satisfait encore pas l'auteur qui trouve ensuite le succès total en ce lieu, avec *Soft or a Girl?* (Novembre 1971, tournées 7:84 Scotland et England en 1974 et 1975). Dans un entretien avec Catherine Itzin et Simon Trussler, J Mc Grath écrit :

<<The Everyman was not getting the audience it deserved. So, I sat down and wrote *Soft or a Girl?* , a Liverpool play with loads of songs and lots of comedy, lots of local involvement and a serious theme (l'incompréhension entre la jeune génération, disciple des Beatles, et ses parents. L'évolution sociale des deux héros permet aussi de confronter une famille ouvrière et celle d'un dentiste, NDLR). The form was nearer to a concert with scenes than anything else. Happily, it worked. The theatre was packed with the people we wanted to see in it - and we had to run it again. >>⁷⁰

Sur des musiques rock, l'auteur écrit des paroles cohérentes avec la diégèse. La collaboration avec ce théâtre va se poursuivre, et offrir à son public une approche des grands classiques de Shakespeare aux contemporains, notamment une pièce de Peter Terson, et *le Cercle de Craie Caucasien* de B. Brecht, adapté et mis en scène par J.Mc Grath qui écrit ensuite *Fish in the Sea*, (Décembre 1972, actualisée pour les tournées de la compagnie 7:84 débutant au théâtre Half Moon de Londres le 15 février 1975) une fresque sociale, parabole du travail menacé, centrée sur la famille ouvrière des Machonochies à Liverpool. J Mc Grath dit:

<<For that I took the form of *Soft or a Girl?* and really pushed it to its limits: it's a very ambitious play, and I would not have believed it would work if I hadn't learnt a great deal from the Everyman audience. It's a big play, springing from a family situation into all kinds of areas >>⁷¹

Lors de la tournée en 1975, Frank Marcus, critique au *Sunday Telegraph* sera élogieux. Il compte l'auteur parmi les meilleurs dramaturges

⁷⁰Mc GRATH J, *The Process of Finding a Form* , entretien avec C Itzin et S Trussler, in *New Theatre Voices of the Seventies*, p.108.

⁷¹*id. ibid.* p.108.

contemporains, apprécie l'ampleur épique et la musique des rythmes de sa langue. Pour lui, J.Mc Grath est incapable de haine ou d'esprit doctrinaire. Son épopée familiale rend *Fish in the Sea* passionnante ⁷².

Au-delà des péripéties d'une épopée familiale, cette pièce reflète parfaitement l'univers des familles ouvrières, le lien avec l'usine et ses avatars lors de conflits. Elle marque, notamment dans la version reprise par la compagnie 7:84 en tournée, l'ancrage populaire de l'auteur.

3-3-3- Théâtre ouvrier, théâtre itinérant, deux axes :

En parallèle avec son expérience à Liverpool, J.Mc Grath, sa femme Elizabeth MacLennan et quelques amis, décident d'élargir l'expérience, de mener à son terme la démarche en allant rencontrer, chez lui, le public populaire. Ils créent la compagnie itinérante 7:84 England en 1971, puis 7:84 Scotland en 1973. Cette initiative n'est pas unique. Elle est l'une des plus réussies, au sein du courant 'Fringe' qui verra naître, à cette époque en Grande-Bretagne, plusieurs centaines de compagnies itinérantes ou installées à demeure au sein de communautés rurales, banlieusardes, ou immigrées. Selon N.Boireau, six groupes parallèles étaient subventionnés en 1968. Mais, nous indique C.Itzin, c'est plus de 140 groupes installés à demeure qui l'étaient à la fin des années soixante-dix. Les troupes itinérantes et les compagnies non subventionnées, à statut amateur souvent, ne sont pas incluses dans ce total.

<<By the end of the seventies, there were over 140 Arts Centres throughout England, Scotland and Wales which owed something to Jim Haynes and his vision of alternative culture. >> ⁷³

Avec 7:84, J.Mc Grath effectue des tournées dans les centres industriels, joue dans les centres sociaux, les foyers de travailleurs, les

⁷²supra, chapitre 1-3-3 : *Pièces majeures et nouveau style*, p.47-54

⁷³ITZIN Catherine, *Stages in the Revolution*, p.9

salles des fêtes de villages, les clubs de mineurs. Plusieurs représentations dans des usines occupées influenceront sur l'écriture de ses textes. C'est le cas de *Fish in The Sea*, qui s'inspirera des rencontres avec les ouvriers en grève de l'usine Fisher-Bendix à Kirkby. Durant cette période, l'auteur écrira et créera dix pièces pour la compagnie anglaise, dont le sujet sera ancré dans la tradition locale et sociale, ou participera d'un effort de réflexion idéologique. En termes d'insertion temporelle, les pièces se référeront à l'actualité contemporaine pour la plupart. Nous avons examiné le contenu dialectique des premières expériences en 1971-72⁷⁴. L'examen détaillé de la thématique des oeuvres révélera l'évolution spécifique de chacune des deux compagnies à partir de 1973.⁷⁵ En Ecosse, 7:84 répondra de façon cohérente et diversifiée aux attentes des populations urbaines ou rurales, ouvrières, agricoles ou de mineurs, notamment en jouant quinze oeuvres de l'auteur, jusqu'en 1988, date de son départ de la compagnie.

Cette différenciation marque une étape. Dans le long entretien capital que l'auteur, E.MacLennan et son frère David ont accordé à Clive Barker, à l'Université de Warwick en 1974 ⁷⁶, ils tentent de cerner les évolutions qui ont présidé à la création de la compagnie écossaise. Pour David MacLennan,

<<In England, we had largely worked through existing organisations that had an audience of some sort./.../ But in Scotland, we were playing village halls which don't have a theatrical tradition./.../ That was exactly the sort of people we wanted to have.>> ⁷⁷

E.MacLennan pour sa part différencie le contenu théorique des spectacles :

<<The English company, as a whole, has tended to develop more strongly theoretically and we always had a

⁷⁴ *supra*, chapitre 3-1-2 : *la période 1971-2, idéologie et dialectique*, p.127-36.

⁷⁵ *infra*, chapitre 4.

⁷⁶ mentionné dans la bibliographie de J.Mc Grath, compilée par Malcom Page, publiée dans *New Theatre Quarterly* n°14, sous le titre *NTQ Checklist No.1*. L'interview, inédite, longue de 31 feuillets dactylographiés, est disponible auprès de l'auteur, de C. Barker, ou de J.P. Simard.

⁷⁷ entretien avec Clive Barker, *op. cit.* p.6.

lot of discussions which began quite heavily with quite a strong imbalance between those who were politically clued up and those who were struggling and grew to perhaps a more even level of discussion. In the Scottish company, the work has always been more practical in a way in that the discussion has arisen out of the desire to get the play together, and it's been more tied up with the rehearsal process. >>⁷⁸

Cette différence d'approche influe sur le contenu des spectacles et dépend dialectiquement de la composition du public. Le travail en Angleterre est prioritairement destiné à la classe ouvrière, dans un processus d'intervention sociale et idéologique, et d'adéquation esthétique. L'examen de la complexité dialectique des messages a montré qu'il ne s'agit nullement d'un théâtre d'agit-prop sommaire, mais d'une mise en résonance du réel et de la fiction pour permettre aux spectateurs d'évaluer de manière critique leurs forces et leurs faiblesses, mais également leurs responsabilités. En Ecosse, la troupe s'adresse à un peuple, avec une culture spécifique, confronté dans sa globalité à la domination anglaise, au sein de laquelle, les populations rurales des Highlands, ou ouvrières et minières du Sud, ont une tradition de lutte et des héros charismatiques dont la valeur symbolique est celle d'une résistance nationale autant que sociale. Le peuple est confronté à un double défi, l'objet du travail consistera à associer les responsabilités socio-économiques des forces dominantes à leur origine anglaise. E. MacLennan confirme ce point de vue lors d'un entretien avec Colin Mortimer.

<<One of the differences between the English and the Scottish companies is that not many of the English plays are historically based/.../Use of history as a means to understand what is going on doesn't seem to exist in the English work, whereas it's strong in the Scottish work.>> ⁷⁹

⁷⁸entretien avec C.Barker, p.8.

⁷⁹MacLENNAN Elizabeth, interview inédite par Colin Mortimer, 19 feuillets dactylographiés, archives 7:84, Bibliothèque de l'Université de Cambridge,

Le recours à l'histoire, démarche identitaire, mais aussi typiquement marxiste, permet en Ecosse d'éclairer le présent en ravivant et en organisant une lecture cohérente de souvenirs inscrits dans la mémoire collective du peuple.

3-3-4-Quatre temps forts de l'enracinement écossais :

La compagnie 7:84 Scotland effectuera de nombreuses tournées dans les coins les plus reculés, les plus petites îles du pays. Sa réputation et son succès lui permettront de poursuivre l'expérience jusqu'en 1988, date à laquelle elle sera contrainte de se fixer définitivement à Glasgow. Les conditions et orientations imposées par le Scottish Arts Council à sa survie entraîneront le départ de son directeur et fondateur J.Mc Grath. Des oeuvres issues de cette longue collaboration, nous retiendrons, à titre d'exemple, la première, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* (31 Mars 1973, Edimbourg, tournées jusqu'en juin 1974, télévisée : BBC 1 : 6 Juin 1974 et 17 Mai 1975), puis *Blood Red Roses* (18 Août 1980, tournée, théâtre Everyman, Liverpool, 1982) et *The Game's a Bogey* (tournée commencée en janvier 1974 à Aberdeen), et enfin *Joe's Drum* (21 Mai 1979, Aberdeen, puis tournée).

Créée, après de nombreuses recherches de toute la compagnie dans les archives des presbytères, auprès des anciens et des historiens locaux, *the Cheviot* retrace l'épopée écossaise, des évacuations de populations pour faire place au mouton, lors de la révolution industrielle et agricole, à partir de 1814 jusqu'à l'exploitation du pétrole en Mer du Nord en 1970. Cet épisode aujourd'hui connu sous le nom de 'Clearances', avait été sciemment tu jusqu'en 1963, date à laquelle les premiers témoignages et enquêtes ont rendu à la mémoire populaire sa dignité. Cette pièce est unanimement considérée comme l'oeuvre majeure de l'auteur. Elle

continue d'être largement diffusée par Methuen, jouée et étudiée. Elle constitue l'aboutissement des tentatives d'adéquation de la forme esthétique aux attentes populaires. Elle reprend la forme éclatée de la veillée écossaise traditionnelle, le Ceilidh, où alternent récits narratifs, contes, chants et danses, discours politiques et numéros comiques. Elle a un présentateur, narrateur omniscient, un récit fictionnel basé sur les réalités historiques, illustré par des chansons populaires des Highlands, choisies par les musiciens du groupe en fonction de leur pertinence poétique et historique, et de leur popularité. Elle comporte des intermèdes burlesques d'auto-dérision faits de blagues écossaises traditionnelles, des chansons diégétiques parodiques ou ironiques associées au récit, et des intermèdes de lecture de faits réels, tirés des archives lors des recherches préliminaires. Leur nombre permet, suivant le lieu de représentation, de sélectionner ceux qui concernent l'histoire locale. Enfin, une part des chansons, et même des dialogues est en langue gaélique, pratiquée dans les Highlands. Trois années de tournées à travers toute l'Ecosse ont permis de couvrir plus de 26000 kilomètres, avec plus de 100 représentations dans autant de salles des fêtes de villages et de villes écossaises rassemblant au-delà de 30000 spectateurs. Elles ont éveillé de tels échos que la revue de théâtre *Plays and Players* a publié un numéro spécial sur ce phénomène populaire en février 1974, baptisant la saison écoulée, "The Year of the Cheviot". Chaque retour de la compagnie avec un nouveau spectacle attirait l'ensemble de la population. L'histoire contée par cette pièce suscite encore des échos aujourd'hui. La mise à distance esthétique d'un drame national, le succès inégalé du spectacle et sa diffusion répétée à la télévision ont fortement contribué à la prise de conscience de sa propre spoliation par le peuple des Highlands, mais surtout à la reconnaissance officielle nationale de ce fait historique. La pièce a été à l'origine de nouvelles recherches et publications sur cette période de l'histoire écossaise. Il s'agit donc d'un triple mouvement dialectique en abîme d'enracinement populaire d'une oeuvre et de contribution à la mémoire

du peuple lui-même, dans une perspective d'intervention contemporaine. Sa recréation, avec quelques modifications, en 1991, à l'occasion du festival Mayfest de Glasgow, au printemps, puis en Août, au festival d'Edimbourg, sous chapiteau, par la compagnie WildCat a connu un succès considérable.

Blood Red Roses s'adresse au milieu ouvrier socialiste de Glasgow, qui possède une tradition politique et syndicale ancienne, jusqu'au parlement, où ses élus se sont toujours situés à l'extrême gauche. Il en existe une large traduction esthétique dans la littérature romanesque et le théâtre de la première moitié de ce siècle. Cette pièce, centrée sur les contradictions entre la vie militante et familiale d'une héroïne fictive, Bessie Gordon, reste profondément locale, sociale et féministe. Elle fait écho à la vie de plusieurs militantes ouvrières réelles. Elle reflète avec humour le quotidien des gens et connaîtra un large succès en tournée (28 lieux de représentation après sa création au festival d'Edimbourg). Elle constitue le pendant fictionnel (où les personnages ont une épaisseur psychologique plus grande non contradictoire avec leur fonction emblématique), et féminine d'une autre pièce écossaise de 1974: *The Game's a Bogey*. Elle est aussi le pendant écossais de la pièce écrite, peu après celle-ci, en 1975, pour la compagnie anglaise. *Yobbo Nowt* dresse le portrait parallèle d'une femme méprisée qui s'éveille à la conscience politique et se met à militer, comme le Bon Sauvage de J.J.Rousseau, en posant naïvement à son patron, aux dirigeants des banques ou du pays les questions fondamentales de la répartition inégalitaire du profit. Sa prise de conscience lui permet également de mesurer son statut au sein du couple. Elle finit par renvoyer son mari, buveur et violent. 'Yobbo', le clochard, et 'Nought', le rien, l'insignifiant, désignent, réunis dans cette expression populaire de Liverpool, une personne que l'opinion publique tient pour un bon à rien, un marginalisé insignifiant, voire un parasite. Les connotations péjoratives se superposent pour atteindre un degré élevé de mépris. Le titre, antithétique du message de la pièce consiste à favoriser

et à valoriser l'identification de tous les êtres soumis, dévalorisés, à cette femme dont la résurrection est salvatrice pour elle et pour le corps social. Elle présente donc maintes similitudes avec Bessie Gordon. Chacune des deux pièces est enracinée dans une culture. La femme ouvrière de Liverpool est à la fois proche et très différente de la militante écossaise. Celle-ci est à l'unisson avec son homologue écossais masculin John MacLean. *The Game's a Bogey* retrace l'expérience sociale similaire du syndicaliste, qui, lui, a réellement existé. Elle fut maintes fois jouée dans la ceinture industrielle du sud écossais, dans les clubs de travailleurs, les salles de foyers sociaux, les locaux syndicaux, avec le soutien officiel des syndicats du Scottish TUC, qui fit d'ailleurs représenter la pièce à l'ouverture de sa conférence annuelle à Rothesay. Il s'agit dans ces deux cas d'une autre adéquation, construisant une relation de reconnaissance sociale avec une partie essentielle de la population, à qui l'oeuvre est directement destinée, sans aliénation comme une contribution à son vécu. Bill, personnage-narrateur, meneur de jeu, dont le nom reprend celui de l'acteur qui l'interprète, Bill Paterson, présente J.MacLean d'emblée:

<<Good Evening Ladies and Gentlemen/.../Welcome to the 7:84 John MacLean Show, *The Game's a Bogey* . We've got a few songs, some acts, some facts about a man who lived fifty years ago, and some facts about the way we live today. We've put them together, we've added a band, and we hope you enjoy the show. >> 80

Lors de l'écriture de *The Game's a Bogey*, J.Mc Grath évoqua la dimension emblématique de J.MacLean :

<<The next one's on MacLean. This raises some very important issues for Scotland. One is the two important aspects J. MacLean embodied./.../He embodied the demands of the working-class of the Clyde and of a great deal more of Scotland, of Ayreshire and Fyfe/.../during the First World War and after it. He died in 1923, still making his demands./.../ The issue is what happened to those demands/.../when the

⁸⁰Mc GRATH John, *The Game's a Bogey*, EUSPB, Edimbourg, 1975, p.2.

Clydeside MPs went to Westminster, /.../ when the Communist Party of Great Britain was formed, channelled those demands /.../ This raises an issue which is very strong now. The issue of Scottish nationalism and separatism /.../ MacLean considered Scotland to be a nation.>>⁸¹

Cet épisode important de l'histoire ouvrière écossaise sera repris avec inventivité dans la troisième partie de la fresque carnavalesque *Border Warfare* ⁸². La méfiance envers les représentants élus, prompts à trahir leurs mandats, et le rôle impérialiste du parti communiste, avec sa tendance centralisatrice autour de l'Angleterre, est grande. La délégation de pouvoir, qui plus est exercé à Londres, sont des phénomènes qui apparaissent comme contradictoires avec les intérêts sociaux et nationaux écossais. J.Mc Grath à récuse également le Parti Nationaliste Ecossois, le SNP et le Parti Travailleiste ou les syndicats qui se prétendent les représentants, l'un de l'identité nationale écossaise, les autres de la classe ouvrière, mais depuis Londres :

<<there are a tremendous number of people in Scotland who don't agree with the SNP /.../ because they are essentially a bourgeois national party. /.../ The leadership of the Scottish working-class has been effectively removed onto the Labour Party in London, the TUC in London and to the other political organisations who are based and controlled in London. MacLean fought against this and he also fought against the dependance of the CP in the Russian money and Russian initiative.>> ⁸³

Le marxisme indépendant de J.MacLean, quelque peu libertaire et idéaliste s'identifie aux intérêts de son peuple. Il est voisin de celui de l'auteur qui, comme lui, refuse l'hégémonie des appareils. Ce message ressort clairement de la plupart des pièces écossaises et demeure d'actualité aujourd'hui, dans une situation idéologique bouleversée, où la question écossaise demeure d'actualité.

⁸¹Entretien avec Clive Barker, inédit, archives personnelles, p. 33.

⁸²Jouée par Wildcat, au Tramway de Glasgow. Avril 1989, mise en scène de J.Mc Grath. Télévisée par Freeway pour Channel Four, diffusée en trois épisodes d'une heure.

⁸³Entretien avec Clive Barker, *ibid.*p.33

Pour sa part, *Joe's Drum* établit un parallèle entre Joe Smith et diverses autres figures charismatiques du peuple écossais en lutte pour son identité, depuis plus de deux cents ans, et la réalité contemporaine. Elle fut écrite ⁸⁴ dans un mouvement de protestation contre la spoliation de l'Écosse qui en 1979 avait voté à la majorité pour un parlement autonome, et s'était vu refuser la validité du vote par Londres qui estimait la majorité insuffisante : 35% contre 30% au parti conservateur favorable au statu-quo. La pièce fait intervenir une cohorte de personnages historiques successifs qui rappellent directement aux spectateurs la fierté écossaise de 1709 à nos jours. Ce récit pourrait être terriblement ennuyeux et moralisateur sans l'humour permanent et la musique. Il ouvre avec J. Smith qui situe le débat et ponctue chaque épisode d'un roulement de tambour. La langue est riche, dans le dialecte local - sauf lorsque les Anglais parlent - et dans une cadence celtique dont le rythme éveille des échos dans les mémoires. Elle fourmille de piques contre la loi anglaise, de plaisanteries sur l'alcoolisme en Écosse et de chansons traditionnelles aux nuances rauques et mélancoliques, mêlées à des chœurs diégétiques en contrepoint. Accessoirement, cette pièce est un exemple précis du principe, cher à J. Mc Grath, de non-universalité du théâtre populaire. Les histoires contées dans *Joe's Drum*, les héros mis en scène - Tom Muir, James Connely, Robert Hamilton - sont difficilement appréciables par des intellectuels étrangers car leur histoire nous échappe. La forme esthétique de l'oeuvre contribue aussi à la rendre étrangère à nos yeux, et la dénotation directe des adresses au public, ou du message politique paraissent un abus didactique aux yeux d'un spectateur issu des couches moyennes, plus habitué à la symbolisation ou à des textes suggestifs, allusifs ou métaphoriques, reposant sur des référents culturels universels acquis en cours de scolarité, et qui permettent un accès à de multiples connotations. Son absence de détour correspondra précisément au goût esthétique du public auquel le spectacle est destiné et désignera un référent

⁸⁴Entretien avec C. Barker, p.34.

local ou social commun aux spectateurs locaux. J.Mc Grath y ajoute une appréciation idéologique :

<<I do not accept the following assumptions that/.../art is universal/.../, that the so-called 'traditional values' of English literature are now anything other than an indirect cultural expression of the dominance over the whole of Britain of the ruling class of the south-east of England.>>⁸⁵

D'ailleurs, indique Terry Eagleton, les critères esthétiques, en littérature, s'appuient sur une valeur de relation, d'échange, qui s'établit entre lecteur - spectateur dans le cas du théâtre - et texte. Il explique :

<<Le texte littéraire est toujours texte-support-d'idéologie, choisi, estimé lisible, et décodé par l'intermédiaire de certaines conventions de réceptivité critique régies par une idéologie de laquelle le texte lui-même participe. Ces conventions sont enracinées dans les "appareils culturels" et dans l'éducation/.../Lire est l'opération par laquelle une idéologie particulière, à un moment historiquement daté, met en oeuvre les matériaux textuels pour les modeler en un produit communément lisible, un objet idéologique, un texte au service de cette idéologie. >> ⁸⁶

La démarche de J.Mc Grath consiste précisément à prendre le contrepied du courant dominant pour offrir au peuple des textes culturels porteurs de ses propres valeurs. Plus ambitieuse même, elle puise dans la mémoire collective les matériaux qu'il restitue sous une forme esthétique inspirée des formes de distraction reconnues et pratiquées. Dépassant l'imitation, elle les transcende. Cette démarche remet en question valeurs acquises ou conformismes, revisite les mythologies ou les expériences historiques obstinément refusées par la culture dominante⁸⁷. L'auteur se veut alors porte-parole du peuple lui-même.

⁸⁵Mc GRATH J, *A Good Night Out*, p.4.

⁸⁶EAGLETON T, *Criticism and Ideology*, London, Atlantic Highlands Humanities Press, 1976, 191 pages, p.167. Traduction de J-P. Simard

⁸⁷*infra*, chapitre 4, l'Intervention thématique.

3-4-Un théâtre du peuple :

Ce parcours esquissé permet d'apprécier l'oeuvre de J.Mc Grath. Ses spectacles, avec 7:84, sont idéologiquement et esthétiquement satisfaisants pour le public populaire qu'il vise, comme en attestent de nombreuses études⁸⁸, ou les chiffres de fréquentation adressés lors des bilans ou demandes de subventions à l'Arts Council of Great Britain ou au Scottish Arts Council⁸⁹. L'exemple le plus incontestable demeure celui de la pièce *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*⁹⁰.

3-4-1-Théorisation d'une démarche fondée sur l'expérience :

Après avoir élaboré expérimentalement les formes d'un art populaire qui s'inscrit dans des spécificités diverses, J.Mc Grath a pu, à partir de 1978, développer une analyse théorique et définir les grands principes d'un théâtre populaire. Après avoir rendu hommage à son choix éthique du théâtre parallèle au détriment de sa carrière londonienne prometteuse⁹¹, C.Itzin analyse ce processus de théorisation⁹²:

<<The fact that John Mc Grath rejected his promising career in the establishment theatre and media and committed his full resources to starting 7:84 in 1971 was a sign of the times in the theatre, significant in indicating the strengths of socialist commitment to socialist theatre. >> ⁹³.

Dès 1975, dans son entretien avec C.Itzin, J.Mc Grath avait confirmé son rejet des théâtres officiels. Interrogé sur la réponse qu'il donnerait à

⁸⁸Trois ouvrages récents sont représentatifs: l'étude d' Andreas JÄGER *John Mc Grath und die 7:84 Company Scotland*, Münchner Studien zur Neuen Englischen Literatur, band 1, 1986, Amsterdam, Verlag BR-Grüner, celle d'Eugene Van ERWEN : *Radical People's Theatre*, Indiana Uni-versity Press, 1988, enfin, *The Politics of Performance, Radical Theatre as Cultural Intervention*, de Baz KERSHAW, London and New York, Routledge, 1992.

⁸⁹Archives 7:84, Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

⁹⁰*The Year of the Cheviot*, introduction à l'édition Methuen Modern Play, London, 1981, p.v-xxix, voir également *infra*, chapitre 7-2-2 : *The Cheviot*.

⁹¹ITZIN Catherine, *Stages in the Revolution, 1971*, "John Mc Grath and 7:84 Theatre Company", p.125, et *supra*, chapitre 3-2-2.

⁹²*id. ibid.* p.125-8

⁹³*id. ibid.* p.125.

Peter Hall, si ce dernier, directeur du National Theatre, le commissionnait pour écrire une pièce, il avait répondu avec humour : "I would run about twenty-five miles"⁹⁴, avant de préciser les véritables raisons de son refus :

<<The National Theatre and the Aldwych have got the facilities for very exciting work, with the Workshops and everything else. But it's that "everything else" that would make me run...I'd rather have a bad night at Bootle./.../You see they're being amalgamated with Southport, and Southport is a big tory stronghold, so the people in Bootle are being ripped off. >>⁹⁵

Outre l'explication de la parabole énigmatique du titre de cet article, la métaphore indique que, selon l'auteur, le National Theatre est un "discours politique", l'expression séduisante et parfaite d'une conception de la culture officielle dont est exclu le peuple.

Avec le recul de huit années de pratique différente, J.Mc Grath développe ses analyses en 1978. L'occasion lui en est offerte par Peter Holland et Stephen Copley, organisateurs de la première conférence théâtrale de King's College à Cambridge, dans la Keynes Room, en Mars 1978. Cette contribution de l'auteur affirme la nécessité d'opérer une distinction fondamentale entre les deux approches du théâtre et de son public, celle du théâtre parallèle, particulièrement la sienne, et celle des scènes officielles ⁹⁶. Il confirme son désaccord absolu avec l'affirmation de David Edgar, également convié à ce colloque, selon laquelle les compagnies de théâtre socialiste itinérantes n'avaient pas réussi à s'affirmer en concurrentes sérieuses des troupes officielles, qui, selon lui représentaient le terrain d'expression des valeurs culturelles socialistes. David Edgar dénonçait également le recours aux formes populaires de distraction comme un affaiblissement à caractère démagogique :

<<One of the problems we have is that we don't have a popular tradition that is feasible, or a revolutionary artistic

⁹⁴Entretien avec C.Itzin, *Theatre Quarterly*, VolV, n°19, Sept-Nov. 1975, p.54

⁹⁵*id. ibid.*

⁹⁶intégralement reproduite dans *Theatre Quarterly* n°35, Sept-Nov. 1979, p.43-54.

tradition much beyond Brecht on which to draw. So, one of the mistakes that agitprop and a lot of left-wing groups have made is to say we will relate to ordinary people by taking on their forms, as a kind of passport into their consciousness- "We will write a left-wing Coronation Street". >> 97

Le passé national d'un théâtre révolutionnaire et populaire dès les années vingt, notamment à Glasgow et Londres, puis à travers Unity ou, ultérieurement, le travail de J. Littlewood 98, n'est pas pris en compte. Cette déclaration quelque peu outrancière traduit un refus du contenu réel du théâtre parallèle. Elle est surprenante de la part d'un homme de théâtre qui a largement contribué à l'essor du théâtre parallèle. A la suite du débat avec ses confrères, D.Edgar relativisera son avis :

<<the relative - and I must hammer the word 'relative' - failure of socialist theatre to create a new, mass working-class audience tended to mask the fact that a different audience had been built up, which was large enough to sustain the mushrooming number of touring groups and community theatres...>>99

Il observe notamment la qualité différente du public du théâtre populaire qui a été construite à travers une communication originale. Ce phénomène essentiel, facilement identifiable durant la décennie soixante-dix est dû à J.Mc Grath, pour une très large part. Cependant, il faut aussi prendre en compte l'effet, sur la réussite relative des compagnies itinérantes, puis leur disparition, des politiques sociale et culturelle du gouvernement de Margaret Thatcher à partir de 1979. L'ouvrage de B.Kershaw¹⁰⁰ étudie avec une grande rigueur, statistiques à l'appui, le rôle de l'état dans l'évolution du théâtre parallèle.

J.Mc Grath s'élève également contre l'affirmation selon laquelle, il faudrait une validation officielle par les couches intellectuelles de Londres

⁹⁷EDGAR David, entretien à *Theatre Quarterly* n° 33, 1979.

⁹⁸*infra* troisième partie, chapitre 8 : "Ascendances et pertinences".

⁹⁹EDGAR David, *The Second Time as Farce : Reflexions on the Drama of Mean Times*, London, Lawrence & Wishart, 1988, p.164, cité par Baz Kershaw *The Politics of Performance*, p.44.

¹⁰⁰*id. ibid*, chapitre 2, "Reception, Scale and Terminology", p.41-66.

pour que la valeur d'un travail théâtral soit reconnue, ou qu'il soit accompagné de formes esthétiques répondant de manière exclusive aux canons définis par Londres. Sandy Craig lui donne raison :

<<To revivify a popular working-class and socialist entertainment tradition/.../ implies a conscious rejection of the despair which, it seems to me, underlies Edgar's analysis, a despair of change.>> 101

J.Mc Grath dévoile les liens entre structures économiques et culturelles. Ils permettent à l'idéologie de la classe dominante d'exercer son hégémonie :

<<Several important features of this relationship between the economic structure of society and its literary self-expression arise from a consideration of Raymond Williams's work./.../In any period, there are likely to be three main elements of literary production - the residual, which draws its sources from a previous period but is still effectively alive, the dominant, which exercises hegemony over the period culturally, and the emergent element, by which, and I quote : "new meanings and values, new practices, new relationships and kinds of relationships are constantly being created." 102

L'auteur comprend le théâtre dans la littérature. A ses yeux, les théâtres nationaux destinés au public londonien, incluant l'avant-garde, sont l'expression du théâtre dominant, reflet de l'idéologie des couches bourgeoises :

<<As power-structures, these theatres /.../need to make the individual reputation of the new masters/.../their product is recognized generally as what we must all aspire to create or imitate.>>103

J.Mc Grath applique donc à ce théâtre officiel le qualificatif de "Mainstream", longtemps réservé au théâtre de divertissement du West-End, qui, selon ce schéma est désormais classé parmi les expressions

101 CRAIG Sandy, *Dreams and Deconstruction*, ch.2, "Unmasking the Lie", p.46.

102 *Theatre Quarterly* n° 35, Sept-Nov 1979, p.44. J.Mc Grath donne les références de l'ouvrage de Raymond Williams sur lequel, après lui avoir rendu hommage, il appuie ses analyses: *Marxism and Literature*, p.125.

103 *The Theory and Practice of Political Theatre*, p.45

résiduelles de l'ancien théâtre dominant, avant les bouleversements de 1958. Le théâtre alternatif, notamment les troupes socialistes itinérantes représentent alors (durant les décennies soixante et soixante-dix) la forme émergente, selon la terminologie de R.Williams. Dans son analyse de l'état de la culture en Grande-Bretagne, en 1980, ce dernier partage cet avis:

<<the insoluble crisis of the central and still dominant form led to an extraordinarily rich proliferation of alternative forms but also to quite new conditions of fragmentation.>> 104

Néanmoins, J.Mc Grath rend également hommage à ceux qui tentent de développer des analyses progressistes au sein du théâtre dominant.

<<Trevor Griffiths has tried to do this with two plays at the Nat; D.Edgar with *Destiny* at the Aldwych, J.Arden and M.d'Arcy with *The Island of the Mighty*, also at the Aldwych; E.Bond, H.Brenton, D.Hare with plays at the Nat and the Aldwych, and the major Repts. Then plays of Brecht have been used for the same purpose, and some of O'Casey's.>>105

Cependant, le danger principal est celui d'une récupération par l'idéologie dominante, plutôt que de la construction d'un théâtre d'opposition. Les oeuvres deviennent des produits. L'innovation progressiste véritablement porteuse des valeurs socialistes ne peut y trouver les conditions idéologiques favorables et les moyens matériels pour atteindre le public populaire. Ce point de vue diffère de celui de N. Boireau qui voyait dans l'émergence du nouveau théâtre une manifestation culturelle, liée à l'évolution structurelle de la société contemporaine, de l'offensive de la Nouvelle Gauche visant à une prise de conscience progressiste ¹⁰⁶. Il est vrai que son étude porte sur la première partie de cette période, pendant laquelle les auteurs cités par J.Mc Grath ont effectivement entrepris ce combat. Ultérieurement, beaucoup ont quitté ce

104 WILLIAMS Raymond, *Culture*, Londres, Fontana, 1980, p.179.

105 *The Theory and Practice of Political Theatre*, p.46

106 BOIREAU Nicole, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais*.

terrain, notamment Arden, d'Arcy, installés en Irlande. T.Griffiths, lui, a fait le choix de la télévision comme outil privilégié de communication théâtrale avec le public populaire. Brenton, Hare, et D.Edgar ont été intégrés dans le système dominant, avant que ce dernier ne parte travailler aux Etats Unis. Pour J.Mc Grath, enfin,

<<Edward Bond, produces some very strong statements, strong high ideas inside high strong theatre, but he is in danger of writing for posterity.>> 107

Cette appréciation met en évidence la priorité de l'auteur pour une communication immédiate avec le public populaire, dans une perspective politique d'action. M.d'Arcy partage cet avis lorsqu'elle ironise :

<<Most of us agree that the way to overthrow capitalism is by having a party. And it's pointless to talk about/.../wanting socialism without in any way telling the audience how, or which way to go.>> 108

Néanmoins, aux yeux de J.Mc Grath, tous ces auteurs appartiennent au courant moderniste ¹⁰⁹, et se proposent d'édifier le peuple, en créant, pour la postérité, une oeuvre qui demeure de facture élitiste. Il s'en distingue expressément, en s'identifiant au peuple.

3-4-2-Evaluation diachronique :

Avec le recul du temps, les deux formes d'intervention, au sein des forces culturelles dominantes, ou en marge, aux côtés de la classe ouvrière semblent avoir échoué. Si la décennie 70 a pu faire germer l'espoir d'une transformation socialiste de la société, avec la période de gloire du théâtre parallèle, les années 80 ont rapidement traduit un reflux. Le doute s'est installé. Le théâtre de J.Mc Grath, moteur de la précédente période, a pu être mis en doute par certains. C.Itzin analyse ce hiatus :

<<By the end of the seventies Mc Grath was confronted with a fundamental problem in his political theatre - both in theory and practice. In 1970 he had thought the times

¹⁰⁷Conférence, Université Lumière Lyon 2, 18 Avril 1991.

¹⁰⁸entretien à *Theatre Quarterly*, Vol.6, 1976, n°24, cité dans l'éditorial de S.Trussler : *The Theatre, the Revolution and Theatre Quarterly*.

¹⁰⁹*Conversations with John Mc Grath, infra*, appendice 3.

were ripe for revolutionary socialism/.../By the end of the seventies nothing of this vein had materialised. It was questionable, therefore, how long it was possible to persist in doing this kind of theatre when the external political circumstances showed no indication of responding or changing in a socialist direction.>> 110

J.Mc Grath résistera longtemps, grâce à l'enracinement de la compagnie écossaise, où le terreau et les traditions politiques sont différents de l'Angleterre. Son deuxième ouvrage théorique, *The Bone Won't Break* fera l'analyse des réalités nouvelles en 1979, après que le Scottish Arts Council ait réussi à obtenir, sous la pression financière, sa mise à l'écart de la compagnie. Après avoir expérimenté les perspectives nouvelles qu'il préconisait dans cet ouvrage, la pièce *Watching for Dolphins* (1991) fait le constat des réalités présentes. Les forces et les idéaux de rassemblement solidaire sont marginalisés, à la suite de l'offensive massive d'une idéologie individualiste, fondée sur la monétarisation et l'internationalisation des économies sous la férule du modèle américain, tandis que le contre-modèle déviant du socialisme fossilisé échouait, laissant libre le terrain à l'idéologie adverse. De ce fait, celle-ci n'a pas été modifiée sensiblement de l'intérieur par la Nouvelle Gauche, ou aux marges par le théâtre parallèle. Lors du symposium "Playwriting in the 70's: Old theatres, new audiences and the politics of revolution", organisé, en 1976, par *Theatre Quarterly*, M.Wandsor avait anticipé cette évolution:

<<To assume that it is possible for writers to have a revolutionary consciousness which develops in complete isolation from any kind of revolutionary practice is certainly ridiculous : writers can't pluck revolutionary theatre out of the air/.../ The theatre may reflect the lack of any kind of all-embracing, pushing-forward, revolutionary party in this country. >> 111

En Grande-Bretagne, ce vide idéologique au sein des courants humanistes progressistes est rapidement exploité par l'action,

¹¹⁰*Stages in the Revolution*, p.128.

¹¹¹*Theatre Quarterly*, vol.6., 1976, n°24, p.52-3.

particulièrement virulente et auto-proclamée comme modèle, de M.Thatcher. Elle a contré les tentatives de contre-culture, éliminé les compagnies ou mouvements interventionnistes grâce au contrôle des financements. Peu après la réélection de cette dernière, Tom Sutcliff pouvait écrire , en août 1983, dans *the Guardian* :

<<The Rees-Mogg regime (Sir William Rees-Mogg fut nommé Chairman of the Arts Council le 3 Mai 1982, NDLR) is in a sorry state. Instead of acting as the arm's length fulcrum between the Treasury and the Arts institutions, it has started to mouth only the government line... Like Mrs Thatcher, Rees-Mogg is presiding over present decline while parroting about a better tomorrow which existing policies put permanently beyond reach.>>.

Au fil du chapitre deux de *The Bone Won't Break* , J.Mc Grath analyse, budgets et correspondance à l'appui, les effets destructeurs de cette nouvelle politique sur sa propre compagnie¹¹². Nos entretiens récents¹¹³, apportent une confirmation¹¹⁴. L'état des lieux est illustré à l'aide d'autres exemples, notamment, la survie de la compagnie Wildcat¹¹⁵, ou, à l'inverse, la part de reponsabilités internes, qui ont présidé à la disparition paradoxale de Belt and Braces, après un succès sans précédent dans le West-End¹¹⁶.

Le programme de l'Arts Council, qui traduit la nouvelle politique gouvernementale, fut publié sous le titre *the Glory of the Garden* , emprunté à Rudyard Kipling. Maya Jones-Petithomme indique que :

<<le rapport indiquait que mis à part les quatre grands théâtre nationaux, la liste des 'Revenue Clients' serait fortement réduite. Parmi les 94 clients restant dans le secteur du théâtre, seul demeure le Bush comme théâtre alternatif.>> ¹¹⁷

¹¹²*op. cit.* ch. 2, "Against the State", p 22-51.

¹¹³*Conversations with John Mc Grath, October 1992-June 1993*, appendice 3.

¹¹⁴*ibid.* p.663-5.

¹¹⁵*ibid.* p.667.

¹¹⁶*ibid.* p.665-6.

¹¹⁷JONES-PETITHOMME Maya, *Le Théâtre alternatif en Grande Bretagne et son économie, 1968-1986*, thèse de Doctorat, Université Bordeaux-3, 1988, chapitre 9 : "Sources de financement du théâtre alternatif", p.250.

Ultérieurement, la politique de 'Devolution' a aggravé ce phénomène, en transférant les décisions de subventionnement aux Regional Arts Councils. En effet, d'une part, leurs conseils de décision a vu le nombre de leurs membres réduit, au détriment du pluralisme et d'une relative objectivité, et, d'autre part la Poll-Tax instituée par M.Thatcher a largement privé de ressources les collectivités locales ou régionales, dont l'attribution financière nationale avait été volontairement limitée. Il s'en est suivi un processus frénétique de mise en concurrence, des fermetures de salles, l'exemple le plus significatif étant celui du théâtre Liverpool Playhouse.¹¹⁸ Les compagnies ont tenté de faire appel au mécénat et aux entreprises. Seules les grandes structures nationales ou régionales en ont bénéficié, précipitant la perte du plus grand nombre. Aujourd'hui, J.Mc Grath évoque la quasi disparition des théâtres de province. Il insiste sur la situation à Liverpool, qui lui tient à coeur :

<<The regional theatres are in decline. There are one or two true enterprising ones like West Yorkshire Playhouse, at Leeds, where they did *The Wicked Old Man*, or the Mold Theatre, the Theatre Clwyd, that's called. But they're exceptions rather than rules. If you look at the old structures : Liverpool, the old repertory system has collapsed completely. The Everyman is closed, with not even a protest, and the Liverpool Players is in disarray, falling apart, and so much of the great tradition of Liverpool theatre. Manchester is pathetic, doing London successes, bringing the old stars.>>¹¹⁹

Des rencontres récentes au National Theatre permettent d'affirmer que même les grands théâtres nationaux situés sur la South Bank voient leurs subventions réduites. Ils sont contraints de réduire leurs activités. C'est ainsi que le National Theatre a dû refuser une collaboration prévue en 1993 avec la Comédie de Saint-Etienne et d'autres théâtres nationaux européens, dans le cadre de la Convention théâtrale européenne. Pour sa

¹¹⁸KERSHAW Baz, *The Politics of Performance*, p.208-11. M Jones-Petithomme analyse également ce phénomène, chapitre 14 de sa thèse, p.369-76.

¹¹⁹*Conversations with John Mc Grath*, appendice 3, p. 669.

part, l'ouvrage récent de Baz Kershaw fournit un nombre de tableaux statistiques révélateurs de l'évolution des compagnies de théâtre parallèle.

120. L'auteur conclut ensuite :

<<Companies increasingly became dependent on state agencies, and as those agencies gradually took greater control of the movement's operations in order to dampen its oppositional thrust./.../dialectics seemed to fly out of the window in the late 1980s, as neo-conservatism finally dismantled the main sources of support for widespread, ideologically oppositional art. >> 121

L'entretien avec Geoffrey Reeves¹²², avec la participation de Jenny Stoller, comédienne du National Theatre, confirme cette réalité. Seules deux agences gèrent aujourd'hui toutes les tournées en province. Clive Barker, complète ce point de vue, en analysant les diverses causes économiques de la disparition du théâtre de tournée, ou communautaire. La responsabilité en incombe au gouvernement pour l'essentiel. Il est à l'origine d'un lent processus de dégradation, dans lequel la part des compagnies n'est pas négligeable non plus:

<<The breaking up of the touring companies is largely due to a shortage of funding. There is a big problem in this question. /.../The funding didn't pace with the rising costs in a period of inflation./.../So, the tours became shorter, /.../and the quality of the tours no doubt declined. And the Arts Council just found it easy in the end just to snap people off.>>¹²³

Cependant, il convient de ne pas négliger non plus l'évolution du monde contemporain et des valeurs, qui a graduellement rendu le théâtre politique obsolète :

<<Most political theatre in this country was predicated in a proposition that in some way or another, it contributed to the overthrow of capitalism and the bringing of socialism. With the revelations from Eastern Europe/.../ I suppose it's very unpopular to raise the banner of

¹²⁰*The Politics of performance*, chapitre 2, p.46-52

¹²¹KERSHAW Baz, *The Politics of Performance*, p.252-3.

¹²²*An Interview with Geoffrey REEVES*, inédit, *infra*, appendice 4, p.673-4.

¹²³*An interview with Clive BARKER*, *infra*, appendice 5, p.683.

socialism or communism in this country at the moment.>>¹²⁴

En Grande-Bretagne, néanmoins, la lutte idéologique engagée par Margaret Thatcher a, de toute évidence, fortement pesé.

Les valeurs humanistes sont donc aujourd'hui privées de moyens d'expression, et le substrat social sur lequel les forces progressistes fondent leur action a connu le même démantèlement. Quelques mouvements collectifs, liés à des initiatives individuelles subsistent, notamment dans le domaine de la musique populaire, avec les désormais traditionnels rassemblements de caractère caritatif, pour la défense de causes internationales, humanitaires ou politiques, au stade de Wembley. Parfois, ce type de manifestation sporadique semble même avoir des fondements auto-publicitaires, ou faire l'objet de récupérations économiques par les compagnies de production. Dans le domaine du théâtre, la survie du mouvement parallèle est le fait d'individus ou de structures atomisées, relayées par des compagnies théâtrales professionnelles en difficulté, amateurs ou universitaires. Cette désorganisation illustre le détournement ou l'échec apparent de toute perspective progressiste en Europe. Cependant, Clive Barker estime que le théâtre politique ou communautaire survit pour une part. Il donne quelques exemples dans l'entretien évoqué précédemment ¹²⁵.

On peut se demander quelles voies d'analyse nouvelles se sont ouvertes plus largement ces dix dernières années (1980-90). Selon P.Ansart, cinq champs de recherche sociologique, reflet des tendances structurelles du moment, se sont particulièrement développés : la communication, la vie quotidienne, les imaginaires et les représentations, l'immigration, la socio-linguistique. ¹²⁶ A travers les travaux de Lucas, Jeudy, Ferratori et Maffesoli, un courant domine peu-à-peu, dans lequel la

¹²⁴Appendice 5. p.684.

¹²⁵An interview with Clive BARKER, appendice 5.

¹²⁶ANSART Pierre, *Les Sociologies Contemporaines*, annexe, p.145.

description de la vie quotidienne, des rituels propres à une classe sociale vise à une herméneutique du vécu. Les chercheurs y renouent le lien entre le quotidien et l'écriture ou les arts, porteurs eux-aussi d'expressions révélatrices des expériences humaines. Michel Maffesoli a notamment développé une théorie du néo-tribalisme qui "met l'accent sur la fusion groupale et l'aspect éphémère ou successif de cette fusion."¹²⁷. De tels travaux rendent compte des glissements comportementaux des sociétés modernes et de l'émergence globale de l'individualisme. Cependant, ils s'inscrivent dans une filiation subjectiviste qui a accrédité l'image d'un "homo sociologicus" distinct, et en opposition avec "l'homo economicus" central dans les philosophies et sociologies modernistes, liées au développement des sociétés modernes depuis la révolution industrielle (19^e-20^e siècles). La réalité internationale et le fonctionnement primitivement économique des sociétés pèsent particulièrement sur les évolutions éthiques et esthétiques des populations, notamment dans les pays influencés par le modèle américain ou son disciple thatchérien. Ces données semblent démentir ces analyses séduisantes. Les lectures tribales de M.Maffesoli peuvent décrire la réalité apparente des éclatements en sous-groupes. On pourrait y inscrire l'entreprise théâtrale de J.Mc Grath et du théâtre politique destiné à la classe ouvrière, ou aux minorités culturelles. A l'inverse, le fondement socio-économique des comportements sur lequel s'appuie notamment la théorie marxiste peut permettre d'interpréter cette démarche comme une lutte pour la survie des identités régionales, culturelles et nationales contre la standardisation, conséquence de la domination économique du capital international. J.Mc Grath semble rejeter les interprétations post-modernistes lorsqu'il déclare :

<<To look at the situation from a social point of view, the society as we know it, as a whole, is not, no matter how right-wing or no matter how post-modernist you think you are, you can't believe that society is one coherent

¹²⁷MAFFESOLI Michel, *Au Creux des Apparences, Pour une Ethique de l'Esthétique*, Paris, Plon, 1990, p.145.

structure with a hierarchy/.../and not a structure like industrial monopoly structure.>> 128

Cependant, l'ambiguïté demeure, dans la mesure où ce combat pour le respect des différences, caractéristique de l'action du théâtre parallèle britannique est lui-même générateur de fragmentation. Il a ainsi favorisé l'essor des courants littéraires ou esthétiques post-modernes qui dominent aujourd'hui. B.Kershaw établit un lien dialectique entre ces deux influences pour proposer cette explication complémentaire aux difficultés présentes du théâtre politique :

<<The post-modernist drift of British culture generally encouraged further ideological fragmentation in a theatrical sector that, to all intents and purposes, had totally supplanted the alternative movement which, ironically, had been its source.>> 129

J.Mc Grath, à l'inverse, ne croit pas à une influence post-moderne manifeste sur le théâtre de son pays dans l'immédiat. Par ailleurs, le concept de modernité doit plutôt être rattaché, selon lui, au mouvement littéraire et esthétique élitiste, éclairé, qui porte le nom de modernisme, à partir des années 1920, plutôt qu'à un vaste courant éthique fondé sur l'économie, qui caractériserait la période industrielle. Il distingue explicitement son oeuvre personnelle. Il la situe résolument en marge de l'influence dominante, de l'un ou l'autre courant sur notre siècle¹³⁰.

Au plan idéologique, l'intérêt du débat réside aujourd'hui dans l'élaboration de nouvelles stratégies culturelles pour les artistes interventionnistes soumis à ces aléas politiques, économiques et culturels. Un point intéressant des analyses de R.Williams souligne que les formes nouvelles émergent dans les périodes de crise sociale, et le plus souvent, à la charnière entre deux siècles -XVI-XVIIè, XIX-XXè¹³¹. Nous pouvons suggérer qu'après la révolution du subjectivisme expressionniste, puis de

¹²⁸Conférence à l'Université Jean Monnet, Appendice 1, p.626.

¹²⁹KERSHAW Baz, *The Politics of Performance*.

¹³⁰*Conversations with John Mc Grath*, appendice 3, p.650-64.

¹³¹WILLIAMS Raymond, *Cultures*, Fontana, Londres, 1980.

l'expressionnisme social, les bouleversements présents permettront l'émergence d'un nouveau courant humaniste progressiste à la charnière des XX-XXI^è siècles. Les tous derniers développements internationaux, notamment en Grande-Bretagne ou aux Etats-Unis permettent en effet d'avancer l'hypothèse que le modèle individualiste, égoïste survivra difficilement à la disparition du Reaganisme ou du Thatchérisme. L'exemple des recherches et de l'évolution présente de J.Mc Grath est particulièrement intéressant. *Watching for Dolphins*, ou la pièce en gestation sur la démocratie en sont le signe. Sa contribution s'inscrit dans un mouvement éthique fondamental. Elle prolonge son action passée. Son expérience a été et demeure exemplaire dans la période d'essor des mouvements parallèles, persuadés entre 1970 et 1983 que leur contribution allait permettre une évolution positive sensible de la société vers le socialisme. Il convient donc d'examiner le processus de réflexion et de création dialectique de l'auteur, en les situant d'abord dans leur contexte historique, avant d'envisager leur état présent.

3-4-3 Principes fondateurs :

Nous avons précédemment cité maints analystes qui attribuent au courant alternatif la force d'innovation essentielle dans le théâtre britannique entre 1963 et 1983. J.Mc Grath délimite les traits communs dominants du théâtre 'Fringe' qui permettent de lui attribuer, selon la terminologie de R.Williams, le qualificatif de théâtre émergent : leur organisation volontaire, reflet d'une décision commune, leur dépendance financière envers les structures locales ou nationales de subventionnement, leur organisation coopérative, le public qu'ils visent, toujours différent de celui du West-End ou des théâtres dominants, et le degré d'engagement militant que ce travail impose aux comédiens et au directeur.

J.Mc Grath isole alors les trois domaines d'intervention du théâtre politique :

<<first, the struggle within the institutions of theatre against the hegemony of the bourgeois ideology within those institutions; secondly, the making of a theatre that is interventionist on a political level, usually outside those institutions; and thirdly, and most importantly, the creation of a counter-culture based on the working-class, which will grow in richness and confidence until it eventually displaces the dominant bourgeois culture of late capitalism. >> 132

Pour mettre en oeuvre cette conception du spectacle, il faut organiser la compagnie en entreprise coopérative et former les acteurs à l'évaluation de leur fonction et de leurs besoins sociaux en relation avec ceux du public visé, à l'acquisition d'une compétence pour répondre aux diverses tâches nécessaires à la traduction esthétique supérieure des formes culturelles populaires. Le théâtre, selon J.Mc Grath, doit être "a graphic way of presenting other people's experience, even of re-presenting our own experience of history to ourselves" 133. Il convient donc de développer une esthétique propre à ce type de théâtre d'intervention, qui intègre et dépasse les acquis historiques du théâtre dominant, en les combinant aux critères définissant les distractions populaires pour les magnifier.

J.Mc Grath nourrira sa réflexion d'exemples multiples tirés des héritages du passé et de sa propre expérience, illustrée par de nombreuses références à ses propres pièces lors du cycle de conférences données à l'Université de Cambridge, à l'automne 1979. Son ouvrage *A Good Night Out* reprend ces analyses¹³⁴. En conséquence, il définit neuf principes esthétiques, nécessaires à la mise en oeuvre d'un théâtre d'intervention de qualité :

a- on doit s'adresser au public populaire sans détour (directness), tandis que les classes moyennes préfèrent suggestions et détours. Ainsi, le

¹³²cité par C.Itzin, *Stages in the Revolution*, p.126.

¹³³*id. ibid.* p.128.

¹³⁴McGRATH John, *A Good Night Out*, notamment, ch. 2 : *Towards a Working-Class Theatre*, p.18-35 et ch.3 : *Mediating Contemporary Reality*, p.36-60.

discours direct de *Lay Off* sur les entreprises monopolistes et les licenciements massifs a été apprécié dans une entreprise occupée à Swinton, dans la banlieue de Manchester, ou à East-Kilbride, tandis que, lors de la même tournée, les critiques, et une partie du public londonien, ont parlé d'endoctrinement, lors des représentation au théâtre Unity.

b- la comédie est nécessaire dans un spectacle populaire. L'auto-dérision ou l'humour caricatural, sexiste et raciste sont perçus comme un regard critique par un public populaire, alors que la comédie bourgeoise est une comédie de manières qui propose un humour moins 'brutal', en vertu d'un code de la bienséance morale. Il convient de ne pas choquer, tandis que l'humour populaire, à l'opposé est plus 'anarchiste'.

c- la place accordée à la musique populaire traditionnelle, au rythme et au rock est fondamentale pour satisfaire un public ouvrier. Le public bourgeois préfère une séparation des genres, ou une musique illustrative dans quelques intermèdes. Mais l'intrusion de chansons populaires le heurte.

d- l'émotion, que les critiques et les publics traditionnels taxent de sentimentalisme plaît au public populaire.

e- la variété des genres, l'alternance entre scènes comiques ou dramatiques, chansons, jongleries, chœurs, récits, interpellations sont caractéristiques des soirées populaires, dans lesquels le public suit sans gêne le fil du récit. Selon J.Mc Grath, la scène officielle a abandonné cette pratique vers 1630 pour séparer les genres. Ibsen, Rattigan ou Shaw ont , chacun à leur tour, contribué à communiquer un récit théâtral en l'accompagnant d'une immersion totale de l'acteur dans son personnage, parmi des décors aussi proches de la réalité que possible. Le naturalisme est donc la forme esthétique traditionnelle des scènes conventionnelles. La variété consiste alors à varier le rythme de jeu, l'intensité du ton expressif. Cette expression est jugée plus sérieuse qu'un spectacle multiforme.

f- il faut produire des effets variés pour surprendre, captiver l'attention : rires, silence dramatique ou respectueux, ravissement pour une chanson ou une danse, provocation se situent à l'opposé des habitudes conventionnelles du public traditionnel à qui l'on a appris à suivre avec patience, respect et silence des évolutions dramatiques lentes, jusqu'au moment où il est de bon ton d'applaudir.

g- enfin, il doit y avoir une relation de proximité, dans les préoccupations reflétées par les thèmes. Ce recours à l'expérience quotidienne du public (immediacy) est assez proche des deux derniers principes complémentaires que J.Mc Grath nomme 'localism'. Le spectacle doit d'une part être enraciné, faire référence à l'expérience et aux préoccupations locales, avec une bonne connaissance des réalités. D'autre part, le comédien doit montrer qu'il connaît et partage les valeurs culturelles des spectateurs. Il doit y avoir reconnaissance. Cette démarche est à l'opposé de l'empathie et du transfert recommandés par une tradition séculaire dérivant d'une interprétation des principes d'Aristote qu'a longuement critiquée B.Brecht. Cependant, il ne s'agit pas non plus d'éloigner le spectacle du spectateur, de le rendre "étranger" pour permettre une intellection . Il ne s'agit pas d'éduquer. Ces deux formes d'intervention demeurent deux courants contradictoires destinés à un public traditionnel dont les choix esthétiques sont liés à des attendus idéologiques et culturels opposés, mais qui appartiennent tous au même univers cultivé conventionnel. La relation à établir avec un public populaire, dit J.Mc Grath, est une relation de connivence du comédien envers les spectateurs, d'identification aux préoccupations du public, un mouvement de reconnaissance par la scène des valeurs de la salle.

Cette pratique, qui constitue une approche nécessaire, n'exclut pas que la troupe cherche à faire partager les oeuvres majeures, historiques du répertoire collectif national. Et:

<<these features of working-class entertainment must be handled critically. Directness can lead to simplification. Comedy can be racist, sexist, anti-working-class. Music can

become mindless. Emotion can become manipulative and can obscure judgement. Variety can lead to disintegration of meaning and pettiness. Effect for effect's sake can lead to trivialisation. Immediacy and localism can close the mind to the rest of the world, lead to chauvinism. And a sense of identity with the performer can lead to nauseating, ingratiating performances with no dignity or perspective.>> 135.

En dénonçant les excès possibles, d'une approche démagogique populiste de ces principes, J.Mc Grath implique que cette démarche doit prioritairement s'appuyer sur le respect et l'honnêteté. Après des années de tournées, en Angleterre, mais plus encore au sein des diverses communautés constitutives du peuple écossais, la compagnie 7:84 avait réussi à construire une relation de reconnaissance. Les acteurs et l'auteur étaient admis comme membres à part entière, malgré leurs visites sporadiques. Si, comme le définit T.Eagleton, "la valeur littéraire est produite par cette adéquation idéologique du texte comme oeuvre de consommation" 136, la culture et la formation de l'auteur donnent à son oeuvre une valeur littéraire et esthétique originale qui lui permettent de créer une oeuvre populaire dépassant le populisme. Sa rigueur le rend également crédible aux yeux des milieux culturels traditionnels durant la période de gloire du théâtre parallèle. Les mesures officielles systématiques visant à sa destruction conduisent à la disparition de 7:84 England et des autres compagnies itinérantes en Angleterre, entre 1983 et 1985. L'enracinement de la compagnie écossaise lui permettra de survivre. Des modifications fondamentales lui seront imposées en 1988, entraînant le départ de son fondateur. Dans l'intervalle, les deux compagnies présenteront des activités hautement symboliques du lien dialectique idéologique et culturel de 7:84 avec la classe ouvrière.

135 *The Theory and Practice of Political Theatre*, NTQ, p.54.

136 EAGLETON Terry, *Criticism and Ideology*, p.166.

3-5-Solidarités réciproques :

Les relations de J.Mc Grath et des compagnies 7:84 avec de larges sections populaires du corps social révèlent de fréquentes actions solidaires réciproques qui traduisent l'engagement commun dans la lutte pour une société socialiste. Quelques exemples particulièrement significatifs illustrent ce postulat

3-5-1-une pratique permanente :

Nous avons déjà évoqué les rencontres de l'auteur avec les travailleurs en lutte, qu'il s'agisse de simples mouvements de grève ou d'occupations d'usines. Ces contacts ont enrichi l'écriture de pièces comme *Fish in the Sea*, alors que son séjour à Paris en 1968 avait nourri *Random Happenings in the Hebrides* ou *Trees in the Wind*. Il est significatif que J.Mc Grath et la maison d'édition Methuen aient choisi d'illustrer le résumé incitatif, en quatrième couverture de son livre théorique *The Bone Won't Break*, avec une photo, tirée du *New Zealand Herald*, montrant l'auteur, en 1988, tracts en poche, lors d'une visite de solidarité aux ouvriers de l'usine automobile Nissan, en grève, en Nouvelle Zélande¹³⁷. Dès l'origine, les compagnies 7:84 ont joué dans les usines, à la demande des syndicats. Les archives abondent de courriers en ce sens, préparant de telles visites, ou témoignant des remerciements des travailleurs¹³⁸. L'auteur y consacre de nombreuses références, notamment dans le chapitre trois, qui examine le contenu des spectacles créés depuis sa précédente visite à Cambridge. Dans la deuxième conférence, il vise à faire comprendre aux étudiants la nature exacte de cet engagement. Contribution esthétique au processus de lutte, et regard de l'intérieur, il permet une évaluation de l'action. L'auteur entend ainsi expliquer la virulence des attaques gouvernementales qui ont présidé à la

¹³⁷ *op. cit.* London, Methuen, 1990, quatrième page de couverture, et crédit photo, cartouche de l'éditeur et copyrights, hors page n°4.

¹³⁸ archives de la compagnie 7:84 bibliothèque de l'Université de Cambridge.

disparition de nombreuses compagnies, telle Cast, en même temps que 7:84. Il fait un historique précis de l'évolution de l'Arts Council, à compter de la nomination, à sa tête, de Sir William Rees-Mogg, le 3 Mai 1982.

"One of ours", dira M.Thatcher. En l'espace d'un an :

<<they produced a definitive document : *The Glory of the Garden.* /.../ (7:84) was working on an annual grant of £92,500. This was to be removed within twelve months.>>¹³⁹

En relatant les circonstances de la création de la pièce *All the Fun of the Fair*, qui précède la disparition de la compagnie 7:84 England, J.Mc Grath fait part de ce combat acharné, pour lequel le mouvement syndical et certains dirigeants nationaux comme Neil Kinnock n'ont pas ménagé leurs efforts. L'auteur présente avec minutie les efforts entrepris pour mener cette entreprise à bien, avec la participation financière du Greater London Council, pour suppléer au refus de l'Arts Council¹⁴⁰. Conçu comme un carnaval mobile porteur des valeurs du socialisme, ce spectacle se voulait un héritage des 'pageants' médiévaux. Il anticipait les fresques écossaises ultérieures. Joué sur praticables, sous chapiteau, il serait entouré de manèges, diseurs de bonne aventure, roues de la fortune, afin de caricaturer

<<all the hucksters operating in true Tory Spirit, taking your money, offering glittering prizes, but making it impossible for the punter. >>¹⁴¹

Les circonstances, les difficultés financières réduisirent le spectacle, qui fut finalement créé au théâtre Half Moon, sans son environnement de fête foraine, et sur une scène fixe. Il n'eut pas le caractère joyeux et exhubérant prévu. J.Mc Grath n'avait pas eu l'esprit assez libre pour écrire une pièce à la hauteur de son projet. La semaine de sa création, le Greater London Council fut dissous par M.Thatcher. L'auteur conclut:

¹³⁹*The Bone Won't Break*, p.37-8.

¹⁴⁰*ibid.* chapitre 2, "Against the State", p.40-51

¹⁴¹*ibid.* p.44.

<<Yet, in the chaos and bitterness of *All the Fun of the Fair* lay the seeds of what I now see as the future, or a future.>>¹⁴²

Nos récents entretiens, et l'activité en Ecosse durant les années 1986-91 confirment à posteriori, l'opinion émise alors à Cambridge.

Durant toute cette période, un processus de pétition et de déclarations de soutien tentait de sauver la compagnie. Il offre un tableau saisissant des solidarités du mouvement ouvrier en retour, et témoigne que celui-ci comptait la compagnie parmi les forces populaires menacées :

<<We launched an elaborate appeal, nationwide and worldwide, which produced an overwhelming response. We were given a brutally short time to present an appeal document to the Arts Council, but we did, and it was impressive. Our record was clearly one of very high standards in all areas, the response of the public was overwhelming, and the support from the trade-unions, the Labour Party, theatres and community centres, was unequivocal. The appeal was dismissed.>>¹⁴³

Les lettres de soutien, le dossier d'appel et les courriers échangés sont conservés à Cambridge, dans les archives de la compagnie.

Le ton de ce deuxième chapitre est plus celui du récit événementiel oral direct et polémique, que celui d'une conférence structurée, analytique. La familiarité, des abréviations, le recours aux simples prénoms des intervenants traduisent l'implication affective. La lecture de cet ouvrage laisse donc, d'abord, une certaine impression de malaise, tant la rancœur de l'auteur est grande. L'idée qu'il s'agit d'un règlement de compte affleure. Cependant, l'examen des pièces créées en dix années est riche d'enseignements. La documentation précise qui accompagne les faits cités, et le procès contre la politique de M. Thatcher apparaissent dans leur cohérence, que de nombreux témoignages ou études confirment par ailleurs. Le ton néanmoins est celui de l'amertume, après la défaite. Cet

¹⁴²*The Bone Won't Break*, p.51.

¹⁴³*The Bone won't Break*, p.38.

ouvrage doit être mis en parallèle avec sa traduction esthétique, qui suivra bientôt, la pièce *Watching for Dolphins*. La sérénité retrouvée confère une force nouvelle à la lecture introspective, par une militante désorientée, de ses expériences vécues et de ses interrogations éthiques sur la valeur de l'engagement. Si aucune certitude n'émerge, l'espoir demeure.

Au delà du malaise laissé par sa lecture, *The Bone Won't Break* recherche les fondements éthiques d'une nouvelle adéquation d'un théâtre populaire aux circonstances sociales et culturelles nouvelles. Écrit dans la même période, et publié en 1991, l'ouvrage d'E. MacLennan *The Moon Belongs to Everyone* permet un regard en écho, complémentaire et original sur cette expérience de dix-sept années. Il développe maints cas semblables de solidarités réciproques tout au long de la vie des compagnies 7:84 auxquelles il est consacré. On trouvera également des exemples similaires dans les notes d'accompagnement et les programmes des pièces *One Big Blow*, de J. Burrows¹⁴⁴, et *Six Men of Dorset*. Créée en 1984-5, ce sera, avec *The Garden of England*, de Peter Cox, la dernière pièce que produira 7:84, durant son ultime année d'existence, avant sa disparition. La pièce de Peter Cox évoque la vie des mineurs du Kent et de leurs familles, au moment précis où cette grève se poursuivait. Il est significatif, d'un point de vue de l'interaction des solidarités, que la compagnie ait monté un spectacle qui traite de la lutte des mineurs. Ce combat est l'un des plus longs et des plus puissants entrepris tout au long des années Thatcher, pour résister à la destruction du mouvement syndical, dont le syndicat des mineurs constitue, encore aujourd'hui, un bastion. Il illustre la cohérence de la politique conservatrice qui ne néglige aucun terrain. Il confirme le lien entre actions sociale et culturelle de lutte. Créée au printemps 1985, sans subvention officielle, mais avec l'aide des syndicats et de collectes, devant 3000 mineurs, parents, militants au Sheffield Civic Hall, la pièce connut ensuite le succès à Newcastle,

¹⁴⁴*infra*, chapitre 5-4-4-*l'adéquation aux réalités : les pièces contre le thatcherisme*, p. 370-81.

Liverpool, Manchester et dans le sud du Pays de Galles. J.Mc Grath appelle cette solidarité mutuelle "l'esprit de résistance". Ecrite en 1934, sur commission des TUC pour célébrer le centenaire des martyrs de Tolpuddle, *Six Men of Dorset* fut, elle, recréée, à la demande des syndicats, par 7:84, pour le cent-cinquantième anniversaire. Mais, dira l'auteur, à propos des deux tournées :

<<we had been Mogged. It was not our first, but our last visit - possibly ever.>>¹⁴⁵

Night Class, ou *Trembling Giant* de l'auteur fournissent d'autres exemples significatifs d'interaction, antérieurs au tourbillon final, que les programmes d'accompagnement reflètent. Les pièces ouvrières écossaises de Glasgow, pour leur part, seront toutes représentées lors de conférences syndicales. E. MacLennan cite l'exemple de *Blood Red Roses*, donnée à la Women's STUC conference, à Stirling, en 1980 :

<<They took the play over and made it their own. We were just telling their story. It's a marvellous feeling.>>¹⁴⁶

La pièce *The Baby and the Bathwater* offre pour sa part un exemple encore plus complexe de solidarités croisées. Ecrite comme une contribution idéologique universelle, elle s'appuie sur l'exemple du rôle néfaste du capitalisme et des Etats Unis en Amérique centrale. Musiques et chansons ont été composées par Carlos Arredondo, un artiste chilien exilé à Edimbourg. Elles s'enracinent donc dans une authenticité autre, pour faire partager les enjeux au public écossais. Cependant, le lien avec l'Ecosse est renforcé par l'introduction d'un personnage, une écolière d'Edimbourg, qui s'interroge. Ce pays est présenté comme étant soumis aux mêmes menaces que l'Amérique centrale. La dualité du spectacle, et son unité idéologique permettront de le proposer à des publics divers. Pour J.Mc Grath, il offrait la réponse la plus satisfaisante à la complexité des années 1980. L'accueil du public, dans les villes minières anglaises, en

¹⁴⁵*The Bone Won't Break*, p.43.

¹⁴⁶*ibid.* p.76.

Ecosse et au Canada en témoigne. Les galas de solidarité, organisés autour de cette pièce, permettront à la fois de collecter de l'argent pour les mineurs en lutte et pour la commission guatémaltèque des droits de l'homme, et de faire mieux connaître Rigoberta Menchu, en vendant un grand nombre d'exemplaires de son ouvrage. Dans son livre *the Bone Won't Break*, J. Mc Grath explique que la forme elle-même, entre ceilidh et récit documentaire, permettait d'offrir une représentation fragmentaire, qui exigeait un effort de synthèse du public :

<<it essentially used very fragmented pieces of evidence to challenge the audience to make leaps, to piece together a polemic. /.../It was an attempt to link the mind of a young Scottish girl to the ideology that produced it, and the other ghastly realities which that ideology supports.>>¹⁴⁷

Le personnage de l'écolière affirme l'enracinement national du thème central. L'idéologie orwellienne est largement répandue par l'école à cette époque. Sa dénonciation est un acte idéologique et moral. L'efficacité de la communication de ce message implique ce processus de recollement des réalités éclatés. Cette pièce évoque ainsi, mais en un laps de temps réduit, les Corpus Christi Plays du Moyen Age, dont E. Angel Perez retrouve des formes modernes, notamment chez J. Arden¹⁴⁸. Eclatement des thèmes dressant un panorama de l'ensemble de la société, nombre de personnages importants, cycle historique contemporain porteur d'un message permettent cette comparaison. Cependant la durée plus courte et la stylisation emblématique des personnages représentatifs d'un peuple, d'une idéologie ou d'un trait social, rapprochent également *The Baby and the Bathwater* des Moralités. L'originalité réside cependant dans le fait que cette fresque doit être assumée par une actrice seule en scène. Au cours de ce parcours analytique, qui se double d'une solidarité active à la lutte matérielle des mineurs et des indiens du Guatemala, le public découvre qu'il lutte pour lui-même également.

¹⁴⁷ *op. cit.* London, Methuen, p.123.

¹⁴⁸ *Le Retour des formes médiévales dans le théâtre parallèle contemporain britannique*, chapitre 2-2: *Techniques de la représentation*, p.70-1.

Au-delà de l'idéologie anticapitaliste plus large, les solidarités concernent également la communauté d'intérêts culturels qui rapproche directement les divers peuples celtiques. L'auteur et la compagnie participent régulièrement au festival inter-celtique, en Europe. Ils seront invités au festival de théâtre populaire de Cape Breton, Nova Scotia au Canada, en Mai 1987, à la suite du festival universitaire de Toronto, à l'automne 1986. Ces rencontres canadiennes donnèrent lieu à de nombreux ceilidhs, et à des échanges avec de compagnies locales, de tradition, ou d'origine écossaise. E.MacLennan rapporte que :

<<It was almost as if the story that we began with *the Cheviot* was to go full circle fourteen years later. There, where so many of the Highlanders were driven by the clearances, as we had described in *the Cheviot*, we had two memorable weeks. >>¹⁴⁹

Dans le même chapitre, elle indique qu'en jouant *The Albannach*, à Quebec, la compagnie rencontra les enfants de Fionn McColla, vivant désormais à Toronto. Le festival débouchait sur des ateliers et des répétitions communes, avec Augusto Boal, porteur d'une expérience complémentaire, dans la tradition interventionniste révolutionnaire, ou avec 7:84, autour des deux pièces que jouait la compagnie : *The Baby and the Bathwater* et *There is a Happy Land*, de J.Mc Grath. E. MacLennan témoigne des échanges dialectiques qui naissent ainsi:

<<About twenty-five people came to our workshops, including three gaelic singers from 'the Highland Village', and people with different backgrounds from other parts of Canada.. /.../They wanted to discuss style, methods of research, Gaelic culture, working class audiences, differences from the English 7:84, Thatcher's onslaught on the Arts, the role of the left.>>

Des rencontres similaires, lors de tournées en Hollande, en RDA, et dans l'URSS de Gorbatchev, qu'elle examine alors, complétèrent la panoplie de ces échanges interculturels, qui ont des répercussions sur le

¹⁴⁹*The Moon Belongs to Everyone*, chapitre 25, p.187.

travail de chacun. Le sens politique d'une reconnaissance réciproque entre troupes de théâtre et public populaire identifié traverse ces diverses expériences et peut servir de fil conducteur aux pratiques de la solidarité qu'ont expérimentée les deux compagnies, au-delà des différences inhérentes à l'engagement celtique plus marqué de la compagnie écossaise.

3-5-2-le dixième anniversaire de la compagnie 7:84 en Angleterre :

Lors du dixième anniversaire de la Compagnie 7:84, les dirigeants syndicaux ont été nombreux à témoigner leur reconnaissance et leur solidarité envers le travail politique et culturel effectué. Ces témoignages sont conservés dans les archives de la compagnie, et il en est fait état dans le programme de la pièce produite cette année-là *Night Class*. Le paradoxe veut que ce soit précisément à l'occasion de ce dixième anniversaire que l'Arts Council tente pour la première fois de supprimer les subventions à la compagnie. Ce programme est donc un document de lutte sur la liberté de création. Richement documenté, agrémenté de citations historiques ou contemporaines sur la liberté individuelle et collective ou la liberté d'expression, il ouvre sur une préface sans équivoque de J.Mc Grath

<<our constitution is nothing less than the way power is distributed and controlled in our society/.../Today we have a government which in the name of conservatism destroys all that is best in our constitutional tradition.And in the name of freeing individual enterprise, it is destroying individual liberty. In the name of removing State control, it is building a terrifying, ugly, strong, centralised, integrated system of State control. >> 150

Aussi, le choix de cette pièce à un moment difficile pour le théâtre alternatif est-il significatif. Sur des musiques de Rick Lloyd, *Night Class* est une sorte de comédie musicale, cabaret satirique burlesque avec chants

15010è anniversaire de la Compagnie 7:84, programme du spectacle *Night Class*, introduction de J.Mc Grath, p.3.

et danse. Dans un cours de formation continue peu fréquenté sur la constitution britannique, *Night Class* offre un regard provocateur et délirant sur la façon dont le pays est dirigé, au moment où le gouvernement conduit ses attaques de grande envergure contre les système de protection et d'intervention sociale, démantèle les services et entreprises publiques, provoquant une croissance phénoménale du chômage. La première chanson, en exergue, est directe :

As sad, funny and as terrifying as
 The way Britain is governed,
 Night Class tells with music,
 Comedy and hysteria, the story of
 Some people in Britain today.
 And sounds warning for Britain
 If power continues to be
 Concentrated with hands of
 People whose interest are not
 Those of Britain...
 e.g., the Tory Government.

Le programme présente un historique des activités de 7:84 et ses objectifs, avec en page deux l'appel à la solidarité du dixième anniversaire. On y trouve des fac-similés des lettres de Neil Kinnock, alors député travailliste écossais, et de Jim Milne, Secrétaire Général du Scottish TUC. Après l'introduction très idéologique de J.Mc Grath, les pages quatre et cinq rassemblent des citations édifiantes :

-Tony Benn: "Introduction to Reviews of Security and State, 1980"

-J.A.G Griffiths, professeur de Droit et Sciences Economiques, "A Cover up for Authoritarianism" extrait de son ouvrage *The Political Constitution*

-E.P.Thompson, "*Turning the Pulpits*", tiré de *Writing by Candle Light*, un ouvrage écrit en 1980

-Joe Haines (Press Officer to Harold Wilson): "Politics of Power"

Puis, on découvre page six, des poèmes et articles de presse comparant les politiques culturelles au Chili et en Angleterre. Le plus significatif est celui de Nicholas de Jongh, Arts Correspondant du *Guardian*, daté du 13 février

1981. De son examen des décisions du Président de l'Arts Council pour l'année 1981-82, il ressort que priorité absolue est donnée aux quatre théâtres nationaux et aux Centres Culturels Régionaux. Il cite la justification apportée par Kenneth Robinson, président, au retrait des subventions à 41 organisations :

<<In some cases, the decision is based entirely on artistic and creative considerations : those grants would have been at risk whatever the level of the Council's grant. But there are others where the Council felt obliged not to renew grants for different reasons, notwithstanding the relative artistic and creative success of the clients concerned.>> ¹⁵¹

Dans les pages 8-9, des déclarations, notamment celles de Margaret Thatcher, 1981, Lord Clarendon, 1661, Gerard Winstantley, 1649, Peter Jenkins, 1976 et Walter Bagehot : *the English Constitution*, 1867, illustrent le propos de la protestation et le discours de la pièce. Enfin, la page 10 lance un appel pour rejoindre la marche sur Londres pour l'emploi, partie de Liverpool à l'initiative des TUC du Nord Ouest, des Midlands et de la région du Sud-Est. Cette "People's March for Jobs on London", devait arriver dans la capitale le 29 Mai. La page onze donne le programme complet de la tournée de la compagnie avec ce spectacle. Elle compte 41 représentations du 20 Mars au 23 Avril, principalement dans les régions industrielles du Nord-Ouest et du Nord-Est de l'Angleterre, et en Ecosse.

Ce descriptif d'un programme exemplaire, représentatif de la plupart, nous enseigne qu'intervention idéologique et artistiques vont de pair, et que dans le cas précis de la survie de la compagnie, la solidarité des syndicalistes et des représentants les plus progressistes du mouvement travailliste l'accompagne, tandis qu'elle-même collabore à leur action militante. Il permet de mesurer l'importance attachée par J.Mc Grath aux outils extra-textuels, ou extérieurs au spectacle lui-même, dans la communication du message éthique de ses contributions esthétiques au

¹⁵¹De JONGH Nicholas, Arts Correspondant, *The Guardian*, 13 Février 1981, reproduit dans le programme de *Night Class*, dixième anniversaire de la Compagnie de Théâtre 7:84, .p.6. Les phrases soulignées l'étaient dans le programme.

mouvement de la société. L'examen détaillé au fil de cette étude, du travail opiniâtre de l'auteur pour inventer une adéquation esthétique des contenus théâtraux aux attentes d'un public populaire, ouvrier notamment, permet d'expliquer la longévité et le succès de l'action de la compagnie 7:84, et d'apprécier le soutien permanent des instances syndicales. Cette expérience se différencie ainsi de celles de J.Littlewood ou d'A.Wesker(avec Centre 42)¹⁵². Elles avaient pourtant été conduites dans un environnement politique et économique plus favorable. Leur échec auprès du même public peut s'expliquer par une démarche plus voisine de celle du théâtre populaire français, visant à faire apprécier au peuple un théâtre politique ambitieux dont les formes esthétiques et la dialectique impliquent une culture théâtrale antérieure parce qu'elles s'appuient sur des codes linguistiques et des référents culturels et sociaux unifiants. Comme celui de B.Brecht, leur objectif consistait à éduquer le public populaire. J.Mc Grath a compris et démontré qu'il ne suffisait pas de changer le message idéologique des pièces pour être apprécié par un public jusqu'alors étranger au théâtre. Sa démarche est constitutive et héritière de l'approche nouvelle du théâtre alternatif. Il convient cependant de relativiser l'échec de J.Littlewood et A.Wesker. J.Mc Grath prend cet héritage en compte dans l'avancée de sa propre réflexion. G.Reeves, ou C.Barker sont également plus nuancés sur cette notion d'échec¹⁵³. L'apport de J.Littlewood et de Centre 42 a également largement ouvert la voie au mouvement 'Fringe'. Ils ont contribué à faire évoluer le théâtre et son public dans leur ensemble¹⁵⁴.

Parmi les exemples de collaboration avec le mouvement syndical évoqués, tout au long de la vie des compagnies 7:84, l'autre cas

¹⁵²N.Boireau tente d'expliquer l'échec relatif de J.Littlewood et A.Wesker, du théâtre populaire en général dans le chapitre 4 '*le Théâtre militant*, 4-2: *Theatre Workshop*, 4-3: *Centre 42*, de sa thèse *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais, 1956-1970*.

¹⁵³ *infra*, chapitre huit, et appendices n°4, *Interview with Geoffrey Reeves*, et n°5, *Interview with Clive Barker*.

¹⁵⁴*infra*, chapitre 7.

emblématique sera constitué par l'initiative de 7:84 England de recréer la pièce *Six Men of Dorset*, dans une mise en scène de Pam Brighton.

3-5-3-*Six Men of Dorset* :

Financée en 1934 par le TUC, pour célébrer le centième anniversaire des Martyrs de Tolpuddle, cette pièce fut écrite par Miles Maleson et Harry Brooks. Elle représente plus que de la propagande syndicale. Appréciée par la critique, elle retrace avec une exactitude documentée, ce premier épisode de la lutte pour l'organisation syndicale en milieu rural, à l'époque de la Révolution Industrielle et Agricole au XIX^e siècle. Les dialogues incorporent des conversations et discours authentiques des acteurs réels de ce drame, qui vit l'arrestation et la déportation des militants à l'origine de la grève, jusqu'à leur retour, après un mouvement populaire sans précédent. La compagnie 7:84 décida de la recréer en pleine grève des mineurs en 1984. L'événement, qui coïncidait avec le cent-cinquantième anniversaire de l'incident avait une valeur sociale et culturelle hautement symbolique, puisque de nombreux syndicats (20, représentatifs de tous les corps industriels, agricoles ou culturels) et municipalités travaillistes (Greater London, Merseyside, Sheffield, Liverpool City, Tyne and Wear County) ont participé à son financement. Les déclarations nationales de soutien sont reproduites dans le programme. A la suite des témoignages d'Alex Mc Crindle, membre de la troupe qui avait créé l'oeuvre en 1934, J.Mc Grath, Jack Boddy, Secrétaire Général de la fédération nationale des syndicats de l'Agriculture, Neil Kinnock déclare :

<<The History of the Tolpuddle Martyrs, viewed from a distance of 150 years, has a horrible ring to us. The 1980s, like the 1830s are years of restrictive legislation, attacks on basic trades union rights - GCHO, the government's handling of the miners'strike - all show that trades union rights must never be taken for granted. >> 155

¹⁵⁵ cité par E.MacLennan, *Appendix : 7:84 England, The Moon Belongs to Everyone*, p.202.

La pièce fut représentée lors du rassemblement national de soutien aux mineurs, terme de la campagne intitulée Bread and Roses. Ce cas précis illustre encore la dialectique de solidarité réciproque fondée sur une création artistique saluée par la critique. En effet, 1984 marque également l'année cruciale où les attaques contre les compagnies itinérantes arrivent à leur terme, précédant la disparition de la plupart. E.MacLennan indique :

<<The English Company were now having their trouble too, recounted by John in his book *The Bone Won't Break* . We were desperately anxious about the future. Pam Brighton's production of *Six Men of Dorset*, largely funded through the TUC by the individual unions, was a call to battle - the audiences flocked, all over England. The company was strong I saw it at the Sheffield Crucible where it played for a week- in a packed house of miners and their families. They felt the company belonged to them. For by now Thatcher was into what she clearly regarded as the definitive confrontation with the miners. All our futures were tied up to this one. >>¹⁵⁶

Cette citation synthétise à merveille l'engagement réciproque des couches populaires du corps social et de la compagnie, dans une dialectique d'action interventionniste. Elle est soulignée par la qualité de la création esthétique, dont l'objectif est la défense conjointe des deux. D'ailleurs, dans son message publié dans le programme du spectacle, l'adresse de Jack Boddy à Lord Rittner, Président de l'Arts Council, est similaire :

<<I appreciate that the Labour Movement's respect and affection will do the company little good in the eyes of our present government/.../the Arts Council itself grew from the same Labour movement which the 7:84 Theatre Company have served so well. It is with this in mind that I write to you to reconsider your decision to withdraw subsidy from this company. The thousands of us who will watch *Six Men of Dorset* will be saddened and, indeed, angered if it is 7:84's last production.>> ¹⁵⁷

¹⁵⁶MacLENNAN Elizabeth, *The Moon Belongs to Everyone*, p.144.

¹⁵⁷cité par E.MacLennan, *appendix:7:84 England, The Moon Belongs to Everyone*, p.203.

Le sort des composantes structurelles et culturelles du mouvement ouvrier est irrémédiablement lié. A l'image du récit, que J.Mc Grath a fait dans sa deuxième conférence à Cambridge, du combat engagé autour de l'ultime production de la compagnie, avant de disparaître, *All the Fun of the Fair*, l'exemple de *Six Men of Dorset* illustre leur combat commun. Ce double mouvement de lutte et de survie, sans concession de la part de 7:84 traduit l'engagement éthique sans compromission de l'auteur et de ses amis. Après l'arrêt de 7:84 England, J.Mc Grath persistera dans le même esprit avec la branche écossaise.

3-5-4-Hommage au passé ouvrier de Glasgow, Clydebuilt Season :

Déjà, l'installation privilégiée de la compagnie à Glasgow avait permis de rendre hommage dès 1982 aux exemples passés de théâtre du peuple dans cette ville lors de la saison baptisée 'Clydebuilt'. Les spectateurs avaient alors rapproché la pratique de 7:84 du théâtre ouvrier existant à Glasgow de 1930 à 1950. Certains ont offert des manuscrits gardés dans les greniers. J.Mc Grath et la compagnie, aidés par une jeune universitaire, Linda MacKenney, issue de Cambridge, ont engagé des recherches systématiques pour recueillir cette mémoire théâtrale. Plus de cinquante textes, des témoignages, des programmes et des affiches, des articles de presse ont été ainsi rassemblés. Offerts à la bibliothèque de l'université de Glasgow, ces textes et documents, de nouveau accessibles, sont conservés au sein de la Scottish Theatre Archive. Ils ont également été réédités par la compagnie 7:84¹⁵⁸. Afin de restituer ces oeuvres à la mémoire populaire, 7:84 leur a consacré sa saison 1982. Ont été recrées : *Gold in His Boots* de George Munro, écrite en 1947 (9-20 Février), *In Time of Strife* de Joe Corrie, 1927, écrite à l'issue de la grève générale (9-13 et 22-27 Mars), une courte pièce d'agit-prop de 1940, *UAB Scotland*, d'Harry

¹⁵⁸Linda MacKenney a organisé la publication et rédigé l'introduction de *Joe Corrie, Plays, Poems and Theatre Writing*, Edinburgh, 7:84, 1985,. Elle est sur le point de publier: *Popular Theatre in Scotland*.

Trott, jouée avec *Johnny Noble* de Ewan MacColl, jouée à Glasgow en Octobre 1946 par Unity, dont l'auteur était co-animateur avec J.Littlewood, et enfin, *Men Should Weep* d'Ena Lamont Stewart, créée 1947. Cette saison, intitulée *Clydebuilt, A Season of Scottish popular Theatre*, a été à l'origine de la création, grâce à 7:84 du désormais célèbre festival de théâtre populaire Mayfest de Glasgow. A l'occasion de cette initiative, Linda MacKenney a conçu une plaquette-programme souvenir riche d'informations et illustrée de documents authentiques ¹⁵⁹. Dans sa préface, J.Mc Grath indiquait :

<<In a very small way, this season of plays is an attempt to remind our audiences both of the ultimate humanity of the working-class struggle, and of the long, rich and neglected tradition of the way it has been fought.

In Scotland, the Labour movement has always had a strong cultural side : it has generated its own poetry, novels, songs, films and, of course, plays. But how many of these works are in print, let alone read? >> ¹⁶⁰

Cependant, en 1988, l'adversité contraint J.Mc Grath, à un redéploiement qu'il inscrira dans la continuité de ses principes éthiques. Des facteurs aussi décisifs que les orientations gouvernementales contraires, l'évolution des mentalités vers plus d'individualisme, de doutes, accentuée par l'effondrement des modèles sociaux ou idéologiques qui ont prévalu durant les cinquante dernières années, et qui sous-tendent l'engagement éthique de l'auteur, doivent être pris en considération. Son livre *The Bone Won't Break*, qui en fait une synthèse, cherchera à dépasser le simple constat pour s'appuyer sur des exemples contemporains de nouvelles formes théâtrales convergentes et définir un style nouveau de théâtre populaire qui s'intègre dans les schémas imposés.

¹⁵⁹7:84 THEATRE COMPANY SCOTLAND, *Clydebuilt, Souvenir Programme*, 24 pages quadrichromie, 21x29,7 cm, Glasgow, 1982, archives personnelles, don de l'auteur.

¹⁶⁰*ibid.* p.3.

3-6-Redéploiement dans l'adversité :

3-6-1-Fresques écossaises nationales

Le Scottish Arts Council a lié la poursuite du subventionnement de la compagnie 7:84 à l'abandon des tournées et au remplacement des membres fondateurs du Conseil de direction par des administrateurs correspondant à ses vœux. J.Mc Grath a jugé impossible de travailler dans un tel cadre. Il a quitté la direction de la compagnie, tout en restant membre du Conseil d'administration. Cette indépendance facilitera la mise en oeuvre des nouvelles formes théâtrales qu'il a présentées aux étudiants de Cambridge¹⁶¹. Il écrira deux spectacles promenade, de théâtre festif carnavalesque, joués sur praticables dans un nouvel espace culturel, un ancien et vaste dépôt de tramway. Il ajoute à ses principes esthétiques le déplacement et l'intervention directe du public. *There is a Happy Land*, écrite en 1976 pour 7:84, traite de l'héritage celtique en Ecosse, et associait le groupe musical Silly Wizard. Elle constitue, avec *Border Warfare* et *John Brown's Body*, une trilogie qui conte l'histoire de l'Ecosse. Elle préfigurait esthétiquement cette évolution. Les nouveaux membres du conseil d'administration, nommés sous la pression du Scottish Arts Council, avaient été réticents à l'idée d'un spectacle carnavalesque dans lequel le public se déplacerait, lorsque J.Mc Grath avait présenté son projet. *Border Warfare* (1989) est centré sur la question fondamentale des relations entre l'Angleterre et l'Ecosse, des conflits ancestraux dans la région frontalière des Borders, à la résistance au gouvernement de Margaret Thatcher. L'histoire illustre et justifie l'aspiration à l'émancipation de l'Ecosse. *John Brown's Body* (1990) est mémoire sociale du courant ouvrier révolutionnaire écossais depuis le dix-huitième siècle. Ces spectacles ont recours aux formes constructivistes de ballets machinistes. La compagnie qui les joue, WildCat s'est constituée à partir du groupe musical de 7:84. Tous trois ont été conçus pour être télévisés avec des moyens importants

¹⁶¹*The Bone Won't Break*, chapitre 6, p144-66.

et connaîtront un succès national sur Channel Four, la chaîne de télévision culturelle. Ils seront plus encore proches des formes théâtrales médiévales. J.Mc Grath cite, comme exemples voisins, Ariane Mnouchkine, qui fut son assistante à ses débuts, Ronconi, ou encore le Cirque d'Oz en Australie, ou Jérôme Savary au temps de son Grand Magic Circus¹⁶². On pourrait aujourd'hui y ajouter la compagnie Royal de Luxe qui réinvente en France le théâtre de rue pour nous conter, dans la tradition médiévale, notre propre histoire. Dans son ouvrage récent, Baz Kershaw évoque ce tournant :

<<Despite this advance through nearly fourteen years of dedicated experimentation, Mc Grath was forced by the Scottish Arts Council to relinquish his control of 7:84 in 1988. In the late 1980s he developed an interest in spectacle and carnival, and, with Wildcat Theatre, he staged a series of large-scale pageant-style events at the Glasgow Tramshed Theatre. In these shows he again essayed an historical panorama of Scottish political struggle, but this time on a grand scale. In aesthetic terms, and in terms of the constituency to which they made appeal, these shows were light years away from *The Cheviot*.>> ¹⁶³.

Pour sa part, M.Esslin assimile également cette forme de représentation à un retour des formes médiévales et semble regretter le caractère emblématique des personnages. Plus précisément, il apprécie moins les troupes qui improvisent, où l'acteur reste lui-même. Il semble donc opposé à l'adresse directe dans la perspective d'un théâtre de qualité. Cependant, il reconnaît la valeur dramatique des images créées et de l'implication des spectateurs :

<<Contemporary avant-garde performance art, environmental theatre, 'happenings', and similar experimental works derive in many ways from these traditions of pageantry: here too often the performers remain themselves, or do not attempt to turn themselves into

¹⁶²*The Bone Won't Break*, ch. 6 : *Celebration, Spectacle, Carnival*, p.145-66.

¹⁶³*The Politics of Performance*, p.166.

fictional characters, yet the 'images' they create, or the way in which they transform the audience into participants of improvised dialogue are clearly well within the boundaries of the 'dramatic'. One needs only mention practitioners like the 'Living Theatre' of the sixties or seventies, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Luca Ronconi in this context. >> 164

Avec cette trilogie s'achève, temporairement, dans la période considérée, le cycle des pièces écossaises de J.Mc Grath. Les bouleversements sociologiques et politiques évoqués antérieurement, et la séparation d'avec la compagnie 7:84 Scotland, ont alors poussé l'auteur à traduire esthétiquement ses émois et ses interrogations éthiques, au seuil de la décennie 90.

3-6-2- Au nom du peuple , en attendant les dauphins :

J.Mc Grath a patiemment exploré tous les versants du théâtre populaire, avec des phases d'adéquation, lorsque son éthique sociale et culturelle trouvaient un écho dans les classes populaires, puis des moments contraires lorsque l'idée de collectif, voire celle d'appartenance à une même société se sont estompées. Ce soudain porte-à-faux a été directement conditionné par les événements de la sphère politique, qu'elle soit nationale ou internationale. C'est avec la même rigueur qu'il interroge, dans sa dernière pièce, ses pratiques, ses croyances et son passé. Mais l'exemple individuel se veut toujours une participation à notre histoire collective.

Pièce intimiste, à l'opposé des grandes fresques, *Watching for Dolphins* (Londres Novembre 1991, Comédie de Saint-Etienne Mars 1992) réunit toutes les caractéristiques d'une oeuvre épique, mais est destinée à une actrice seule. La musique, jouée au piano par celle-ci et les chansons interviennent dans la dialectique de ses souvenirs. Tournant personnel et

¹⁶⁴ESSLIN Martin, *The Field of Drama*, chapitre 1 p.27.

introspection idéologique, cette pièce, dont l'amplitude temporelle s'étend de 1938 à nos jours, atteint de nouveau à l'universel. Au delà des classes sociales, elle est le reflet d'une génération progressiste orpheline en attente d'un nouvel humanisme que l'on perçoit dans la parabole des dauphins. Elle explore l'autre extrémité des formes populaires chères à l'auteur. Ainsi la recherche opiniâtre et diversifiée de cette adéquation confirme J.Mc Grath dans sa place originale capitale au sein de la cohorte des dramaturges contemporains. La spécificité des exemples traités acquiert ainsi une valeur universelle. Le phénomène est transposable, tout comme l'était la situation de la pièce de J.Arden *Serjeant Musgrave's Dance* que J.Mc Grath avait adaptée à la grève des mineurs et au conflit irlandais contemporains. A ce titre, l'oeuvre de J.Mc Grath court le risque, involontaire, car tel n'est pas son objectif premier, d'atteindre à la postérité universelle. Le caractère éthique de sa morale sociale est libre de toute inféodation. Héritière, à travers les enseignements de R.Williams, des propositions d'un marxisme humaniste inspiré de Gramsci, elle s'est, plus récemment, inspirée de l'Ecole de Francfort, autour d'Adorno, ainsi que le développe l'auteur dans nos entretiens récents¹⁶⁵. Cette morale est également un substrat potentiellement universel aujourd'hui, dans une communauté progressiste déstabilisée, mais libérée de modèles négatifs contraignants. Baz Kershaw situe parfaitement l'état de fragmentation et d'incertitude des sociétés, et plus précisément de la société britannique, et de la culture dans les années 1990 :

<<November 9, 1989, was a major watershed in post-war world history. Around the globe millions watched their television screens to see the Berlin Wall at last begin to come down./.../(It) signaled the start of an all-pervasive transformation of the world order./.../Maybe it (Brecht's ghost, NDLR) was hanging back, puffing on a ruminative cigar, wondering what kind of protest the new political order might demand./.../Despite the good news, in Britain, ten years of Thatcherism seemed to have created a

¹⁶⁵*Conversations with John Mc Grath, infra, appendice 3.*

chronically unstable socio-political order. In 1989, the very foundations of the social structure seemed to be cracking.>> 166

Considérant la sphère culturelle, il associe le développement de la culture à domicile, grâce aux progrès de la reproduction électronique, aux effets du pluralisme post-moderne et du règne du marché :

- <<A shift to more market-led orientations in cultural production generally fostered a riot of competing inter-textual codes : post-modernism had well and truly arrived. The traditional live arts seemed often to be forced into an elitist corner. >> 167

Il convient d'y ajouter les effets de la politique de 'dévolution', transférant l'attribution des subventions aux Regional Arts Councils, avec des conseils d'administrateurs restreints, au moment précis où la Poll-Tax privait les collectivités locales et régionales de ressources.

Cela donne son sens paradoxal à la dialectique de l'espoir présente dans l'oeuvre de l'auteur, au fil des mutations imposées par la société. Les constantes et les évolutions de sa pensée se repèreront aisément en procédant à un examen minutieux des thèmes qui parcourent ses pièces, et des traits esthétiques spécifiques qui expriment leur mise en oeuvre, et sous-tendent, au cours des trente-trois années de référence, une véritable éthique du théâtre populaire. Les perspectives qu'il propose, aujourd'hui, à sa carrière, les prolongeront, en prenant en compte les contraintes actuelles, qu'elles soient sociales, idéologiques, économiques, ou personnelles¹⁶⁸.

¹⁶⁶*The Politics of Performance*, p.206-7.

¹⁶⁷*id. ibid.* p.208.

¹⁶⁸*Conversations with John Mc Grath, October 1992-June 1993.* appendice 3.

*La seule marque de respect
que l'on doit aux spectateurs,
c'est de ne jamais sous-estimer
leur intelligence.*

Bertolt Brecht.

DEUXIEME PARTIE :

EXPRIMER.

CHAPITRE QUATRE

L'INTERVENTION THEMATIQUE.

L'Homme dans la société.

L'approche théorique linéaire, nourrie des exemples les plus significatifs parmi les oeuvres de J.Mc Grath, ne permet pas de définir avec une précision suffisante la nature de son engagement. L'étude minutieuse de la thématique des pièces de cet auteur permettra de mesurer l'ampleur et les évolutions de sa pensée. Son éthique associe une représentation des valeurs culturelles populaires marquées par l'identité régionale et l'empreinte de la classe ouvrière. Son oeuvre a donc également valeur de témoignage sociologique. Un portrait de la société britannique et de l'évolution de ses priorités au cours des trente-trois dernières années émerge des pièces de l'auteur dans sa diversité.

J.Mc Grath s'inscrit dans le courant idéologique progressiste qui constitue, dans toutes les cultures, l'un des axes privilégiés de la littérature populaire. Mais, en vertu du concept de non universalité qui lui est cher, le champ de référence de son oeuvre sera clairement restreint à la société britannique, marquée par la confrontation sociale entre le capitalisme et le mouvement ouvrier. Il proposera plus spécifiquement, au détour de ses récits fictionnels ou authentiques, une étude de l'histoire et du quotidien vécu par les familles populaires de Liverpool, avec de larges échos à la réalité irlandaise, terre d'origine pour nombre d'entre elles. Les populations ouvrières des bassins industriels du nord de l'Angleterre

auxquels la branche anglaise de la compagnie itinérante 7:84 consacrerait son activité, s'y mêleront. Enfin, l'Écosse, avec la création, dès 1973, de la compagnie 7:84 Scotland, représentera une communauté où l'auteur enracinera ses pratiques. La dualité entre les régions rurales, gaéliques des Highlands et des îles du nord d'une part, et le bassin industriel et minier centré au sud autour de Glasgow détermineront deux types de spectacles, dont les formes esthétiques et la thématique seront sensiblement différentes. Ces spécificités expressément inscrites dans l'oeuvre de J. Mc Grath à partir de sa collaboration avec le théâtre Everyman de Liverpool sont également en germe dans les pièces de jeunesse. Les thèmes qui traitent des évolutions de la société y sont cependant plus généraux et reflètent plus des préoccupations éthiques personnelles de l'auteur. Les éléments thématiques à caractère social seront constamment enrichis par des références précises à la diversité ethno-régionale ou professionnelle des publics visés dans les pièces ultérieures.

J. Mc Grath juge primordial le rôle de l'organisation économique de la société dans la définition des rapports sociaux. Il semble judicieux, dès lors, d'examiner prioritairement la représentation qu'il donne dans son oeuvre des structures économiques de la société. Celle-ci transparaît dans la plupart des pièces écrites à partir de 1971, après le détour de l'auteur par la télévision, quel que soit l'endroit où il choisit de les situer. Souvent, en tout premier lieu, le travailleur sera présenté dans son cadre familial, dans sa ville, voire son quartier, et pour une large part, sur le lieu de son activité professionnelle.

4-1-les structures économiques :

4-1-1-l'entreprise, la grève, le chômage :

La question des relations sociales apparaît dès les six courtes pièces, écrites lors du retour à Liverpool de J. Mc Grath, et rassemblées tantôt sous le titre générique de *Unruly Elements*, tantôt sous celui de *Plugged Into*

History ¹, selon l'assemblage prévu lors de leurs représentations. Dans *Hover Through the Fog* ², elle est le thème principal. Mrs Reece a été désignée pour arbitrer un conflit national du travail. La description de la situation qu'elle donne nous informe sur la réalité économique ou le taux d'inflation, et les pratiques en la matière du gouvernement conservateur dirigé par Edward Heath en 1972 :

it (the social dispute, NDLR) actually seems pretty straightforward to me. The men in the engineering industry are asking for a 36% rise. The bosses are offering 12% over two years with productivity strings. The 36% the unions are after is precisely calculated to put them back to where they were in 1967. No more. ³

Elle a clairement conscience qu'un tel tribunal est un outil de régulation avec une faible marge de manoeuvre. Elle s'étonne de sa désignation auprès de Marion, sa jeune secrétaire, un personnage qui représente la conscience de classe en éveil :

We're not bought and sold, we're selected. But for some reason, not me. I'm not reliable. I judge things on their merits. So why the hell did the Department of Employment and Productivity select me for this job. ⁴

Marion lui démontre qu'il s'agit d'une manipulation. Le choix s'est volontairement porté sur elle, universitaire militante du Parti Travailliste. Bien vite, confirmation en est apportée. A ses côtés, un représentant des unions patronales, et un représentant syndical constituent le tribunal, et cherchent, tout comme un émissaire gouvernemental, à faire pression sur elle, en recourant au chantage ou aux tentatives de corruption. Elle est même invitée chez le Premier Ministre, avec promesses d'une distinction honorifique. Cependant, l'action est ici située au niveau des arbitres nationaux, et les personnages impliqués sont porteurs d'intérêts collectifs plus que personnels.

¹*supra*, ch.3-3-2, p.155-6.

²inédite, archives de la compagnie 7:84, Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

³manuscrit, p.3.

⁴*Hover through the Fog*, manuscrit, p.4.

Lorsqu'en 1973, J. Mc Grath écrit *Fish in the Sea*, c'est une famille ouvrière de Liverpool, ses voisins et relations, et surtout, l'usine où travaille Mr Machonochie qui deviennent le champ d'observation du quotidien où surgit un conflit social. Celui-ci émerge dès la scène deux de l'acte un dans laquelle on apprend également que Mr Machonochie a facilité l'embauche de Willy, son futur gendre. Tous deux évoquent leur situation dans un tableau intermédiaire où l'usine Robertson's est symbolisée par une machine, avec des ouvertures d'où émerge la tête des deux ouvriers. Leurs bras s'activent dans l'engin, tandis qu'ils discutent. Le rêve de l'argent facilement gagné aux jeux de hasard cède la place aux difficultés du moment. En écho, le profit de l'entreprise offre un contraste saisissant. De plus, le projet de rachat de celle-ci par un trust américain, Consolidated Metals of America les incite à faire grève pour les salaires :

Willy : The money at this place is ridiculous.

Mr Machonochie: Yeh, Robertson's only paying himself forty thousand this year.

Willy : Is that right? The fellers were saying he's going to sell up, plant, trade, order-books, even us.

Mr Machonochie : Who said that?

Willy : Jacky

Mr Machonochie: He's right. Consolidated Metals of America are buying us for over a quarter of a million

Willy : Do we get a slice, like on a transfer fee?

Mr Machonochie: We get bugger all/.../

Willy : What we going to do, then?

Mr Machonochie: Threaten to come out on strike, now, for more money.

Willy : Now?

Mr Machonochie: Yeh, just when he is selling. He'll be so scared of frightening off the Yanks, he'll give us anything. After all, he won't be paying it./.../

Willy : What's in it for me?

Mr Machonochie: A guaranteed minimum of thirty-seven

pounds per week, plus overtime, plus three weeks' paid holiday. ⁵

Peu après, les deux ouvriers constatent que les £29,5 obtenues sont un pas dans la bonne direction⁶. Mais, à la date d'effet prévue, une note du patron annule l'augmentation. Mr Machonochie et Willy arrivent à la maison et annoncent que la grève a été votée.

Mr Machonochie : We're on strike again.

Sandra : Oh no!

Willy : Yes love. Nothing else to be done.

Mr Machonochie: We were due to get the rise today, the one we had the last strike over. Pay packets exactly the same as last week. Except they had a little note in them, saying : Dear Employee, as from yesterday this enterprise is under the control of Consolidated Metals of America Inc, whom I am sure you will serve with the same loyalty and devotion as you have served me. For the moment, they find themselves unable to ratify our most recent pay agreements, so for the time being they would ask you to accept wages at their normal rate. I wish you all much happiness under the new management, Yours, F.Robertson. ⁷

La connaissance personnelle qu'a J.Mc Grath du monde ouvrier et les visites de la compagnie à des travailleurs en lutte lui permettent de nourrir la présente pièce, il cite dans l'introduction à son oeuvre l'occupation de Mold dans le comté de Flintshire et l'expérience acquise par les ouvriers de Bendix à Kirkby. Une représentation donnée lors d'une autre occupation dans une entreprise à Glasgow permet à l'auteur d'enrichir la situation de grève proposée dans *Fish in the Sea* :

<<During 1971-2, apart from working with 7:84 and the Everyman, I had been working on a socialist weekly magazine called *7 Days*. Amongst other jobs, I had covered several factory occupations for them, notably at Mold in Flintshire and Fisher-Bendix in Kirkby. 7:84 had also taken a show to an occupied engineering factory in Glasgow. It

⁵Mc GRATH John, *Fish in the Sea*, Pluto Press, London, 1977, p.30-1.

⁶*id. ibid.* p.33

⁷*id. ibid.* p.43-4.

was this Glasgow occupation which most related to the occupation in the play, re-set fictionnaly in Liverpool. >> ⁸

Préfigurant les informations documentaires authentiques incluses dans nombre de pièces à partir du *Cheviot*, la description des réalités sociales est ici proche du réel. La grève s'annonce longue et dure. Sandra voit son mariage avec Willy reporté sine die. La scène s'achève sur ces perspectives incertaines. Le dialogue est entrecoupé des couplets du chant métaphorique diégétique *Fish in the Sea*. La métaphore de la lutte pour la vie entre petits poissons, requins et baleines est ici décalée par rapport à la parabole générique de Mao Tse Toung qui assimilait le parti révolutionnaire au poisson dans le flot du peuple qui le protégeait et lui permettait d'agir contre le pouvoir impérial. Tous se joignent au dernier couplet et au refrain final qui closent l'acte un :

Mr Machonochie chante :

Bigger sharks without fail
are just food for a whale
in the far-off Arctic Seasthey eat sharks when they please
And the sharks had for tea
Little fish like you and me
The Fish in the Sea
The Fish in the Sea

Tous reprennent en chœur :

We'd better get together
And destroy those whales
Get a lot of little fish
and twist their tails
Rip them up in the middle,
Peel off all the fat
Slice them up in pieces
Throw the pieces to the cat
We're gonna drive them from the sea
We're gonna live a life that's free
For all the, all the, all the fish in the sea
That's you and me
That's you and me./.../ ⁹

⁸*Fish in the Sea*, introduction, p.I.

⁹*Fish in the Sea*, Acte 1 scène 2, fin de l'acte 1, p.47

Entrecoupée d'épisodes entre les filles et leurs amis, notamment ceux qui évoquent les aventures d'Andy, le protestant écossais révolté, l'occupation domine la première moitié du deuxième acte. J.Mc Grath décrit son organisation, ses difficultés, le rôle de la presse, la solidarité patronale entre fournisseurs et clients. Le personnage de Yorry émerge. Il a quitté l'université et abandonné ses théories révolutionnaires extrémistes pour travailler à l'usine et devenir un militant moteur dans la lutte. La grève s'achève après la visite grotesque, traduite en chanson de trois parlementaires travaillistes. Mr Machonochie s'adresse directement au public :

Mr Machonochie (to audience): /.../ we knew we'd had it the

minute those Labour MPs burst into action/.../It was perfectly obvious they'd come to get us back to work at any price. But the lads were getting desperate, and prepared to fall for it. So negotiation began, led by our fearless negotio-crats. And life went on. ¹⁰

Dans *Yobbo Nowt*, des thèmes voisins permettent de suivre la prise de conscience d'une femme. En résolvant ses problèmes familiaux, elle devient une militante, sorte de Candide dans le monde de l'entreprise. Elle découvre à la fois le travail manuel et les contradictions de la logique du profit, avant de s'engager dans l'action syndicale. Comparant la pièce à *Roots*, d'A.Wesker, M.Billington constate que si Wesker s'attache aux causes de la situation, J.Mc Grath est plus sensible aux effets sur les travailleurs. Les deux pièces seront jouées dans la même période, à l'automne 1975, l'une par Red Ladder, l'autre par 7:84. Ce double parallélisme entre les auteurs et deux compagnies itinérantes illustre incidemment la place du théâtre politique parallèle en Grande Bretagne durant la décennie 1970. Les deux spectacles ont recours à la musique. Les paroles des chansons de *Yobbo Nowt* sont de J.Mc Grath et Mark Brown qui en a composé la musique. M.Billington déclare :

¹⁰*Fish in the Sea*, Acte 2, p.67.

<<Like Red Ladder's latest show, this exuberant musical nails the old myth that left-wing theatre must necessarily be grey as a plate of cold porridge and just about as digestible.>> ¹¹

Peu après, la compagnie 7:84 choisira de poursuivre dans cette voie politique et esthétique en créant la pièce de David Edgar *Wreckers*. Cette pièce fait écho à l'actualité récente. Située dans l'East End de Londres, elle raconte les incidents survenus lors de la grève des dockers de 1972, et les désillusions de ces derniers jusqu'en 1976, date à laquelle le projet gouvernemental de loi sur les ports (Docks Bill) est rejeté au parlement. La pièce décrit fidèlement la vie d'un nombre de militants, durant la grève et au travail, ou dans leurs foyers. Créée à Exeter le 10 février 1977, au théâtre Barnfield, dans une mise en scène de Penny Cherns, la pièce sera ensuite donnée au théâtre Half Moon de Londres en avril. Le commentaire d'Ann McFerran associe le savoir-faire et l'apport musical de 7:84 au talent de D.Edgar, sur le point de céder aux appels des théâtres officiels de Londres, qui commencent à vanter ses mérites :

<<Come to the Half Moon and see these oldie-goldies and the more-up-to-date moments in the history of the nation's '*Wreckers*'. 7:84 England's excellent new show/.../is written by the talented and original David Edgar (who is currently being discovered by a more conventional Theatrical Trade) and the songs, by the company, are some of the best I've heard from 7:84. A must.>> ¹²

En écrivant *Bitter Apples*, créée à l'automne 1979 par 7:84, au théâtre Everyman de Liverpool, puis en tournée, J.Mc Grath poursuit dans la même veine. Des personnages humains et fragiles, porteurs de contradictions permettent de dresser un portrait du peuple laborieux de Liverpool, entre 1968, année de prospérité et 1978, lorsque frappe la crise.

¹¹'Yobbo Nowt at the Shaw Theatre', a review by Michael Billington, *The Guardian*, 9 Décembre 1975.

¹²*Time Out*, 29 Avril 1977.

Le récit confronte une famille ouvrière, les Leitrim, à ses voisins, un groupe de jeunes artistes. Musique, rock, idéalisme révolutionnaire, succès commercial ou échec tisseront une toile de fond d'où émerge le personnage de Mary Leitrim. Elle doit travailler et fera, seule, face à l'éducation de son fils. Le père de celui-ci, Theo, poète idéaliste, membre du groupe rock, est parti participer aux événements de Mai 1968 à Paris. A son retour, et avec la crise, il tente en vain de reprendre une vie de couple avec Mary qui, ayant assumé seule ses responsabilités, souhaite désormais préserver son indépendance. Le contraste entre eux est saisissant. Au début de l'acte deux, Mary est dans son appartement, l'ancien grenier où logeait autrefois, le groupe. Arthur, son fils a maintenant 9 ans. Lorsqu'il va se coucher, Mary déclare au public :

I've got Arthur. He keeps me going...I've started listening to the girls at work, to the women in the shops. It's amazing what goes on their heads.

Elle rend compte des aspirations futiles de ses compagnes de travail. Mais la chanson qui suit évoque aussitôt la double révolte des femmes, au travail ou au foyer, contre leurs maris, et leur désir de prouver leur valeur. Arrive Théo à cet instant symbolique. Il entre, observe le séjour, les changements survenus dans ce lieu familial. Puis il chante "I have wandered all these years". Le duo qui suit avec Mary, traduit, sous la forme esthétique d'une chanson aux tonalités mélancoliques, l'opposition des points de vue et prolonge la chanson précédente de Mary.

Theo : a room in a house, in a street, in a city.

Mary : it's private, it's my bit, I like it

Theo : a look in the eye of the girl I once knew...

Mary : On my own, with no phone, all alone, you can't stay.

La forme dialoguée, et la structure nominale des phrases de Théo empruntent, à l'évidence, au duo célèbre de *West Side Story* 'Tonight'. Cette scène, perpétuation du mythe populaire de *Roméo et Juliette* éveille un écho immédiat dans le public. Ici cependant, c'est Mary qui donne le ton. C'est celui de la conscience en éveil, du refus du rêve. L'écho est ainsi

doublement perversi. Le duo se poursuit, la chanson se transforme en un dialogue sans musique. Mary propose une tasse de thé. Théo évoque l'éclatement du groupe et ses incertitudes. Les chansons politiques des années soixante n'intéressent plus le public d'aujourd'hui. Écrit en 1979, ce dialogue indique que J.Mc Grath a pleinement conscience de l'évolution des mentalités. Il traduit sous une forme esthétique plaisante, qui l'intègre au récit diégétique, le décalage idéologique qui va rapidement placer l'art engagé en porte-à-faux dans la décennie 1980 :

Mary : Did you fall out ?

Theo : Only with the audiences. And the life, and show-business. It's been pointless for five years, but now, I don't know what's going on in this country any more. Nobody wants to know, about anything.

Mary l'interrompt :

Mary : So what did you want to say to me

Theo : I love you.

Mary : Aw, come on Theo. That was all right when I was sixteen. I am a big girl now.

Les autres personnages sont également riches et complexes. Le père Leitrim représente les vertus et les limites de l'ouvrier anglais. Il vient d'être licencié, à l'âge de 48 ans, de la savonnerie. On lui a proposé divers 'petits boulots', puis l'un des expédients classiques dans cette situation :

Mr Leitrim: Odd jobs, this and that, -(I) did a retraining scheme, but nothing came out of it - don't know where I am, really, neither here nor there.¹³

Sa réaction reflète celle de nombreux travailleurs en pareil cas. J.Mc Grath parvient, en quelques phrases, chargées de force émotionnelle, à souligner les contradictions. Pour les travailleurs, la responsabilité de tous les maux que connaît l'agglomération de Liverpool, alors en pleine crise, incombe aux immigrés, et à l'éducation laxiste donnée par l'école à la jeunesse :

Mr LEITRIM: this place has got a bad name -Merseyside- you hear it on the news... Brags about the young, soft educated at school, the pakis and the like, buying all the

¹³*Bitter Apples*, inédite, manuscrit, bibliothèque de l'Université de Cambridge, Acte 2, p.108.

shops, putting up the prices. This place belongs to them, not us. And why that? Because we haven't been firm with them. Go to the back of the queue, we should tell'em. If a white man is standing up on a bus, do they offer him the seat? Not on your life. They sit there. That's your problem, son. Nobody's firm on you./.../ It's not their country, is it? I mean, they take advantage of all we've built up over the years. And they're not from here. I've had enough, I'm going to Australia.¹⁴

Cette diatribe typique, reflète les tensions du moment, et le pronom collectif, nationaliste "we" de Mr Leitrim associe tous les britanniques, alors que la pièce dévoile la responsabilité des gouvernants et du capitalisme dans le processus. Au milieu de son discours amer, son fils Stewart, révolté par ce discours, avait dit à sa soeur Mary, en aparté : "I'll kill him, one of these days." La scène conclut à l'impossibilité, pour Mr Leitrim, d'émigrer à son âge. Ironiquement, le réflexe qui le poussait vers l'Australie est le même que celui qui amène les immigrants pakistanais en Grande-Bretagne. Ce passage accompagne, à l'inverse, le retour de Théo, après ses aventures révolutionnaires à Paris. Le mouvement complexe des hésitations et des représentations idéologiques est ici riche et sert le propos de l'auteur. Cette pièce rappelle à maints égards *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney. Les chansons diégétiques de J.Mc Grath et la musique de Mark Brown confèrent une qualité cependant toute différente à *Bitter Apples*. Après que Theo et Stewart aient évoqué le devenir de l'industrie métallurgique, menacée par les fermetures d'usines, Mary développe, à la fin de l'acte deux, dans une chanson, l'allégorie à peine voilée - c'est souvent le cas avec le titre des pièces de J.Mc Grath - du titre de cette pièce :

Mary : The blossoms looked lovely on the crab-apple tree. The apples look rosy and sweet. But sink our teeth in, they're bitter, and tart. That's what millions of people are living on, now : bitter apples.>> ¹⁵

¹⁴*Bitter Apples*, p.108.

¹⁵*Bitter Apples*, manuscrit inédit.

Les personnages resurgissent tous, évoquant leurs difficultés. Mr Leitrim croit qu'il retrouvera son emploi. Choeurs et couplets individuels alternent. La nécessité de se faire entendre constitue un leitmotiv. Enfin, un court dialogue entre Mary et Theo confirme l'angoisse générale face au chômage, à Liverpool en 1979 :

Mary : I work, you know, in Bootles

Theo : Yeh, till when?

La pièce s'achève sur la reprise, par tous, du refrain de la chanson '*The Hard Way to Freedom*' :

We'll take the hard way to freedom

We'll take the long road to happiness

Living through the nightmare and hard times

Knowing the world is a lovely place

We'll wear our courage on our sleeves

Won't be afraid of reality.

And when we fall, get up, don't grieve

For every defeat, there's a victory,

for every defeat, there's a victory.

Désormais, les temps ont changé. La défaite des travailleurs, le chômage sont là. La pièce, parcourant une décennie, illustre avec lyrisme la métaphore du titre. Après l'euphorie des certitudes qui prévalaient en 1968, Liverpool a appris le doute. Le regard chaleureux sur le monde ouvrier, avec parents et jeune génération, est voisin de celui qui s'attachait aux personnages de *Fish in the Sea*. Mais le contexte social différent a conduit l'auteur à modifier profondément la tonalité de cette oeuvre dans le traitement de ce thème du travail. J.Mc Grath donne la parole à ses personnages. Ils manquent de recul. L'auteur, lui, prend soin de mettre en parallèle la situation de Liverpool avec celle de Glasgow. Bessie, la chanteuse du groupe, à qui Stewart reproche sa réussite, en lui proposant ironiquement un titre de chanson, demeure consciente :

Stewart: /.../Our new album : *Nothin'doin'*.

Mary: It's not their fault, Stew.

Bessie: Listen, if you think Liverpool's bad, you want to see Glasgow/.../The whole of the Clyde's a disaster area.

And Scotland should be the richest country in Europe
by now. Is it all my fault?

Cependant l'échec de la grève et de l'occupation dans *Fish in the Sea* constituaient des signes prémonitoires. En 1981, une autre pièce, créée à la fois par 7:84 England et par 7:84 Scotland, va perpétuer ce thème de la grève. Ecrite par John Burrows, *One Big Blow* est une comédie musicale construite autour d'une harmonie de mineurs qui décide de se mettre en grève lorsque l'état de santé du premier joueur de trompette, atteint de silicose, le contraint à renoncer de jouer à la veille du concours national. Autour de ce drame central, la vie des mineurs est présentée avec chaleur. Elle aussi s'inscrit dans son époque. J.Mc Grath écrit en introduction du programme diffusé par la compagnie écossaise :

<<The tory government's cynical plan to dismantle the power of the miners by dismantling the entire industry has been defeated by a massive show of solidarity from the miners themselves.

At such a time, a play about the continuous hazards of this work, about the pits, and about the needs for solidarity should be seen by as many people as possible. >> 16

Il semble utile de rapprocher cette pièce de celle qu'a écrite J.Mc Grath pour 7:84 Scotland, et qui fut créée la même année. Dans *Blood Red Roses*, le personnage central est une femme. La pièce évoque sa vie, et celle de sa famille, de son enfance, dans l'immédiat après guerre en 1951, jusqu'en 1981. Rebelle aux pouvoirs des hommes, de l'église ou du capitalisme, elle représente l'archétype de la femme militante. Son expérience et les difficultés qu'elle rencontre offrent l'occasion à J.Mc Grath d'évoquer les conditions de travail dans une usine de pièces de petite mécanique de précision qui emploie exclusivement des femmes. Bessie Mc Guigan sera déléguée syndicale et conduira une grève avec occupation de l'usine

¹⁶Programme pour le festival d'Edimbourg (août 1981) et la tournée écossaise 'Welcome to One Big Blow' (11 mars, 4 avril 1981). archives 7:84, inédit, Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

contre les suppressions d'emploi. Cette particularité d'une grève de femmes permettra à l'auteur d'évoquer les pressions exercées par leurs maris, confrontés à la soudaine absence de leurs épouses. Eux-mêmes subissent des tentatives de chantage sur le lieu de leur propre travail. La solidarité des employeurs est manifeste. De plus, les époux doivent s'occuper des enfants et gérer le ménage, avec les difficultés financières consécutives à la grève. Ils incitent donc assez rapidement leurs femmes à cesser l'action. Cette pièce est rythmée par les strophes successives d'une même chanson diégétique entre la plupart des scènes dialoguées. Elles jouent un rôle de chœur annonciateur, proche de celui de la tragédie grecque, ou des effets d'annonce distanciateurs qui ouvrent maints tableaux chez B.Brecht. Cinq scènes réduites au monologue d'un personnage s'adressent directement au public, au centre de chacun des deux actes¹⁷. Elles permettent un bilan synthétique direct, plus explicite qu'une ellipse ou un long développement dialogué. Ainsi, dans l'acte deux, c'est au cours de la scène cinq qu'Alex, l'époux de Bessie, explique l'internationalisation de la lutte, et sa proche séparation conjugale, due aux absences de Bessie pour cause de militantisme. A cette occasion, il décrit le capitalisme comme partie prenante d'une conspiration meurtrière dirigée par la C.I.A. Il accuse même les confédérations syndicales internationales d'en être le produit, ou d'être manipulées :

those confederations achieved nothing/.../had been founded, funded and subsequently foundered by the C.I.A of the USA. And what's more, if any official union set up such confederation without their money, it was no problem at all for them to infiltrate it/.../And as we know, the CIA and the multinationals dine at the same trough. The year is 1973, the year ITT and the CIA together assassinated Allende and conspired at the butchery of hundred of thousands of Chileans./.../ What else are ITT or IBM or Unilever. or Esso or General Motors or United Fruit if they're not conspiracies.>> 18

¹⁷ *Blood Red Roses*, Acte 1, scènes 5 et 7, Acte 2, scènes 5 et 7, puis 10.

¹⁸ *ibid.* Acte 2, scène 5, p.68.

Cette énumération, et ce point de vue sur les multinationales sont exemplaires. La même liste se retrouve dans nombre de pièces de l'auteur, dont le *Cheviot*. Cette prise de position directe peut aujourd'hui paraître caricaturale, et choquait alors les habitués d'un théâtre conventionnel, où l'on pouvait à la rigueur suggérer un tel état de fait. Elle reflète cependant une large part de vérité. Durant les années soixante-dix, nombre d'études, d'articles de journaux ont pu démontrer le rôle politico-militaire de la CIA, en accord avec les firmes implantées en Amérique du Sud notamment, pour pérenniser l'influence des Etats-Unis, et imposer des régimes accommodants. Le terme de 'républiques bananières' servant de résumé générique à ce concept a alors été mis en avant et largement diffusé par les mouvements de libération et les partis marxistes. Cette prise de position est d'ailleurs immédiatement tempérée par la référence au fait que, pour d'autres, d'opinion différente, le mouvement syndical et les partis communistes représentaient une conspiration symétrique. J. Mc Grath, en composant ses personnages, tient le manichéisme à distance, et reflète ainsi l'état du monde dans la période de guerre froide. L'affrontement était tranché, sans merci. Chacun établissait ses références à la lumière de son engagement. Le personnage d'Alex, lui, représentait l'archétype du militant communiste et syndical honnête. S'il avait des défauts, sa conscience demeurait en éveil :

What Bessie was doing was the only way...a massive combine, at shop-floor level, - based on personal contacts. The C.P. had some role to play in this/.../you cannae have working-class actin against multi-nationals without an international political organisation/.../...well, I hesitate to mention it because some of you will already have started thinking - conspiracy. Well you'd be right. ¹⁹

Dans le court dialogue que constitue la scène six, certains travailleurs reprochent d'ailleurs à Bessie de les avoir conduits à l'échec par une lutte inutile. Dans la scène sept, c'est Bessie elle-même, qui

¹⁹*Blood Red Roses*, Acte 2, scène 5, p.68.

s'adresse au public. Elle résume les actions et démarches entreprises durant les six mois suivant la fin de la grève, pour tenter vainement d'empêcher la fermeture de l'usine :

/.../it all came tae its inevitable conclusion, and the gates of S.A.M. East Kilbride closed for the last time. Because we had fought it hard, most of the folks got other work, - but not all, and certainly no' me. ²⁰

Cette pièce rappelle à la fois *Fish in the Sea*, en dessinant une saga familiale basée sur une fiction plausible, et les pièces ultérieures, à structure épique sociologique dans lesquelles la réalité des rapports sociaux à l'entreprise, dans un système capitaliste est le sujet central du récit. Comme *One Big Blow*, *Blood Red Roses* appelle à la nécessaire solidarité, et débouche sur l'impression que, quel que soit le gouvernement, travailliste ou conservateur, au fil du temps, le mouvement ouvrier résiste de plus en plus difficilement et subit la loi de l'internationalisation du système économique. Chaque scène dialoguée commence par une annonce historique faite au public par un témoin, 'Announcer', qui rappelle l'année exacte et la couleur politique du gouvernement en place, nommant parfois le Premier Ministre. Prenons pour exemple la reprise du spectacle au début de l'acte deux, après l'entracte :

ANNOUNCER : Are you all back? Right-Act Two. Scene One : Boadica v. The Roman Empire- The Time : January 1968. The gouvernement - well, Labour. The place : Scottish Accounting Machines plant in East Kilbride, the new young Personnel Manager's office ²¹.

La présentation simultanée de ces deux spectacles, en Angleterre et en Ecosse ne pouvait qu'indisposer les responsables conservateurs nommés par Margaret Thatcher à la tête de l'Arts Council of Great Britain. Les rapports-cadres développant l'axe d'intervention de ces structures officielles de financement du théâtre indiquent désormais clairement que

²⁰*Blood Red Roses*, Acte 2, scène 7, p.73. Le monologue occupe une page.

²¹*Blood Red Roses*, Acte 2 Scène 1, p.49.

les choix deviennent avant tout idéologiques. Dans une revue critique dont le titre est demeuré célèbre, "Left with a Message", le *Sunday Telegraph* associait deux spectacles parallèles majeurs, alors donnés à Londres. Il craignait pour cinquante compagnies parallèles, dont ces deux-là (7:84 England et the Pip Simmons Theatre), le retrait du subventionnement public :

<< In a week when the number of the companies to come under the Arts Council's financial chopper is approaching 50, it is of particular interest to have the opportunity of seeing two long surviving experimental groups.

The Pip Simmons Theatre, founded in 1968 and John Mc Grath's ten years old 7:84 Theatre Company both tour without a central base and are at present in London./.../At the One Half Moon in "One Big Blow", /.../, an assorted company (again 6 actors) in miners'helmets on a tiny bare stage, present in quick succession a combination of apparently documented facts about the state of the British mining industry./.../The need to express strong views to a growing number of unemployed is not subjected to dullness in entertainment./.../The singing, clowning comradeship and firmly constructed characters hold attention. Both companies are aware of the need for vitality in presenting their arguments,/.../ and in both cases these moral tales of man's inhumanity offer plenty of fun as well.>> 22

Le monde du travail n'est pas seulement peuplé d'ouvrier chez J.Mc Grath. Dans la même décennie de pleine expression, avec la compagnie 7:84 England, J.Mc Grath a traduit les aspirations, les difficultés ou les luttes des travailleurs ruraux ou insulaires. Déjà, d'ailleurs, en 1970, *Random Happenings in the Hebrides*, pièce créée en association avec le théâtre Lyceum d'Edimbourg pour le festival, dans une mise en scène de Richard Eyre, avait pu représenter un prototype des orientations thématiques et des choix esthétiques ultérieurs de l'auteur, en dessinant une transition évidente dans sa carrière. Elle établit un pont entre

22 "Left with a Message", *The Sunday Telegraph*, dim.8 fév. 1981.

Liverpool et les îles Hébrides à travers le personnage de Jimmy Litherland, évacué de Liverpool avec sa famille pendant la guerre. Il revient dans les îles après des études d'économie à l'université. Première approche des réalités écossaises, la pièce annonce l'enracinement ultérieur de l'auteur dans ce pays. Avec le retour de Jimmy, J. Mc Grath peut s'attacher à la vie des marins, décrire leurs conditions de travail. D'abord simple pêcheur, Jimmy devient vite responsable syndical, puis député. Les luttes des employés sont présentées. Les difficultés de la pêche, la vente des bateaux (qui doivent partir pour Peterhead), à laquelle Jimmy tente de s'opposer, tissent une toile sociale précise. John James est le fils de l'instituteur socialiste Aeneas McPhee. Pêcheur, lui aussi, il deviendra patron-pêcheur, en un parcours inverse. Cette confrontation, à laquelle se mêle l'attraction des deux hommes pour Catriona, sœur de John James, est étoffée par les observations et prises de position de l'auteur. Au fil des aventures professionnelles et amoureuses des divers personnages, la vie des îles bousculées par l'évolution économique est présentée avec chaleur. Ce tableau est enrichi par le recours, alors nouveau pour l'auteur, aux chansons. E MacLennan, qui jouait le rôle de Catriona évoque cette riche complexité dans son ouvrage *The Moon Belongs to Everyone* :

<<John Cairney played my brother in *The Hebrides* , and his voice resounded off the grid above the stage when he sang 'Scarlet Ribbons' /.../. John Thaw gave a convincing picture of a devious Labour MP. The play is a bridge between the kind of writing in *The Bofors Gun* and the later 7:84 plays.>> ²³

Une pièce constituera un prolongement manifeste de *Random Happenings in the Hebrides* , et permet de mesurer l'évolution des îles et du milieu de la pêche dix ans plus tard. *The Catch* , sous-titrée *Red Herring in the Minch* , est créée par la compagnie 7:84 Scotland le 15 Août 1981, puis jouée durant deux semaines au festival d'Edimbourg au Moray House Theatre. Les représentations devront être prolongées jusqu'au 6

²³op. cit. London, Methuen, 1990, p.11.

septembre au George Square Theatre, et le 7 la compagnie partira en tournée dans les Highlands, notamment dans les Hébrides et les Orcades.

John Fowler écrivit alors dans le Glasgow Herald :

<<The gift of 7:84 Company Scotland is to make political theatre fun, a rare combination./.../the audience was soon happily singing along in rebellious chorus. If it goes with a swing in Edinburg, what a hit it will be in the West Highlands.>> ²⁴

La pièce marquait en Ecosse le dixième anniversaire de la compagnie 7:84. Revenant en vacances à Skye, un couple de Glaswegians habitant en Angleterre découvre que l'image romantique qu'ils avaient du détroit du Minch et des îles Hébrides est brisée par la présence de bases de sous-marins nucléaires de l'OTAN, sans oublier les déchets nucléaires que la Grande-Bretagne vient rejeter ici à pleins bateaux. Les pêcheurs, eux ramènent des sous-marins dans leurs filets! C'est le thème retenu pour l'affiche, où l'on voit un chalutier au centre du dessin. Deux pêcheurs, accoudés au bastingage, contemplent, perplexes, leur chalut. Des missiles argentés, marqués "US Air Force" et "Trident" s'y trouvent, la gueule ouverte, avec des dents de requin. Au bas de l'image, un sous-marin, à l'allure de baleine rôde, avec, lui aussi, la gueule ouverte, souriant et chantant. La vie des pêcheurs est bouleversée. L'aspect militaire est en effet complété par l'autre thème central : celui des règlements du marché commun concernant la pêche au hareng. Les quotas impératifs menacent l'activité locale. Cet épisode prolonge exactement celui de *Random Happenings*, dans lequel la vente des bateaux préjudait à la fermeture totale de la pêche au hareng pour quatre ans dans le Minch, afin de faciliter l'implantation des bases militaires et de limiter la production. Nombre d'équipages avaient alors été réduits au chômage. Le texte de la pièce *The Catch* est documenté. Comme *The Cheviot*, sa création est le fruit de recherches documentaires. Le programme en offre un riche reflet, puisqu'il publie les textes officiels venus de Bruxelles, des articles de presse

²⁴*Glasgow Herald*, 17 août 1981.

et des statistiques, des textes gouvernementaux de 1975 à 1981. Interrogé par J.Fowler, J.Mc Grath dira :

<<We had done a lot of research and Liz had kept a file with cuttings and pamphlets and books. >> 25

J.Fowler précise ensuite que :

<<For the first rehearsal Mc Grath arrived with a cardboard packed with research material which the cast were encouraged to digest. Two weeks were devoted to shaping the play, and the final three weeks to concentrated rehearsal.>>26

Ce tableau de l'évolution des îles est saisissant, triste. Le ton du spectacle est cependant à la révolte joyeuse. Il est souligné par la place importante accordée par l'auteur aux chansons traditionnelles. Opposées, celles inscrites dans la diégèse sont écrites par Mark Brown. J.Fowler en témoigne :

<<The motto on the coat of arms in Stornaway Town Hall says : "God's providence is our inheritance." This means fish. There are fish in the arms, fishing boats in the harbour/.../so it was appropriate when 7:84 Theatre Company went to Stornaway last week that they should bring a play about fishing...and a great deal else./.../Four hundred people came in out of the rain to see the play, and, in spite of the apocalyptic message, laughed immoderately./.../In this part of the world at least, sharpness is appreciated.>>27

Incidentement, cet article permet d'illustrer une nouvelle fois le succès de la compagnie dans sa démarche qui consiste à porter le théâtre à un public généralement exclu. Le théâtre de tournée trouve ici sa justification. Qui, parmi les habitants de l'île de Lewis, dans les Hébrides extérieures a la possibilité de se rendre au théâtre à Londres, Glasgow ou Edimbourg? Cette démarche implique également une adéquation avec la culture et les préoccupations de son public populaire, qui est prêt à

25Fowler John, "An Apocalypse lightly unfolds, John Fowler in Stornaway with 7:84" Arts Review, *The Glasgow Herald*, Mardi 29 Septembre 1981.

26id. *ibid.*

27id. *ibid.*

soutenir les interventions militantes sans les trouver trop directes, contrairement au public traditionnel et aux critiques londoniens. Ce lemme s'insère parfaitement ici, car les représentations de *the Catch* furent concomitantes de la sortie du livre *A Good Night Out* dans lequel J.Mc Grath présente et théorise sa pratique et sa conception du théâtre.

L'article de J.Fowler le précise expressément :

<<Seeing *The Catch* in Stornaway was for me a remarkable vindication of the theories John Mc Grath puts forward in his book just published called *A Good Night Out*. >>²⁸

L'exemple de *The Catch* illustre parfaitement la théorie de l'auteur visant à enraciner ses pièces et à répondre aux attentes du public. Cette adéquation se manifeste autant dans l'élaboration de formes esthétiques, qui offrent un écho aux éléments de référence courants dans la culture populaire, que dans le choix et le traitement des thèmes ou leur illustration documentaire authentique. Au-delà des files et de la pêche, d'autres pièces de J.Mc Grath ont cherché à satisfaire le public des régions rurales, en visant à une prise de conscience politique, ou à conforter celle qui préexistait. En présentant *Vandaleur's Folly*, de J.Arden et M.d'Arcy à Langley Community School, puis en tournée, à l'automne 1978, la compagnie 7:84 jette un regard sur les paysans d'Irlande, qui fait écho à la pièce écossaise de J.Mc Grath *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*. *Vandaleur's Folly* raconte l'histoire de la première commune coopérative créée en Irlande à Ralahine au dix-neuvième siècle. Cette commune dura quelques années, en contradiction avec la pratique généralisée en Irlande de fermages élevés prélevés par des propriétaires absents. Après plusieurs années de prospérité et une dignité retrouvée, cette commune disparut lorsque son initiateur, John Vandaleur la vendit lors d'un pari stupide. Aux côtés de personnages type, comme Baker-Fortescue, le vilain, mélodramatiquement spectaculaire, la pièce,

²⁸« *An Apocalypse lightly unfolds, ...* », *Glasgow Herald*, mardi 29 Sept. 1981.

soutenue par le jeu de la compagnie 7:84, explore la condition des hommes avec leurs qualités et leurs défauts, au-delà des stéréotypes entre riches et pauvres, bons et méchants. Le critique du *Manchester Evening News* devait écrire :

<<By taking this story and weaving into it the slave trade and the French Revolution and the Orange Lodges, the 7:84 Theatre Company succeeded in creating a drama which was both instructive and educational, and entertaining./.../the condition of Ireland is explored through human beings, in all their often mingled capacities for love, growth, ignorance, cruelty and bravery.

In so doing, it provided grounds for optimism that no matter unjust an economic and social system, there are qualities in men .>> 29

Ainsi, cette production cultive-t-elle la tradition historique documentaire développée par J.Mc Grath pour redonner sa mémoire collective au peuple qui travaille et lutte. Elle précède dans ce processus *Big Square Fields* de l'auteur, créée par 7:84 England au printemps 1979, sur des musiques de M.Brown, dans une mise en scène de J.Burrows. Cette fresque agricole exprime la dépossession des petits agriculteurs, dès le 18^e siècle. La prospectus diffusé lors des représentations est explicite :

<<FACTORY FARMING... GROWTH OF AGRIBUSINESS ... COMMON MARKET'S AGRICULTURAL STRATEGY -- ALL DRIVING PEOPLE OFF THE LAND WHILE PUTTING UP THE PRICE OF FOOD!./.../

Big Square Fields is a play with music about the ruthless start to this process in the 18th century when millions of small farmers had to sell up to become labourers, their children becoming the workers of Birmingham, Manchester, Leeds, Liverpool and London. It is a story about the forces then at work to make the rich richer and the poor poorer - forces which are still at work today.>> 30

29 'Theatre Review', 12 Oct. 1978, archives 7:84, Bib. Univ. de Cambridge.

30 extraits du prospectus annonçant les représentations de *Big Square Fields*, archives 7:84, Bib. Univ. de Cambridge.

Cette représentation des conditions de vie et de travail en milieu rural complète celle du monde ouvrier. Le tract précédent établit cette filiation et affirme son interventionnisme idéologique. Il vise à développer la conscience d'une communauté d'intérêts. Le regard différencié et la spécificité documentaire permettent à chacun de se reconnaître et de percevoir les similitudes. Il en émergera une représentation de la propriété du capital industriel, ou de celle de la terre.

4-1-2-propriété de la terre :

Le thème central de *Vandaleur's Folly* pose le problème de la propriété de la terre, tout comme *Big Square Fields*, qui retourne aux origines de la révolution agraire en Grande-Bretagne. Ce même thème du "landlordism", appropriation des terres par de riches possédants vivant en Angleterre, est au centre de *The Ballygombeen Bequest*, de J.Arden. Cette dénonciation avait été à l'origine de la plainte d'un grand propriétaire, nommément désigné. Elle avait causé l'interruption de la tournée ³¹. Ce thème est également au coeur de toute la première partie de *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* ³². Les conséquences de l'appropriation des terres apparaissent tant au niveau dramatique, avec les évictions de population, qu'au niveau comique, lors des chasses ou des visites touristiques des propriétaires sur leurs domaines. L'humour domine lors du marchandage entre Lord VAT of Glenlivet et Andy McChuckthemup, le promoteur immobilier, au sujet de la vente des terres du hobereau - on notera incidemment la caricature des noms des personnages, qui appartiennent métaphoriquement au même champ sémantique idéologique désignant le capital menaçant. Le délire des deux hommes concernant le réaménagement touristique du lieu, a occasionné des tempêtes de rires dans le public. Au delà, se manifeste la triste réalité de la dépossession. C'est le thème central de *Boom*, la deuxième pièce

³¹ *supra*, chapitre 1, p.46.

³² *infra*, chapitre 7.

écossaise écrite par J.Mc Grath pour partir en tournée dans les Highlands, après le long triomphe du *Cheviot*. Elle mêle les contradictions entre le désir des jeunes filles d'aller travailler en ville, répondant à l'appel de la modernité, et l'impossibilité pour les garçons, qui restent attachés à leur terroir, de trouver un emploi sur place. Le texte associe la dépossession à l'arrivée des compagnies pétrolières, dévoreuses de terrains pour implanter leurs installations et faire des forages. Des informations parallèles sur l'appropriation des terres dans le tiers-monde, lors de la découverte de pétrole ou de gisements miniers, tissent un parallélisme qui suggère une annexion de l'Ecosse. Le contre-exemple du développement en Tanzanie, avec la citation de discours du président Nyerere, reproduit dans le programme³³ offrait une autre perspective : celle du contrôle socialiste du développement par la population. Comme le programme original du *Cheviot*, celui de *Boom* rappelle la structure de propriété des terres dans les trois comtés de Sutherland, Ross & Cromarty, et Inverness-shire en Ecosse. Elle se caractérise par l'immensité des domaines. On apprend ainsi que les dix plus grands propriétaires se partagent 684,700 acres sur les 1,297,914 que couvre le comté de Sutherland, et que à eux seuls, les 44 principaux propriétaires possèdent 1,205,200 acres - le programme ajoute : "This means that 0,3% of the population own 93% of the land" - dans ce comté, d'où est originaire la famille d'E.MacLennan. A Ross & Cromarty, 74 propriétaires possèdent 1,516,000 acres, soit, 97% des terres réparties entre 0,1% de la population. Ces propriétaires sont nommés. Ce sont de grandes familles anglaises ou écossaises, vivant à Londres. Mais, dans le comté d'Inverness-shire, on compte parmi eux British Aluminium et Seafield, une holding pétrolière. Ces chiffres, beaucoup plus détaillés, sont cités dans le texte³⁴. Ils sont encadrés par des déclarations historiques authentiques. Ainsi, Ramsay

³³*Boom*, programme, Edinburgh, 7:84 publications and Gordon Wilson Printer, 1974, archives personnelles, don de l'auteur, p.2 et 7.

³⁴Un tableau commenté présente ces chiffres, dans le programme p.3.

MacDonald écrit en 1909 dans la préface de son ouvrage *Our Noble Families* :

«Show the people that Our Nobility is not noble, that its land are stolen lands - stolen whether by force or fraud, show the people that the title deeds are rapine, murder, massacre, cheating or Court harlotry; and you shatter the Romance that keeps the nation numb and spellbound while privilege picks its pocket.»³⁵

The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil, avait contribué de manière éclatante à illustrer ce propos, à travers le dramatique épisode des Clearances, les déportations de populations, qui s'étaient produites au fil du 19^e siècle pour faire place à l'élevage extensif du mouton 'Cheviot', plus rémunérateur que le fermage. Cet épisode dramatique de l'histoire écossaise avait fait l'objet d'un silence officiel. Au-delà de ses qualités esthétiques innovantes et de son succès internationale, la pièce avait été à l'origine de nouvelles recherches, de publications. Elle a surtout favorisé un éveil de la mémoire populaire, refoulée jusqu'alors. Il y a donc interaction. C'est l'exemple le plus flagrant d'interventionnisme culturel dont les effets politiques directs sont au moins égaux au succès artistique. La page du programme de *Boom*, qui représente une suite logique au *Cheviot*, s'achève sur une citation du Professeur Atkinson (*Wealth in Britain*, 1972) :

«The re-distribution of wealth over this century has not been between the rich and the poor, but between successive generations of the same family.»³⁶

Dans *The Catch*, c'est un thème secondaire, mais il a su séduire le public. J.Fowler, qui, pour le Glasgow Herald, avait suivi la tournée de la compagnie 7:84 Scotland dans les îles Hébrides, en témoigne :

«Waves of merriment greeted the appearance of cardboard cut-out English sportsmen in tweeds and kilts. This lampoon on landlordism seemed almost a 7:84 cliché when I saw *The Catch* on its opening night on the

³⁵Programme pour *Boom*, p.3.

³⁶*ibid.*

Edinburgh Fringe, this August, but in Stornaway it struck a chord of sympathy. For this audience, the caricatures were all too real.>> 37

Mais la mainmise des puissants est traitée avec plus de fréquence et de vigueur lorsqu'il s'agit des moyens de production industriels. Les pièces écossaises articulent les deux types de possédants, puisque, au 20^e siècle, avec la découverte du pétrole, une nouvelle distribution des terres, ou des espaces nécessaires aux infrastructures portuaires va se faire jour. Il s'y mêlera le problème de l'immobilier, dont les prix vont croître de manière vertigineuse et exclure les écossais pauvres. Nombreux sont ceux qui seront contraints de rejoindre les banlieues industrielles de Glasgow, voire de Newcastle ou de Teesside en Angleterre. C'est l'objet de l'avant dernier tableau du *Cheviot*. Traitée en fiction dialoguée néo-documentaire, avec la visite mimée de touristes dans un foyer d'Aberdeen³⁸, cette scène a fait place à des témoignages authentiques de familles et de pêcheurs contraints au départ dans le film de J. Mackenzie, produit par la BBC. Ce film est un exemple du genre du docu-drama britannique. L'image du capitalisme et de la propriété, donnée dans l'oeuvre de J. Mc Grath, est donc faite de témoignages cruels sur une répartition injuste. Elle se situe dans une perspective marxiste. Nombre de critiques londoniens tenteront de contester, ou de vilipender le nom, métaphore symbolique de ce phénomène, que J. Mc Grath a choisi pour ses compagnies et qu'il explicite systématiquement sur tous les documents, affiches, prospectus, en-têtes de lettres, programmes, etc... :

<<7:84 Theatre Company : 7% of the population of this country owns 84% of the wealth.>>

L'exemple le plus saisissant est celui offert par John Elsom dans son ouvrage *Post War British Theatre*. S'il admet que des auteurs et metteurs en scène de qualité préfèrent le théâtre alternatif et choisissent

³⁷ "An apocalypse lightly unfolds", *Glasgow Herald*, Tuesday September 29, 1981, Arts Review, p.4.

³⁸ *The Cheviot*, London, Methuen paperbacks, p.69-72.

l'interventionnisme idéologique³⁹, lui-même intervient idéologiquement dans le chapitre onze pour contester l'affirmation de 7:84 :

<<The 7:84 Theatre Company, for example, derived its title from the statistic that 7% of the British population owned 84% of the country's wealth. This figure was gleaned from the Economist, an apparently impeccable, even right-wing source, and was originally based upon government supplied statistics. As it stands, it implies a shocking concentration of ownership. But the 7:84 company failed to point out that the statistic was based upon pre-tax income, thus ignoring two points - the redistributive effect of taxation/.../ and second, that family income were usually registered under one name, the husband's. Furthermore, the word, ownership, can have two distinct meanings, 'consumption' or 'the power to control' /.../. A very much smaller percentage controls the governmental decisions of the country, or runs the unions, or the nationalised industries/.../These are obvious points, but they tended to be overlooked by some writers who pursued a neo-marxist logic, in which 'ownership' equalled wealth equalled money equalled power equalled bourgeois class interest.>>⁴⁰.

Manifestement, J.Elsom s'engage longuement dans des arguments représentant une défense et illustration de la propriété privée du capital. Sa crispation antisyndicale et antigouvernementale, sous un gouvernement travailliste transparait. Ce lemme d'une page pleine dans un ouvrage sur le théâtre britannique situe l'acuité des clivages idéologiques en Grande-Bretagne, et confirme l'existence de fait d'une répartition largement inégale des ressources et des biens possédés. Il démontre, alors que le théâtre politique parallèle n'est pas encore parvenu à sa pleine expression, que la dénonciation de l'emprise capitaliste offerte par J.Mc Grath et d'autres écrivains ou compagnies joue un rôle important durant la décennie 1970.

³⁹ELSOM John, *Post War British Theatre*, London & Boston, Routledge and Kegan, 1976, chapitre 10, 'Fringe Alternative, Agit-prop', p.151-3.

⁴⁰ELSOM John, *ibid.*, chapitre 11, 'Many Roads, Few Maps', p.182.

4-1-3-l'image du capitalisme :

La main-mise des représentants du capital sur les moyens de production, les terres, la finance est traitée comme une évidence. Les méfaits en sont dénoncés, dans les pièces de J.Mc Grath. Dans *Hover through the Fog*, Mr Oliphant, le représentant patronal au tribunal, est présenté dans les didascalies comme un stéréotype. Il tente par tous les moyens de faire pression sur Mrs Reece pour éviter une forte hausse des salaires. Sa collusion avec le gouvernement conservateur est soulignée :

(Enter Mr Oliphant, a fairly hairless man, smooth in all particulars, but with a hog-like thrust to his trunk, dogged, a bar at bay. He is smiling now, and carefree. He thinks he has won already.):

Morning Ladies/.../got stopped in the corridor by the Minister of State actually, button-holed, no less.

I hear you're having a drink with the Prime Minister this afternoon. He'll have to meet you, d'you see, for putting you on the Honours List-probably just wants to vet you personally.>> ⁴¹

They're knocking down the Pie-shop appartient à la même série des courtes pièces écrites pour le théâtre Everyman de Liverpool. Les habitants du quartier doivent faire face aux appétits des promoteurs immobiliers. La défense de la boutique permet d'opposer le 'modernisme' du capitalisme en action au désir des habitants de vivre en paix dans un cadre humain. Dans *Random Happenings in the Hebrides*, la réduction et la concentration des flottes de pêche à Peterhead provoque la révolte des pêcheurs⁴². *Fish in the Sea* développe longuement les conséquences des concentrations industrielles, avec la vente de l'entreprise et de son personnel à une société américaine. Le blocage des salaires provoquera le déclenchement de la grève. La presse unanime s'est accordée à voir dans cette chronique d'une famille ouvrière, une étude documentée des réalités sociales, traitée sans manichéisme. Pour Frank Marcus :

⁴¹*Hover through the Fog*, manuscript dactylographié, archives 7:84, Bibliothèque de l'Université de Cambridge, p.13.

⁴²*supra*, p.224.

<<some dialogues of stilted sentimentality awakened nostalgic memories of the dear old Unity Theatre of 25 years ago/.../ at the core, there lies no easy dogmatic panacea.>>⁴³.

Pour sa part, B.A.Young écrit, dans le *Financial Times* du 13 février, que "J.Mc Grath assails injustice and misfortune with wit as well as indignation.". I.Wardle partage leur avis dans le *Times* , tout comme Rod Caird dans le *Morning Star* , datés du même jour.

Avec *Lay Off* ⁴⁴, John Mc Grath approfondit son analyse de l'internationalisation et de la concentration du capital avec sa cohorte de licenciements. Ce n'est pas un hasard si l'écriture et la diffusion de cette pièce succéda immédiatement à la reprise par la compagnie 7:84 England de *Fish in the Sea* , qui traitait pour la première fois du rachat d'une entreprise par un groupe industriel américain. Dans sa forme et sa structure, cette pièce représente également le pendant anglais, centré sur ce problème économique, de la fresque écossaise du *Cheviot*. Comme elle, ou comme *The Catch*, elle fit l'objet de recherches documentaires approfondies, dont l'écho resurgit dans des intermèdes adressés directement au public. Un examen de sa réception par la presse s'impose. Il situe clairement l'importance de l'enjeu idéologique⁴⁵. Ainsi, le *Whitehaven News* daté du 26 Juin 1975 rappelle le passé de la compagnie et cite la diffusion par la BBC de la version filmée du *Cheviot*. Le journal mentionne ensuite que les salles étaient pleines, tant à Whitehaven que dans les villes voisines. Le thème central est ensuite présenté, sous le

⁴³"Red Shadow", *The Guardian*, 13 fév.1975

⁴⁴pièce inédite écrite et créée en 1975, immédiatement après la reprise par 7:84 England de *Fish in the Sea* en tournée, enrichie de nouvelles chansons. *Lay Off* fut jouée pour la première fois en tournée de Mai à Juillet 1975 (Whitehaven et communes environnantes puis, Oxford, du 10 au 20 Juillet, enfin, Sheffield.). Présentée en Août au festival d'Edimbourg au théâtre Crucible. Une tournée en Ecosse s'ensuivit tout au long du mois de Septembre. Fin Septembre, la compagnie 7:84 England embarqua pour la Hollande, où la pièce fut jouée durant le mois d'Octobre avant d'être inscrite au répertoire permanent de la compagnie.

⁴⁵Dossier de presse conservé dans les archives de la compagnie 7:84, à la bibliothèque de l'Université de Cambridge.

sous-titre significatif, mis en majuscules, de "CIGAR PUFFING OGRES", avec quelques réserves idéologiques :

<<The theme was politically provocative. It led us through a history of working-class oppression, in which the capitalists were invariably cast as cigar-puffin ogres. The songs left little to the imagination : "working, working for my pay - just to make some rich man richer" /.../ the dream(or nightmare) of a multi-national state. Utopia! /.../ Heavy stuff and what precisely audiences in West Cumberland are supposed to do about that message, if anything, I am not quite sure.>>

La charge connotative des substantifs ou adjectifs est soulignée par un emploi d'adverbes sélectionnés (invariably et precisely), dont le sens est clairement dénoté par la conclusion. Au-delà d'un discours politique adverse, le lecteur y percevra également le désaccord total des critiques familiers du théâtre conventionnel à l'égard de l'intervention sans détour ou de l'usage de personnages stéréotypés. Ceux-ci sont ici traités comme des emblèmes, sociaux dans le cas présent, hérités du Moyen-Âge ou de la Comedia dell'Arte. Or, précisément, contrairement à l'avis de ce critique, le public populaire savait apprécier ce type d'adresse et de représentation schématisée, en faisant la part de la caricature esthétique dans le discours de l'auteur. Le commentaire d'A.McFerran dans *Time out* ⁴⁶ offre une vision toute différente du même spectacle. Ayant assisté aux représentations données à Oxford, elle indique qu'à Ruskin College, les spectateurs ne voulaient pas partir à l'heure de la fermeture de la salle. La troupe dut reprendre les chansons du spectacle. Elle traite ensuite du thème central :

<<*Lay Off* is about the biggest of big business, the multi-nationals; why they started, how they operate, where they could lead.7:84 have taken what seems to be a complex world of high politics and sophisticated economics and shredded it into music, song and sketch, with a stunning result /.../ the sketches range from the outrageously funny -

⁴⁶ 'Monopoly Bop', *Time Out*, 11-17 Juillet 1975, p.9.

Oldfashioned Bossman Brassneck being cajoled by his new-fangled Labour Relations Expert/.../to the moving election speech of the late President Allende.>>

A.McFerran rend ensuite hommage aux chansons diégétiques de M.Brown. Le choix des genres musicaux participe du message :

<<Mark Brown's music, which deserves its own LP, incorporates the sour musak of commercialeze ('Science is a wonder, sha-na-na'), Gilbert and Sullivan type ditties, a Multinational Top Twenty and many songs rooted firmly in rock.>>

Après la présentation de la pièce au Sheffield Crucible, avant le Festival d'Edimbourg, le chroniqueur du *Sheffield Herald* ajoutera :

<<Highlight of the play was a skit of TV's Top of the Pops where the actors read out a list of the top twenty firms in Britain.>>

Michael Coveney poursuit dans le même sens. Il fait part de ses réticences personnelles quant au 'danger' de la monopolisation, et révèle l'impact et la qualité du spectacle :

<<The show/.../is a sort of didactic cabaret that relates the de-personalisation of the country's workforce to the unstoppable progress of the huge multi-national corporations. The take over of small firms and businesses is acted out in a series of sharp, often brilliantly performed sketches, and then capped with a devastating fact or two/.../(il en cite quelques uns , NDLR): 1967-68, 5 000 British firms were absorbed. The creation of GEC, we are told, involved vast redundancy measures affecting 64,000 people.>>⁴⁷

Ces critiques illustrent parfaitement la dimension documentaire des pièces de J.Mc Grath, qui se prêtent ainsi à une analyse sociologique. Celle-ci leur confère une valeur complémentaire, indissociable de leur capacité d'adéquation interventionniste à un public ouvrier. M.Coveney est explicite à cet égard :

<<*Lay Off* is very much a piece for a receptive environment. It is expertly constructed and argued, and

⁴⁷ *Financial Times* du 1er Septembre 1975.

charmingly performed by a young company whom only the most cynical could accuse of righteousness or complacency. Of all the touring groups who dabble in political agitprop and the rallying of political sympathisers, 7:84 are by far the most accomplished./.../Their message is raw and undisguised, but it *is* argued and it *is* presented with a regard for history.>>⁴⁸.

Le correspondant au festival du *Glasgow Herald* ajoute que :

<<it should be watched with particular interest in East Kilbride because Standard Telephones and Cables, a subsidiary of ITT, and their long and bitter feud with their workforce, come in for a mention.>>

Enfin, Jonathan note l'évolution de J.Mc Grath vers un théâtre plus épique, avec des personnages emblématiques, et un récit historique comme thème central plutôt qu'une saga familiale encore relativement naturaliste :

<<It is an openly didactic piece that deliberately has no truck with the subtleties and complexities informing *Fish in the Sea* and *Plugged Into History* /.../ it is an accumulation of facts and episodes about the activities and consequences of firms like IBM, ITT, General Motors and Philips and the stranglehold they have on the economies of the underdeveloped countries.>>⁴⁹.

Il convient d'observer que la nature même du thème conduit à évoquer un élargissement international des conséquences, et suggère l'idée d'une solidarité agissante des travailleurs des divers pays concernés. Cependant, J.Mc Grath prend soin dans son spectacle d'enraciner en Grande-Bretagne chacune des sociétés mises en accusation, à travers leurs filiales locales et leur pratique. L'exemple d'ITT à East Kilbride est parfaitement exemplaire.

En privilégiant cette pièce proposée par 7:84 England, il semblait facile de mettre en évidence avec des commentaires synchroniques le fonctionnement dialectique d'un choix thématique avec le processus de création et d'expression interventionniste enraciné voulu par J.Mc Grath

⁴⁸*Financial Times* du 1er Septembre 1975.

⁴⁹*Plays and Players*, September 1975.

et sa compagnie. La comparaison avec *Fish in the Sea* permet de mesurer l'évolution esthétique qui accompagne une volonté idéologique plus marquée. Il convient cependant de rapprocher également *Lay Off* d'une autre pièce de l'auteur, proposée sensiblement plus tard par la compagnie 7:84 Scotland, dont l'un des thèmes majeurs est cette même emprise capitaliste. Dans *Blood Red Roses*⁵⁰, Bessie McGuigan, le personnage central, une femme militante syndicaliste conduit la lutte contre l'entreprise dans laquelle elle travaille, et cherche à obtenir le soutien actif des syndicats des autres usines du groupe, implantées en Europe. Cette lutte est au coeur de l'acte deux. L'acte un qui suivait Bessie depuis son enfance s'est achevé par sa rencontre, lors d'un voyage touristique de militants en Bulgarie, avec Pablo, dirigeant syndical d'une entreprise espagnole appartenant au même groupe international IRM⁵¹ :

BESSIE : /.../I work for S.A.M.

PABLO : So we are brother and sister-

BESSIE : How do you mean?

PABLO : Because we both work for IRM, no?

BESSIE : I.R.M.? No, S.A.M,'s been taken over by Inter-Trust London Limited-

PABLO : That too is I.R.M. My factory is owned by Corunna Holding Company-that too is I.R.M. Our organisation has a list-your S.A.M. is on this list. When you have a strike in Glasgow, we work extra in Barcelona - International Registration Machines play with us. /.../

BESSIE : That explains a lot. Every time we go on strike, they're laughing at us - they're getting the same parts from you lot-cheaper-

PABLO : Well-maybe it could be arranged.⁵²

L'acte deux peut désormais se centrer, dans sa première moitié, sur l'affrontement entre le groupe international et ses syndicats dans les diverses filiales. La scène un permet de confronter l'approche de Bessie, militante révolutionnaire rompues aux 'pièges' patronaux, à celle du

⁵⁰*Blood Red Roses, Two Plays for the Eighties*, Aberdeen, 7:84 Publications and Aberdeen People's Press, 1981.

⁵¹*ibid.* Acte 1, scène 11, p.46-8.

⁵²*Blood Red Roses*, Acte 1 scène 11, p.47-8.

jeune directeur du personnel, frais émoulu des écoles de management, à la veille de suppressions d'emplois. Le cadre sonde la réaction des ouvrières à leur sujet, en recevant Bessie dans son bureau :

BESSIE : You know fine no senior shop-steward is allowed to discuss business with you or your infinite superiors without at least one other shop-steward present. You asked me in here privately son, to discuss my personal position : now you're trying to tell me you're gonna sack fifty of my women.

Mr EAGLETON : Mrs McGuigan, I mentioned the possibility of rationalisation purely out of courtesy-

BESSIE : Aye, and the next week you'll be saying you discussed it with me-which means I agreed to it. Don't try those tricks on wi'me, son⁵³.

J.Mc Grath est parfaitement au fait des stratégies patronales et du comportement des militants ouvriers expérimentés qui ne s'en laissent pas compter, et n'hésitent pas à utiliser, comme le fait ici Bessie, la condescendance envers un supérieur trop jeune et inexpérimenté. Le langage est authentiquement dénotatif. Vraisemblable, il sera reconnu comme véridique par les spectateurs. La référence précise au code du travail y contribue.

Le directeur du personnel, surpris par cette réaction profite de l'absence momentanée de Bessie, qui est allée chercher Catriona, une autre déléguée syndicale, pour appeler ses supérieurs et les prévenir que les licenciements risquent de conduire à une grève. Ceux-ci l'incitent à provoquer la crise, puisqu'une nouvelle usine peut ailleurs produire les mêmes pièces. La scène se termine par une rupture, et les mots que J.Mc Grath prête à Bessie démontrent le cynisme patronal, qui ne respecte même pas ses engagements légaux, et les accords de subventionnement à l'origine de l'implantation en Ecosse de cette usine :

BESSIE : /.../ This government paid you a bloody fortune to expand production in this town - to provide employ-

⁵³*Blood Red Roses*, Acte 2 scène 1, p.49.

ment for these people. You took it. Now, you're taking away jobs and giving them to a machine in Cumbria. That's a serious breach of agreement. Secondly, there are agreed methods of consultation with unions and shop-stewards in the event of even thinking about sacking folk - this bloody multi-national has never consulted anyone⁵⁴.

Il convient de remarquer que ce texte a été écrit en 1981, au moment où tout accord contractuel du type de celui qu'évoque Bessie a été annulé par le gouvernement conservateur. En examinant rétrospectivement les atteintes antérieures, J.Mc Grath permet au spectateur de prendre conscience que l'affaiblissement du pouvoir syndical est plus ancien. Le présent gouvernement se contente d'officialiser et de systématiser ces pratiques, avec un cynisme égal à celui que Bessie reproche aux firmes multinationales. On mesure dès lors la situation de plus en plus ambiguë du théâtre politique interventionniste, dont J.Mc Grath demeure alors le représentant le plus important. Son action repose sur des valeurs et des espérances désormais marginalisées par l'évolution internationale, et plus particulièrement en Grande-Bretagne, où le gouvernement se veut, avec quelque succès, le porte-drapeau d'un nouveau conservatisme offensif.

Après la strophe sept de la chanson, qui tient lieu de transition et annonce l'affrontement, la scène deux décrit la grève et son échec. Elle s'achève sur une courte adresse au public, faite par Alex, l'époux de Bessie, séparé d'elle, mais qui lui reste sentimentalement attaché. Dirigeant syndical à Glasgow, il subit les reproches de son épouse devant le rôle des dirigeants. Il souligne la double ironie de la situation:

ALEX (to audience) : Two weeks later, in May, there were ten million workers on strike in France. Everything seemed possible in 1968. Everything⁵⁵.

L'amertume de l'auteur est aisément perceptible lorsqu'il écrit ces mots en 1981. La répétition du mot 'everything', encadrant le verbe 'seem', est

⁵⁴*ibid.* p.51.

⁵⁵*Blood Red Roses*, Acte 2, scène 2, p.56.

doublément révélatrice de l'évolution inéluctable, tant dans sa fiction, que dans l'Europe industrielle réelle.

La pièce s'achèvera sur des évocations alternées de la vie familiale de Bessie, de ses filles devenues adultes, de son mari, après l'échec de la grève. 1981 dessine une période d'incertitudes pour le mouvement ouvrier. Désormais, la tonalité est plus à la résistance qu'à l'espoir d'une transformation du système.

Ainsi, à travers la vie mouvementée de Bessie McGuigan, un personnage fictif qui travaille et lutte dans des entreprises imaginaires parfaitement représentatives de celles que fréquentent les spectateurs, J.Mc Grath dévoile le rôle des multinationales en Europe. Il décrit et dénonce leur fonctionnement inhumain, générateur de pressions morales et de licenciements et les conséquences directes de leur emprise sur la vie des gens. Bessie, par exemple, après son licenciement pour activisme syndical, doit user d'un faux nom pour se faire réembaucher dans une autre usine. Le spectateur est le témoin de l'expression d'une réalité sociologique, au détour d'une fiction théâtrale. Il prend plaisir à voir se dérouler un quotidien proche du sien. Les listes noires excluent toujours les syndicalistes licenciés en Ecosse en 1981. Dans un style qui la rapproche de *Fish in the Sea*, cette pièce représente une synthèse des deux genres auxquels s'est exercé J.Mc Grath depuis 1971 : il a d'abord privilégié la saga familiale. Les personnages y ont une épaisseur psychologique et sociologique soulignée par l'intervention de leur famille qui ouvre le champ à des thèmes parallèles au thème industriel central. Il a ensuite écrit des fresques historico-sociologiques dans lesquelles les entreprises industrielles réelles et des personnages stéréotypés plus schématiques servent un récit musical construit autour de sketches et de témoignages authentiques. *Blood Red Roses* combine les deux genres avec succès.

Entre-temps, avec *Yobbo Nowt*, écrite et créée en 1975, immédiatement après *Lay Off*, J. Mc Grath avait usé du même procédé en partie, en privilégiant un autre personnage féminin. Cependant, après s'être libérée du joug d'un mari brutal et alcoolique, cette 'female Candide'⁵⁶ avait dû travailler. Mary Arnold découvre l'univers de l'industrie et de la finance, en obtenant un emploi dans une entreprise d'électronique. Elle est une emblématique Mrs Nobody, comme l'indique la chanson titre:

Yes, she is a nobody.
 Nobody-
 Nothing to shout about
 A middle-aged working-class mother-
 Now everybody
 's somebody.
 But she's just a yobbo nowt.

Rappelant les héroïnes de Brecht ou le pèlerinage d'Everyman, elle va partir en croisade pour comprendre le système capitaliste. Le contraste antithétique des noms, Everyman et Mrs Nobody, est symbolique de la place accordée à l'homme du peuple à ces deux époques. L'auteur dramatique dévoile, outre ses choix, l'état de la société dans laquelle il écrit. Que Mrs Nobody soit une femme, est également un indice de même nature. Il reflète l'influence croissante de la femme, à la suite de l'action des mouvements féministes dans les pays anglo-saxons à cette époque.

Appelant tour à tour son PDG millionnaire, le candidat travailliste de sa circonscription, le propriétaire de son quotidien, son syndicat et le vicaire de sa paroisse, elle obtient invariablement des réponses prêchant la soumission. Ses questions naïves fondamentales sur l'emprise économique des monopoles et des banques sont un ressort didactique d'autant plus efficace qu'elles permettent à l'auteur de recourir à un humour dévastateur. Cette pièce s'inscrit parfaitement dans le florilège

⁵⁶ainsi désignée par John Barber, dans son article "*Innocence abroad in materialistic world*", publié le 9 décembre 1975 dans *The Daily Telegraph*.

des créations de la compagnie 7:84. Celle-ci venait, en 1975, de recevoir le soutien de l'Arts Council of Great Britain, qui lui accordait enfin une subvention annuelle permanente. Depuis les avatars de la pièce de J.Arden, *The Ballygombeen Bequest*, la compagnie avait dû faire appel au financement public selon le système du projet. Chaque nouvelle pièce impliquait une demande, la présentation du script, accompagné du calendrier des représentations prévues, et risquait de ne pas être subventionnée. Ce système empêchait tout développement cohérent à long terme :

<<Nevertheless, as a result of this episode, John was carpeted at the Arts Council in its Piccadilly office, and the company was put back on 'project' funding./.../It was three years before the 7:84 company were put on revenue grant status, and were able to plan the year's work that included *Lay Off*, *Yobbo Nowt* and *the Rat Trap* - probably the most productive and outstanding year of 7:84 England's life.>>⁵⁷

Deux autres pièces écrites par J.Mc Grath pour la compagnie anglaise prennent pour cible le capitalisme. *The Trembling Giant*, a été créée en 1977, dans une mise en scène de l'auteur. Bientôt reprise par la compagnie écossaise, elle fut, ensuite, représentée en Irlande. Il s'agit plus d'un conte fantastique, une allégorie contre le capitalisme, destinée à toute la famille. La pièce retrace le développement et la crise du capitalisme, telle qu'elle était perçue durant le début des années 1970, à un moment où les forces révolutionnaires espéraient un changement proche en Grande-Bretagne et en Europe. A travers la métaphore de Little George, à qui une sorcière a révélé que pour devenir 'grand', il doit manger de plus en plus de haricots, la quête du 'toujours plus' aboutit à un monopole du haricot pour lequel doivent travailler les paysans. De la révolte des Jacques à la crise et à l'effondrement du marché, écho de 1929, émerge la nécessité d'abattre le géant pour organiser une répartition plus harmonieuse, justifiant ainsi la révolution socialiste. Selon *le Morning Star* :

⁵⁷MacLENNAN Elizabeth, *The Moon Belongs to Everyone*, p.42.

<<Masked mummery and musical energy help to sustain the pace, as the plot takes us willy-nilly through the beginnings of capitalism, two world wars, the slump, revolution and the victory of the vietnamese people.

In the best traditions of pantomime, the multi-talented cast involve the audience, drawing here a hiss, here a cheer, and getting them to join in with the 20 songs. >>⁵⁸

Après sa création à Londres et en tournée, la pièce fut également jouée au Pays de Galles, puis revint à Londres, au théâtre du Royal Court dans la période de Noël 1977.

Rejoice!, enfin, est une parodie de la comédie musicale *My fair Lady*:

<<finally, *Rejoice!* (which) was my answer to *My fair Lady*. A woman social worker in Liverpool confronted with the need to raise business sponsorship for her Addicts' Centre goes with a friend to see a businessman at his home. They take with them a black youth who has attached himself to them. The businessman/.../bets /.../he can turn him into a good Young Conservative in three weeks flat. With a resounding aria *Believe in Yourself*, he begins the boy's education. Three weeks later/.../ the boy rips off the businessman for a lot of money, and sets off into the Yuppie world with both the skills to succeed and a deep desire to destroy it.>>⁵⁹

Chansons et musiques sont toujours de M.Brown. La pièce recevra le Festival Fringe First Award à Edimbourg en 1982. Le critique Ned Chaillet, notamment, commente ainsi le travail de J.Mc Grath :

<<*Rejoice!* achieves great engagement with the audience. Part of the pleasure of the play, and there are many pleasant surprises, is the way he gives the best lines to a Liverpool capitalist by treating his enemy with respect, his own ideas on social justice shine forth...>>⁶⁰

⁵⁸CARLTON Peter, '*Trembling Giant, bright and bouncy for the People's Jubilee*', *Morning Star*, 8 Juin 1977. La pièce fut jouée ultérieurement pour le Jubilé du Parti Communiste de Grande-Bretagne, le 19 Juin 1977.

⁵⁹Mc GRATH John, *The Bone won't Break*, p.29.

⁶⁰in *The Times*, 30 Août 1982.

Déjà, nombre de critiques avaient rendu hommage à la qualité historique et à l'honnêteté du regard porté par J.Mc Grath sur ses adversaires idéologiques. Ce respect est moins évident dans les fresques épiques où les personnages ont une moindre épaisseur psychologique. Néanmoins, même lorsqu'ils deviennent les symboles d'une force ou d'une pratique négative, les personnages des capitalistes sont présentés sous forme de caricature, avec une ironie adressée à leur fonction plus qu'à leur personne. C'est également l'image qui transparait dans les pièces écossaises, où un autre aspect du développement économique privé est évoqué. L'achat de terres, pour les chasses, le développement du tourisme international avec la construction de lieux 'exotiques', de chaînes d'hôtels, est un thème secondaire que l'on retrouve dans *The Cheviot* ou dans *Boom*, mais aussi dans *Swings and Roundabouts*, un pastiche politique de la pièce de boulevard en vogue au début des années 1980 : *Private Lives* de Noël Coward. Mais dans la pièce de J.Mc Grath, les deux couples sont séparés par leur appartenance à une classe sociale plutôt que par l'âge ou le divorce. Les rencontres occasionnent des humiliations et une réflexion sur l'acquisition des valeurs et des biens par le travail ou par transmission. Les deux couples en présence sont réunis dans un nouvel hôtel populaire, qui offre des voyages de noces 'tous services compris' en Ecosse aux jeunes couples ouvriers. Ce système est largement tourné en dérision, tant par l'auteur qui souligne le manque d'attention réservé aux clients, traités comme un produit commercial au sein d'un système de rentabilisation des loisirs, que par le couple bourgeois, en panne de voiture, et habitué à un autre niveau de confort. Lui aussi dénonce la médiocrité et la standardisation des prestations. Freddie, bien sûr, critique, au passage, l'aspiration populaire à vivre mieux:

FREDDIE : /.../All these lower class oiks have bullied their employers into handing over more and more cash - now they want something to spend it on : but what? Well, living like their employers of course. So, what do we sell them? Crap - crap food, crap clothing, crap music,

crap houses, crap hotels - all at great expense : and they consume it all/.../Their choice has to be strictly limited to what we can offer, cheaply and repeatedly. When you are a Management Consultant, you have to understand these things. But, I must say, it is extremely unpleasant being forced to spend the night amidst the fruit of one's labour.⁶¹

Par son intermédiaire, J.Mc Grath ironise sur le consumérisme, miroir aux alouettes qui trompe le peuple. D'ailleurs, cette comédie satirique recèle d'autres qualités de dénonciation du fonctionnement actuel du capitalisme et des comportements populaires. Ainsi, les deux épouses comparent leur statut social, à l'heure du café, leur emploi du temps quotidien, le temps passé à leur toilette. Enfin, elles découvrent un point commun, leurs avoirs financiers :

ROSEMARY : I didn't decide to inherit a portfolio from my grandfather...It just came through the post. Quite a few shares in IBM, I seem to remember.

GINNI : Have you? Well so have I - I was given them by one of our senior managers : he says he believes in participation. He's something of a socialist.

ANDY (to Gini, Surprised) : Do you really have shares in IBM?

GINNI : Yes, twenty of them. That's why I voted Tory in the last election, and so should you have.

ANDY : I havenae got any shares.

L'ironie de l'auteur est discrète. Elle souligne l'évolution contemporaine vers la monétarisation boursière qui prend les gens de condition modeste au piège de l'actionnariat. Les remarques du couple ouvrier sont naïvement révélatrices à cet égard. L'essentiel de la force de cette pièce, qui n'affirme aucun discours et ne comporte ni intervention directe adressée au spectateur, ni chansons diégétiques, réside principalement dans une confrontation sociale riche que l'auteur se plaît à développer. Elle naît de la cohabitation forcée de deux couples, de ce huis

⁶¹ *Swings and RoundABOUTS, Two Plays for the Eighties*, Aberdeen, 7:84 Publications and Aberdeen People's Press, 1981, Acte 2 scène 1, p.121-2.

clos dans un hôtel. Elle se nourrit aussi des relations sexuelles passagères et des quiproquo entre les deux couples. Typiques du théâtre de boulevard que J.Mc Grath pastiche ici, ces échanges justifient le titre métaphorique *Swings and Roundabouts*

4-2-relations sociales :

La confrontation de personnages appartenant à des catégories différentes, qu'il s'agisse de classes sociales ou de générations, ou de la mise en présence des individus et des responsables, politiques, économiques, syndicaux, militaires ou religieux ne constitue pas un thème en soi dans les pièces de J.Mc Grath. Elle est une rencontre logique des diverses composantes de la société. Cette dernière constitue le décor, l'espace nécessaire à des spectacles qui privilégient l'histoire des hommes et l'expression d'une éthique humaniste. J.Mc Grath manifesterait un intérêt privilégié pour les classes sociales, les différences de générations, et le rôle de la religion à travers l'église.

4-2-1-les classes sociales :

La mise en présence de personnages appartenant à des catégories de population distinctes traduit une volonté de l'auteur de ne pas céder à un manichéisme réducteur. Cette confrontation sera particulièrement riche dans les pièces de jeunesse, puis dans les sagas familiales construites autour de personnages auxquels l'auteur a donné une épaisseur psychologique forte. Elle est plus schématique dans les fresques historiques, reflets d'une confrontation figée entre les peuples ou les classes sociales, qui inscrivaient les individus dans une logique individualiste ou socialiste. Un antagonisme exacerbé, aggravé durant la guerre froide, caractérise l'état des comportements sociaux ou politiques, économiques ou militaires. Avec l'émergence du nouveau théâtre britannique qui rend compte des crises affectant toute la société, cette exaspération devient une composante permanente, quel que soit l'idéal

personnel de l'auteur. J.Mc Grath, affirme son engagement aux côtés du peuple, victime, dans la logique marxiste.

Dans la période pré-marxiste de l'auteur, dont les pièces de jeunesse se déroulaient en une journée, au sein d'un groupe restreint d'individus, les signes de cette confrontation sont moins évidents. Cependant, le clivage apparaît entre personnages cultivés ou plus frustrés. Par leur entremise, le dilemme de l'auteur entre formation universitaire et origine ouvrière transparait. L'affrontement entre les deux soldats irlandais, dans *Events While Guarding the Bofors Gun* appartient à cette catégorie de la confrontation sociale, de même que l'opposition sourde permanente entre l'aspirant Evans et l'ensemble de ses hommes. Dès la première scène, tandis qu'Evans est perdu dans ses rêves, les soldats ironisent tant sur son inexpérience et sa jeunesse que sur son désir de devenir officier. Leurs allusions sexuelles, clairement dirigées contre la hiérarchie, reflètent également une différence d'éducation et de statut social:

CRAWLEY(having a go):

Oh bombardier oh bombardier,
they say you can't hold half a beer.

(they laugh, he takes no notice)/.../

O'ROURKE: I hear you soldier. He 'll make a beautiful
subaltern. Lovely bone structure. Fine arse on him.

CRAWLEY: Eh, is it true that all the Second-Lieutenants
have to bend over for the C.O.?

O'ROURKE: True? By Jesus, they'd be court-martialled and
cashiered and reduced to the ranks at the double if they
didn't.

(to EVANS): Isn't it so, my beauty? Look at him blush. I
swear he can hear us.

(Laughs, making kissing noises): Give us a kiss.

Ils envisagent également de mettre Evans en difficulté en allant tour à tour s'enivrer au foyer. L'alcool est un outil de différenciation sociale souvent utilisé au théâtre. Il implique une connotation culturelle, puisqu'il est généralement associé par les hommes des couches populaires à la maturité et à la masculinité forte.

La différence sociale entre O'Rourke et Evans apparaît également à travers la formulation polie des exigences de ce dernier, ou ses hésitations qu'O'Rourke tourne constamment en dérision en le provoquant. On retrouve des écarts semblables dans la plupart des pièces de jeunesse de l'auteur ⁶², jusqu'aux pièces de Liverpool. Parmi celles-ci, *Plugged in* a contribué au titre générique de la série de six courtes pièces, *Plugged Into History*, créées au théâtre Everyman en 1972. La confrontation entre la femme schizophrénique appartenant aux couches moyennes et le jeune homme qui s'est disputé avec sa petite amie provoque des différences d'appréciations qui relèvent de ce hiatus. Elles complètent les thèmes premiers, tels que le flou entre normalité et schizophrénie, ou le rôle des femmes et l'homosexualité. Cependant, la caractéristique essentielle de cette série, que Sandy Craig définit ainsi :

<<in *Trees in the Wind* and in *Plugged into History*, McGrath offered characters in isolation attempting to face the world's reality>>⁶³,

atténue la portée des notations relevant de la confrontation sociale.

Avec *Underneath*⁶⁴, la confrontation de deux familles appartenant à des classes différentes constitue la toile de fond des oppositions idéologiques fondées sur la compétence relative de l'architecte ou de l'ouvrier travaillant à la construction du pont. La description de la vie des deux hommes est largement enrichie par la présence de leur entourage. Le choix du fils de l'architecte rappelle celui de Yorry dans *Fish in the Sea*. Il permet de confronter le mode de vie des deux familles, jusqu'à la mort de l'ouvrier sur le chantier. Ce dernier sera victime de l'assurance despotique de l'architecte dont l'erreur conduit à l'effondrement du pont. En opposition à son père, le fils de ce dernier choisit d'interrompre ses études et de travailler sur le chantier avec l'ouvrier, et fréquente sa famille.

⁶²*supra*, chapitre 1-1-2, 1-2-1 et 2-4-3.

⁶³*Unmasking the Lie, Dreams and Deconstruction*, Ambergate, Amber Lane Press, 1980, p.45.

⁶⁴inédite, troisième tournée de la compagnie 7:84, à partir d'avril 1972, commençant à Bristol, avant de parcourir l'Ecosse.

Rappelant un accident récent authentique, cette pièce permet de situer l'enjeu social des compétences et de la conscience ouvrière. Les souvenirs d'E MacLennan, et les mots qu'elle met en exergue, illustrent parfaitement ce propos :

<<*Underneath* was about two families; the family of a successful architect and bridge builder, specifically one who made box-girder bridges such as the one which had recently collapsed at Milford Haven. Gavin(Richards, NDLR) played the architect, a benevolent, philanthropic despot. I played his put-on wife, the slightly batty Lady Merryman who 'had a perfectly normal upbringing'. Tony Haygarth played their slightly ludicrous but ultimately sympathetic drop-out son who befriends the OTHER family, the Smeddles, whose dad actually WORKS on the bridge, and whose mum - Gilly Hanna - puts up with him and a lot more besides.>>⁶⁵

Cette pièce est historiquement importante d'un point de vue esthétique. C'est la première dans laquelle J.Mc Grath introduisit musique et chansons qu'il demanda à ses acteurs d'interpréter. L'absence de manichéisme dans la représentation des personnages ou des catégories, qui transparait dans les descriptions d'E.MacLennan, est aussi remarquable. Un thème secondaire fort, cher à J.Mc Grath⁶⁶, permettra de repérer, dans les deux familles, l'emprise de ce qu'E.MacLennan nomme 'male-chauvinism' :

<<*Underneath* had dealt with male chauvinism to considerable effect, both in a working-class and in an upper-class family.>>⁶⁷

La relation amoureuse entre deux jeunes, issus de familles de statut différent, ou l'amitié entre deux jeunes de milieux sociaux éloignés est présente dans la pièce de Liverpool *Soft or a Girl?* ⁶⁸, ou dans la pièce écossaise *My Pal and Me*⁶⁹, qui représente une adaptation de cette comédie

⁶⁵*The Moon Belongs to Everyone*, London, Methuen, 1990, p.35

⁶⁶*infra*, chapitre 4-3-3.

⁶⁷*The Moon Belongs to Everyone*, p.42.

⁶⁸inédite, théâtre Everyman, Liverpool, 1971

⁶⁹inédite, 7:84 Scotland, début de tournée: 7 février 1975, Saint-Andrews.

musicale. Elle resitue un thème similaire dans les Highlands, sur fond d'exil des jeunes filles, poussées à la fois par l'attrait de la ville -Glasgow en l'occurrence- et l'absence de perspectives d'emploi. Déjà, dans *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, le personnage authentique de Mary MacPherson, l'héroïne de l'île de Skye, barde de la résistance aux évictions de fermiers au 19^e siècle, avait été contraint d'aller travailler chez un noble. Dans la scène de chasse comique entre Lord Crask et Lady Phosphate, la confrontation de personnages appartenant à deux milieux sociaux éloignés est traitée avec humour à travers le personnage du garde-chasse, Gillie MacPherson, l'oncle de Mary. Le seigneur ignore son nom. Il passe tous les Mac tour à tour en revue, tandis que son serviteur hoche la tête avec pitié ⁷⁰:

LORD CRASK: Thank you MacAlister.

GHILLIE: Er - Mc Pherson, Sir-

LORD CRASK: Yes, that's right MacDougall./.../

LORD CRASK: Been with me twenty years. Just like one of the family, aren't you? Mac-er. What's your name again?

GHILLIE: MacPherson, Sir.

LORD CRASK: That's right Mackensie-none of your people complaining, eh? How's your father?

GHILLIE: Dead, Sir!-

LORD CRASK: Marvellous, no complaint, marvellous - None of your people had to leave the district, what?

GHILLIE: Oh, no, Sir, my own niece from Skye, Mary, she's away working in your house in Edinburgh. Mary MacPherson's her name

LORD CRASK: Oh Mary-bright little girl-always singing happily around the house, never understand a word she says.

Exeunt LORD CRASK and Lady PHOSPHATE.

GHILLIE: Aye, Mary MacPherson, happy as a lintie, sir.

The gaelic singer comes on as Mary MACPHERSON, sings a very sad song (in gaelic, NDLR).

⁷⁰*The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, London, Methuen Paperback, 1981, p.44.

Dans ce passage burlesque, l'auteur met en évidence un type de relations tout différent, qui prédominera dans les fresques historiques à partir de 1973. Les possédants, absents viennent sur leurs terres pour des parties de chasse. Ils ne connaissent pas leurs fermiers, dont la plupart a d'ailleurs déjà été chassée. La fausse considération polie présente dans les questions de Lord Crask est mise en évidence par l'approbation ironique de Ghillie, aussitôt contredite par les faits qu'il présente. Le spectateur qui vient de suivre les drames des populations la perçoit aisément et la mesure au-delà du plaisir qu'il prend à savourer une scène comique. Mary, pour sa part chante, chez son maître à Edimbourg, mais celui-ci est incapable de percevoir la revendication abritée derrière la poétique beauté et l'immense tristesse de ces poèmes authentiques, devenus célèbres depuis. Ils narrent la misère du peuple, le sort brutal qui lui est réservé. C'est ce qu'exprime l'ironie des derniers mots de Ghillie, aussitôt confirmée par la chanson en langue gaélique. Désormais, les classes sociales apparaissent comme des entités collectives nationales divisées par l'existence néfaste des grandes propriétés privées. Le tableau suivant, dans lequel le Duc de Sutherland rend visite à ses fermiers, pour recruter des hommes pour la guerre et collecter les impôts confirme ce clivage⁷¹. On retrouve le même écart dans toutes les pièces qui traitent de ce thème de l'appropriation des terres⁷². Il sera omniprésent également dans la totalité des pièces écossaises, qu'elles traitent des réalités rurales dans les Highlands, ou des régions industrielles du sud. Cette confrontation sociale permettra de percevoir le fossé qui sépare maîtres et serviteurs, dirigeants et dirigés, mais également de dresser maints tableaux parallèles. Ainsi, dans la pièce *Out of Our Heads* ⁷³, l'alcool et ses méfaits permettent de savoureux rapprochements, qui contredisent les clichés traditionnels concernant l'alcoolisme. Les oppositions liées au statut social entre une

⁷¹*The Cheviot*, p.45-6.

⁷²*supra*, chapitre 4-1-2-propriété de la terre.

⁷³inédite, archives de l'auteur, tournée 7:84 Scotland, en Ecosse, puis en Irlande, de septembre 1976 à mai 1977.

famille ouvrière et une famille de cadres s'illustrent dans les conditions d'enivrement et les boissons utilisées. Le rapprochement de telles dualités contradictoires sera réutilisé par J.Mc Grath, en 1981, de manière badine, sans donner lieu à un discours marqué, dans le pastiche de pièce de boulevard *Swings and Roundabouts*. Les péripéties naîtront de la mise en présence du jeune couple ouvrier et du couple de 'jeunes cadres dynamiques', contraints par une panne de voiture de séjourner dans le même hôtel. Leur âge permettra également à l'auteur de sensibiliser le public à la place de la jeunesse dans la société. J.Mc Grath se situe à cet égard dans la mouvance générale du théâtre anglais, qui à partir de 1958, a fréquemment pris en compte les jeunes générations dans ses pièces.

4-2-2-la place de la jeunesse :

Les deux couples de *Swings and Roundabouts* sont en congé dans un hôtel. Mais leur préoccupation principale est la réussite de leur insertion à travers le travail et le mariage. J.Mc Grath dénonce les valeurs convenues. Freddie, le 'Managing Consultant' et Ginni, la jeune épouse ambitieuse d'Andy, le réparateur en électronique sont mus par l'ambition et le désir de confort, associé à l'image de réussite sociale qu'il offre. A l'inverse, Andy et Rosemary, qui ont partagé leurs émois durant ce séjour imposé sont plus sentimentaux, plus attachés aux valeurs humaines. Ce chassé croisé permet à l'auteur de ne pas proposer une caricature sociale manichéenne. La pièce s'achève précisément par une rencontre d'adieu entre Andy et Rosemary, qui vient de se maquiller, pour être à la hauteur de son rôle social. Au cours de leur discussion, la fatalité des clivages sociaux est tempérée par les sentiments et l'espoir d'un hypothétique changement dans la priorité accordée aux valeurs dominantes :

ANDY: What have you done to your face?

ROSEMARY: Don't you like it?

ANDY: No, it's not very good.

ROSEMARY: I know.

ANDY: You don't need it.

ROSEMARY: Don't I? It's very nice of you to say that.

ANDY: No, I'm sorry. It's a bit cheeky - I mean, I'm only a TV mechanic. You're...

ROSEMARY: What?

ANDY: You're different. You're the wife of a man who tells the bosses who to lay off .

ROSEMARY: But *I'm* not a management consultant.

ANDY: No you're not, but you're doomed to fill the gap by the side of one. And I'm doomed to fill another gap as a TV mechanic with hopes of running his own wee shop.

ROSEMARY: Why?

ANDY: That's the way it is.

ROSEMARY: For the time being

ANDY: Your husband will be waiting for you.

ROSEMARY: Yes - into the whirlpool.

ANDY: Aye.

ROSEMARY: There's something terribly stupid about all this, isn't there?

ANDY: Aye;

(she gives him a kiss on the cheek. He carries her case out after her.) END OF THE PLAY. 74

Le fatalisme désabusé des deux personnages est souligné par les connotations de mots tels que 'doomed' ou 'whirlpool'. L'évocation incantatoire d'un avenir meilleur mythique est parfaitement révélateur de l'atmosphère qui règne en Grande-Bretagne au début des années 1980. Le style spécifique de cette pièce la situe parmi les oeuvres centrées sur des destinées individuelles. A ce titre, elle se rapproche des pièces de jeunesse de l'auteur, jusqu'aux six courtes pièces pour le théâtre *Everyman* de Liverpool. Elle se distingue des nombreuses pièces d'autres auteurs. Durant les années de triomphe du nouveau théâtre à Londres (1958-68), puis du théâtre parallèle (1968-78), la jeunesse exubérante était rebelle. *Billy Liar* de Keith Waterhouse et Willis Hall, ou *Zigger Zagger* de Peter Terson, ou *Skyvers* de Barry Reckord dressent des portraits de l'adolescence rebelle. Souvent, cette rébellion conduit à la délinquance.

⁷⁴*Swings and Roundabouts, Two Plays for the Eighties*, Aberdeen, Aberdeen's People Press and 7:84 Publications, 1981, p.140-1.

The Sport of my Mad Mother d'Ann Jellicoe (1958) ou *Saved*, d'Edward Bond (1965) sont sans doute les plus expressives à cet égard. Elles peuvent aisément être rapprochées de *Why the Chicken* de J.Mc Grath (1959)⁷⁵. Mais, à la suite du roman-culte d'Alan Sillitoe *Saturday Night Sunday Morning*,⁷⁶ cette jeunesse rebelle est souvent présentée dans son cadre familial, en opposition à ses parents. Cependant, si, selon Christopher Booker⁷⁷ cette révolte s'accompagne souvent d'une fuite dans l'imaginaire, les jeunes, dans les pièces de J.Mc Grath, ont une conscience des enjeux sociaux, des inégalités et de l'injustice. Leur engagement est politique. Il couvre d'ailleurs une large palette d'opinions et de choix. Dans *Soft or a Girl?* le fils de l'ouvrier manifeste sa contestation sociale par son attrait pour la musique rock qui émerge alors. Ses cheveux longs, et son hésitation à s'engager dans la lutte syndicale, lui vaudront les reproches de mollesse de son père, que le titre de la pièce métaphorise. Cette comédie musicale a servi de référence pour une adaptation spécifiquement écossaise, basée sur les mêmes thèmes : *My Pal and Me*. Dans *Trees in the Wind* ou, ultérieurement dans *Bitter Apples*, les jeunes sont engagés dans la mouvance marxiste caractéristique des années 1968. Ouvriers, musiciens ou étudiants, ils partagent des appartements qui deviennent des lieux de débat idéologique. L'engagement du groupe de rock de *Bitter Apples* dans la chanson politique ne permettra qu'une gloire éphémère qui entraînera des choix contradictoires. Le voyage de Theo dans le Paris de 1968, ou les réunions dans l'appartement des trois filles de *Trees in the Wind* ne débouchent que sur l'indécision, ou la marginalisation de ceux qui refusent l'ordre social ou la lutte à l'entreprise. Restée seule, dans *Bitter Apples* Mary Leitrim trouve le chemin de l'usine et de l'engagement syndical. Elle en

⁷⁵*supra* chapitre 1-4-1, p.55-7.

⁷⁶First published by W.H.Allen, Ltd, London, 1958, puis en édition de poche par Pan Books Ltd, London, 1960. Nombreuses réimpressions ou rééditions depuis.

⁷⁷*The Neophiliacs*, cité par Nicole Boireau in *Théâtre et Politique chez les Écrivains Anglais*, p.354.

tirera les conséquences, en refusant ultérieurement de reprendre la vie commune avec Théo, le père de son fils. Elle préfigure les héroïnes écossaises, notamment Bessie, dans *Blood Red Roses*, qui, confrontée dès l'enfance à l'injustice sociale, investira sa révolte dans l'action syndicale dès qu'elle obtiendra un travail en usine. Sa cousine Catriona deviendra également militante à son contact, après avoir été tentée par les mirages du conformisme. Dans *Little Red Hen* par contre, la grand-mère, Old Hen, tente de faire percevoir à Young Hen, sa petite fille, que l'engagement dans le nationalisme du SNP est un leurre équivoque. Elle lui narre l'histoire des femmes ouvrières de Glasgow,

Cette fiction, fondée sur l'histoire réelle, est un écho de *The Game's a Bogey*. Cette dernière pièce évoque la vie d'un syndicaliste authentique, J.Maclean. Elle établit un pont historique du début du siècle à nos jours dans la 'Red Clyde'. Mc Williams est un jeune rebelle, violent, en rupture d'école. La scène avec le conseiller d'orientation est comparable à celle de *Kes*⁷⁸: le rêve est interdit. Mc Williams ne sera pas chirurgien, journaliste, ou comédien. Désabusé, il conclut:

McW: What I'm trained for, Mister, is shovelling shite.

C.A.: Ah, I think I might have something for you there - take this piece of paper, go to this address. You can read, can't you?

McW: Ay - I can read

(Mc W spits on the ground and goes).

C.A.(to audience): I get this all the time, you know. How can he expect a job. That's the sort of hooligan who'll turn into a shop steward one of these days. They don't seem to realise : they're the sort of people who are driving the money away. (Goes)⁷⁹.

Mc Williams, restera agressif, au fil de ses échecs. La filiation entre une société inhumaine et la violence des laissés pour compte rappelle *Saved*. Edward Bond précise à propos de sa pièce:

⁷⁸A *Kestrel For a Knavel*, roman de Barry Hines, Harmondsworth, Penguin, 1969, p.137-140, adapté au cinéma par Kenneth Loach sous le titre de *Kes*.

⁷⁹*The Game's a Bogey*, Edinburgh, EUSPB, 1975, part one, p.22

<<What I hope happens in *Saved* is that the audience better realizes the nature of society, what the nature of its problems are, and therefore, what sort of solutions are needed.>>⁸⁰

Le propos de J.Mc Grath est similaire, mais le public populaire auquel il destine sa pièce, et la forme esthétique de celle-ci permettent plus facilement d'atteindre le but visé. Une telle référence était incontournable. Les deux pièces, espacées de dix ans, apparaissent à un moment où la délinquance de la jeunesse est un mal qui dure dans un pays progressivement gagné par le chômage. Cependant, à la date de sa création, *Saved* concernait une frange limitée de jeunes. Elle demeure d'actualité, comme la pièce de J.Mc Grath. Néanmoins, les caractéristiques du quartier de Brixton ne ressemblaient en rien à la réalité présente. Alors qu'il préparait la mise en scène de *Saved* avec les élèves de Lamda, en Mai 1993, Geoffrey Reeves se refusait au naturalisme. Il justifiait son approche en décrivant la situation nouvelle :

<<I've started rehearsing *Saved* at Lamda. 'Quelle Play'. But so depressing! Three of my students are black. Brixton has changed a lot. Part of the people are completely ghettoised, another part have full English culture and attitudes. But the major difference is that, at the time the play was written, those youths could find a job. Today, most teenagers don't have any chance of getting one when they leave school.>> ⁸¹

Néanmoins, ce témoignage montre que les pièces les plus politiques et les plus contextualisées des années 1970 demeurent d'actualité, alors que la crise n'a fait que s'aggraver. La description des thèmes qui dominent l'oeuvre de J.Mc Grath est particulièrement éclairante à ce titre.

Dans *Bitter Apples*, la présence à l'étage inférieur, des parents de Mary, permet d'introduire, au fil de la pièce, le thème de la confrontation et de l'incompréhension des générations, semblable à celui de *Soft or a*

⁸⁰BOND Edward, "The Long Road to Lear", *Theatre Quarterly*, January: March 1972, p.16-17.

⁸¹*infra*, appendice 4.

Girl?. Pour les pères, ouvriers, la vie est indissociable de la lutte pour le droit au respect par le travail dans l'entreprise. Certains jeunes partagent cet état d'esprit. C'est le parcours que suivra Yorry, le fils du pasteur dans *Fish in The Sea*. Il quitte l'université pour l'usine où il participera activement à l'occupation, aux côtés de Monsieur Machonochie et de son gendre Willie. A l'inverse, Derek, le fils Machonochie, deviendra policier, au désespoir de son père, pour qui la police est l'auxiliaire répressif du patronat. Derek pourchassera Andy, l'ami écossais de sa soeur, engagé dans le terrorisme protestant en Irlande. La diversité des comportements parmi les jeunes est exemplaire dans cette pièce. Elle reflète la complexité des situations sociales et idéologiques, les tensions, dans les années 1970 à Liverpool.

J.Mc Grath a souvent accédé aux demandes des chaînes de télévision, en écrivant de courtes pièces, traitant un thème suggéré par les producteurs. L'une d'elles, *My Sister's Eighteen* ⁸², est destinée à la jeunesse. Produite par Thames Television, elle a été plusieurs fois diffusée par ITV, English Programme (première diffusion le 23 Novembre 1981). Mettant en scène des adolescents, elle réunit un groupe de rock, d'origine populaire, et Susan, une riche héritière, qui fête son dix-huitième anniversaire. Deux jeunes filles sont entrées dans la propriété avec audace. Leur confrontation avec les musiciens, Susan et son frère William, permet, au fil de nombreux quiproquos, de développer des situations savoureuses, des idylles naissantes, bien vite interrompues par les barrières sociales. William, âgé de seize ans, est parfaitement représentatif des élèves d'une Public School, Cette comédie légère est dévastatrice.

Si la jeunesse représente une catégorie favorite pour introduire des thèmes sociaux dans l'oeuvre de J.Mc Grath, l'auteur fait souvent

⁸²publiée avec quatre autres pièces d'auteurs différents, de la même série sous le titre de *Power*, edited by David Self and Andrew Bethell, dans la série 'Studio Scripts', London, Hutchinson Education et Thames Television, 1981, pp. 105-122.

référence également à l'intervention de l'église pour réguler les rapports sociaux.

4-2-3-le rôle de l'Eglise :

L'église est toujours représentée à travers une fonction d'intégration et d'acceptation de l'ordre établi dans l'oeuvre de J.Mc Grath qui ironise également sur les procédés de prosélytisme. *Fish in the Sea* ouvre sur l'arrivée au camp de vacances organisé par le révérend Griffith, des adolescents du quartier où habite la famille Machonochie. Mr Machonochie s'adresse au public :

/.../The Rev Teifian Griffiths seemed determined to take him (Derek, le fils Machonochie, NDLR)/../They conned all the lads in the neighbourhood into playing ping-pong for God. RevGriffiths thought he saw a fresh way to their salvation by driving them out in two vans and a lorry to a wet field half way up a hill in Wales./.../He was wrong.⁸³

Le pasteur appartient à une autre classe. Son fils, qui participe au camp ne connaît pas les garçons de son âge :

I lived in the next street. I didn't know any of them. I went to school somewhere else, and I wasn't allowed out.⁸⁴.

D'ailleurs, le destin, ironie paradoxale, désavouera l'éducation prônée par le pasteur. Yorry abandonnera l'université pour rejoindre les amis et la classe sociale qu'il découvre ici, au désarroi de son père. Dafydd, le frère du pasteur dénonce, dès cette première scène, la destruction, avec l'arrivée des chrétiens, des anciennes religions païennes galloises, empreintes de poésie. Cependant, le rôle rébarbatif et répressif du prêtre est plus flagrant dans la longue scène deux de l'acte un, située à Liverpool, dans la rue des Machonochie. Le tournant de la pièce se situe précisément au moment où Yorry annonce à son père sa décision de quitter l'université. L'enjeu est celui de sa place dans la société. La dispute s'envenime :

Rev GRIFFITHS : I had rather die than see my wife's son turn into no better than a low-class navvy.

⁸³*Fish in the Sea*, Acte 1 scène -1, p.2.

⁸⁴*ibid.* p.3.

YORRY : The future of this country belongs to the working-class. They cannot remain for ever the object of the exploiting forces of society./.../

Rev GRIFFITHS : You spit on your mother's grave. You will suffer from it.⁸⁵

Après son départ, Yorry se tourne vers son oncle et fait écho au discours que celui-ci avait tenu aux adolescents le soir au camp :

You were right about Christians, Dafydd.⁸⁶

Le rôle socio-répressif de la religion est souligné. C'est au cours de cette discussion que Willy et Sandra arrivent pour préparer leur mariage. L'image de la religion qui est reflétée par leur entretien avec Dafydd est alors imprégnée de paganisme et de conventionnalisme. Le mariage est une festivité sociale pour le jeune couple. Dafydd les dissuade de venir à l'église, eux qui ne l'ont jamais fréquentée jusqu'alors :

DAFYDD : If you haven't so much been inside the chapel in the whole of your life, I very much doubt whether Teifian won't think it a virtual desecration to let you use it just as a background for your fancy wedding.⁸⁷

La religion aux multiples facettes est très présente dans cette pièce. Celle-ci pose plutôt le problème du fossé entre l'église et la classe ouvrière dans les années soixante à Liverpool. Le fanatisme y est également dénoncé avec le personnage d'Andy, protestant de Glasgow. Il justifie son engagement au côté des terroristes irlandais, amalgamant l'histoire des conflits nationaux et les rencontres de football au conflit religieux :

ANDY : Rangers playing Celtic. The battle of the Boyne all over again. Do you know every Orangeman in Ulster will be praying for Rangers' supporters - to kick the Papists' heads in. ⁸⁸

Néanmoins, l'auteur porte un regard ouvert sur son personnage. Rebelle, nihiliste, il n'a plus de repères. La longue scène avec Mary⁸⁹ permet de

⁸⁵ *Fish in the Sea*, Acte 1, scène 2, p.36.

⁸⁶ *ibid.*

⁸⁷ *ibid.*, p. 37-8.

⁸⁸ *Fish in the Sea*, Acte 1 Scène 2, p.33.

⁸⁹ *ibid.*, Acte 2, p.73-5.

mettre en avant la désespérance d'une partie de la jeunesse. Il compare l'inutilité du sacrifice du Christ avec la lutte des travailleurs, avant de rapprocher leur grève de la situation des travailleurs en Russie. Sa conduite, consciemment avouée est suicidaire. Lors de la scène du dénouement, lorsqu'il fait irruption au sein de la famille, réunie avec Yorry, il met en parallèle la religion et le marxisme. Après l'affrontement, Mr Machonochie s'oppose à Yorry et Willy, puis à son fils, et favorise la fuite d'Andy qui l'a imploré de le tuer en lui donnant son arme. Sa conclusion est fort pessimiste :

Mr MACHONOCHE: They never did catch him. His sort always get away with it. They're always on the loose. We didn't know what to make of it. It all goes on, life, as before, without any connections. Exploring, the same country, without a map or even a memory ⁹⁰.

Les prêtres ont plus directement un rôle d'intercesseur des valeurs sociales dominantes dans *Yobbo Nowt* ou *Blood Red Roses*, deux pièces dans lesquelles la religion est un thème incident. Dans *Yobbo Nowt*, le prêtre est mis en parallèle avec le député, le banquier, le directeur de l'usine. Lui aussi prêche la soumission à l'ordre économique établi. Dans *Blood Red Roses*, la scène quatre de l'acte un s'appuie sur la même image de la religion. Elle vise à faire découvrir l'esprit de rébellion, sociale et féministe, de Bessie, âgée de quinze ans, sur le point de quitter l'école. Le révérend Murdo Smith, qui a fait éloigner les garçons de la classe, adresse aux filles un discours de soumission sociale dans le mariage, et élude les questions des jeunes filles d'origine populaire, plus pragmatiques. :

REV MURDO : Now you'll be wondering why I have asked your teacher to take the lads off to another room/.../ you are all fifteen, coming up sixteen, many of you leaving us next summer for the big wild world, and all of you, I should imagine, young women. And what I want to discuss today is marriage./.../To you girls, marriage is what life is all about.

⁹⁰*Fish in the Sea*, Acte 2, p. 82.

CATRIONA : Sir, what should you do if you think you're pregnant?

/.../

REV MURDO : Marriage, my dear, is something that rises above the merely legal-it is a sacrament, a sacred bond, a pledge to God and to your partner - only those who are weak or incapable of carrying their burden have to slither down into the gutter of divorce.⁹¹

Bessie ne supporte pas ce propos et agresse le prêtre qui poursuit.

BESSIE : (stands) You're speaking a load of shite-sir-

La suite de la pièce s'attachera à démentir ce discours du prêtre, puisque Bessie deviendra une militante emblématique, tant du syndicalisme de terrain, que du féminisme. Elle divorcera, et décidera d'avoir un fils avec un jeune militant de passage qu'elle renvoie bien vite. La naissance, sous ses diverses formes, est, au fil cette pièce, un symbole de l'espérance révolutionnaire. Chaque nouveau-né permet à ses parents d'espérer qu'il connaîtra les changements auxquels eux-mêmes aspirent. Plus précisément, en l'occurrence, la décision appartient à sa seule mère, puisque, comme Mary Leitrim dans la pièce *Bitter Apples*, elle a fait le choix monoparental. Incidemment, ce double exemple est le reflet sociologique d'une évolution manifeste des comportements. Ironiquement, l'expérience des filles de Bessie, plus âgées, donne l'exemple de la complexité de la situation et des aspirations nouvelles dans les années 1980. L'envoi final, soumettant cette fable au spectateur soulève le problème de son exemplarité :

is it fit to be tellt tae your children?⁹² .

Ce rôle intégrateur de la religion, prêchant la soumission sociale de tous, et particulièrement des femmes, dans une pièce écossaise de 1981, fait écho à celui que lui prête J.Mc Grath dans *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, en s'appuyant sur des documents historiques. Lorsque les fermiers commencent à se rebeller contre les Clearances, le prêtre tient en

⁹¹*Blood Red Roses*, Acte 1, scène 4, p.20-1.

⁹²*ibid.* Acte 2 scène 12, p.87.

chaire un discours excommunicateur, qui vise d'ailleurs surtout les femmes, plus promptes à lutter que les hommes :

OLD MAN :But, for every township that fought back, there were many more that didn't. The landlords had an ally in the heart of the community./.../

MINISTER : Dearly beloved Brethren, we are gathered here today in the sight of the Lord and in the House of the Lord, to worship the Lord and sing His praises, for He is indeed, the Lord and the Shepherd of our souls. Oh you are sheep, sheep who have gone astray, who have wandered from the paths of righteousness and into the tents of iniquity. Oh guilty sinners, turn away from your evil ways. How many times and how many Sabbaths have I warned you from this very pulpit of your wickidness and of the wrath of the Almighty. The troubles that are visiting you are a judgement from God, and a warning of the final judgement that is to come. Some of you here today are so far from the fold, have so far neglected the dignity of your womanhood, that you have risen up to curse your masters, and violate the laws of the land. I refer of course to the burning of the writs. And everybody gathered here today knows to which persons I am referring. There will be no more of this foolishness. Be warned. Unless you repent, you are in great danger of the fire, where there will be much wailing and gnashing of teeth. On that fearful day when God divides the sheep from the goats, everyone of us, and particularly those whom I have spoken of today, will have to answer for their flagrant transgression of authority.

(He goes off)

OLD MAN : And it worked...

SECOND GIRL : Everywhere except in Knchan, Elphin and Coigeach.⁹³

La fonction du prêtre est identique. Ici, elle produit un effet sur les fermiers - on est au dix-neuvième siècle. Mais déjà, le résultat est mitigé. J.Mc Grath fait preuve d'une maîtrise de la langue qui traduit sa culture catholique. Les métaphores filées du troupeau de mouton et du berger

⁹³*The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, p.12-3.

revêtent ici une saveur ironique particulière, puisque les fermiers luttent contre leur expulsion des terres sur lesquelles les propriétaires veulent précisément introduire ... des moutons, plus rentables! L'ouverture traditionnelle du prêche sur cette métaphore directement religieuse et la menace du courroux divin précèdent la culpabilisation des victimes, accusées d'avoir transgressé l'ordre social. Ce renversement des valeurs fait apparaître les attaques contre les villages et l'incendie des fermes, qui ont été évoqués juste avant, comme une conséquence, comme un jugement de Dieu, appelé sans équivoque au secours de l'ordre établi, de la loi, des propriétaires. Le prêche s'achève d'ailleurs sur la menace de sanctions terrestre tout autant que divines envers celles qui ont transgressé l'autorité. Ce monologue directement politique intervient avec force entre des récits historiques authentiques, lus sur scène, tirés des archives de presbytères, et la dramatisation de la scène dans laquelle Sellar fait incendier la ferme des Chisolm, causant la mort de la grand-mère. Cette scène authentique a été rapportée par la tradition orale dans les veillées écossaises. Son impact dans la pièce fut à l'origine de sa publication dans maints ouvrages par la suite⁹⁴.

Le rôle séculier de la religion est évoqué dans d'autres pièces. Les quatre exemples présentés ici sont les plus significatifs. Un autre soutien aux classes possédantes est largement dénoncé par J.Mc Grath dans ses pièces, celui des structures du pouvoir à tous les échelons.

4-3-Etat et Administrations, l'engagement :

A son plus haut niveau, l'état contribue à préserver l'ordre social. La première forme d'intervention que dénonce J.Mc Grath avec insistance concerne la centralisation et la dépossession des terres qui

⁹⁴Elle figure même, filmée et racontée, authentifiée dans la cassette *The Sea Kingdom*, appartenant à la série de trois films vidéo diffusées par Scottish Heritage : *The Blood is Strong*, Glencoe, Argyll Eagle Eye Productions/Grampian Television, diffusée par Grampian en 1989, publiée en cassettes en 1990.

associe Etat et grands propriétaires anglais, au détriment de l'Ecosse ou de l'Irlande.

4-3-1-centralisme et dépossession :

Random Happenings in the Hebrides et *the Catch* montrent comment l'Etat intervient directement pour réduire les pêcheurs des îles de l'Ouest au chômage, lorsqu'il applique les directives de la Communauté Européenne. Plus généralement, comme l'avaient fait précédemment les deux pièces de J.Arden, consacrées à l'Irlande, que 7:84 avait mises en scène : *The Ballygombeen Bequest* et *Vandaleur's Folly*-, toutes les pièces écossaises de J.Mc Grath situées dans les Highlands font suite à *The Cheviot* pour éclairer la collusion du pouvoir avec les grands propriétaires. Les Ecossais sont dépossédés de leur sol. Ce postulat constitue la colonne vertébrale de cette oeuvre, des Clearances au pétrole, ou lors du développement du tourisme, qui associe Etat et investisseurs privés. La pièce, mais aussi le programme, regorgent d'exemples flagrants, de chiffres, de témoignages, qui peuvent sembler lourdement didactiques ou interventionnistes au public conventionnel. Dans *Bitter Apples*, l'auteur établit un parallélisme entre le sort - la désindustrialisation - qui est réservé par le gouvernement aux deux régions similaires de Merseyside et de Tyneside. L'Angleterre du Nord-Ouest et l'Ecosse sont également maltraitées. Cependant, en écrivant *Joe's Drum*, J.Mc Grath intervient directement dans le débat qui resurgit périodiquement au sujet de l'autonomie ou de l'indépendance de l'Ecosse. L'auteur y dénonce les subterfuges du gouvernement pour s'opposer au choix du peuple écossais⁹⁵. On retrouvera un traitement burlesque et métaphorique de cette question dans les deux spectacles carnavalesques *Border Warfare*, qui dresse un tableau historique des affrontements entre l'Angleterre et l'Ecosse, et plus encore dans *John Brown's Body*, qui reprend et élargit à l'ensemble de l'Ecosse les éléments de *Joe's Drum*. Cette dernière pièce

⁹⁵*supra*, chapitre 3-3-4.

illustre, au fil des XVIII^e et XIX^e siècles, la volonté populaire d'indépendance qui se manifestait notamment, en Ecosse, avec les luttes des forces ouvrières. Ces deux spectacles festifs originaux ont été présentés par la compagnie Wildcat, dans une mise en scène de J.Mc Grath, au Tramway de Glasgow⁹⁶. Dans l'ensemble des pièces évoquées dans cette section, l'auteur démontre également que cet interventionnisme découle de l'association étroite entre l'Etat et le Capital.

4-3-2-1'Etat et le Capital :

L'illustration dramatique, le plus souvent traitée sur le mode burlesque, de l'association étroite du gouvernement et du capital est un fil conducteur dans l'oeuvre de J.Mc Grath. Les passages les plus saisissants, dans *The Cheviot*, évoquent l'achat des terres de Lord VAT par les promoteurs touristiques, représentés par Andy MacChuckthemup⁹⁷, au nom évocateur, et plus encore, la nomination de Lord Polwarth, présenté comme médiateur par le gouvernement conservateur, alors qu'il est directement issu des banques du consortium pétrolier⁹⁸. Cet épisode constitue un ajout, puisque cette nomination a été rendue publique alors que la première tournée de représentations de la pièce dans les Highlands était entamée. L'ironie de ce qui parut être une provocation déclencha la verve de l'auteur. La chanson fut vite ajoutée à la pièce, et les acteurs eurent l'idée de représenter Lord Polwarth comme une marionnette manipulée par Texas Jim, grotesque représentant des compagnies pétrolières américaines, et Whitehall, "a worried Civil Servant" qui fait pendant à Sellar, le régisseur du domaine des Sutherland. Polwarth se présente d'abord :

POLWARTH : I am Lord Polwarth and I have a plan. The present government seems to have no control over the hooligans of the American oil companies and their

⁹⁶respectivement en février 1989 et en mars 1990. Filmés, chacun en trois épisodes, par la société Freeway Films de J.Mc Grath, ils ont été diffusés à l'automne suivant chacune des représentation, sur Channel Four.

⁹⁷*The Cheviot*, p.48-51.

⁹⁸*The Cheviot*, p.67-9.

overpaid government servants, so they have appointed me to be a knot-cutter, a trouble-shooter, a clearer of blockages, and a broad forum to cover the whole spectrum. However, I am not a supremo. In this way, the people of Scotland- or at least the Bank of Scotland- will benefit from the destruction of their country.⁹⁹

Cette auto-présentation, hors personnage, directement adressée au public est typique du style de J.Mc Grath. Elle produit d'autant plus d'effet que Lord Polwarth utilise ici le même vocabulaire et les mêmes métaphores que les spectateurs et ironise déjà sur son rôle. A sa suite, M.C.2, le présentateur, dévoile son profil de carrière :

M.C.2 : Before becoming Minister of State, Lord Polwarth was Governor of the Bank of Scotland, Chairman of the Save and Prosper Unit Trust, a Director of I.C.I. and was heavily involved in British Assets Trust, Second British Assets Trust and Atlantic Assets Trust, which at the time owned fifty per cent of our old friend, Mount St Bernard Trust.

(Musical tune : 'Lord of the Dance'. TEXAS JIM and WHITEHALL turn Polwarth into a puppet by taking out and holding up strings attached to his wrists and back).

They sing :

ALL : Oil, oil, underneath the Sea,
I am the Lord of the Oil said he,
And my friends in the banks and the trusts all agree
I am the Lord of the oil - Tee Hee.¹⁰⁰

Suivent, entre les reprises du refrain, trois strophes dans lesquelles Polwarth fait des calembours qui jouent sur le double sens de sa présence : "Teddy sent for me, "cos I'm a Teddy boy" joue sur l'ambiguïté de Teddy-boy, serviteur du Premier Ministre Edward Heath, et voyou/séducteur. Dans la strophe suivante, "I'll trust you if you trust me", apparemment transparente est connotée par la double signification évidente du mot trust, si l'on associe le sens du nom à celui du verbe, en référence à la carrière de ce 'conciliateur'. Lorsque ses deux partenaires lâchent les

⁹⁹*The Cheviot*, p.67.

¹⁰⁰*ibid.* p.68

cordons, attachés à son col et à ses manches, qui l'animent, l'acteur qui joue Lord Polwarth s'écroule lentement au sol¹⁰¹. Une telle scène, drôle et animée produit un effet comique certain sur le public. Elle souligne efficacement, selon l'opinion de J.Mc Grath, la complicité du pouvoir avec les trusts. Elle se situe dans une lignée de séquences qui traduisent clairement l'engagement marxiste définitif de l'auteur, depuis les six courtes pièces de Liverpool. Nous avons déjà évoqué les pressions exercées par le gouvernement d'Edward Heath, "Teddy", dirait Lord Polwarth, sur Mrs Reece, chargée d'arbitrer un conflit salarial dans la pièce *Hover through the Fog* ¹⁰².

La 'collusion Etat/Capital' est également dénoncée dans *Lay Off* (1975, 7:84 England), *Yobbo Nowt* (ibid), ou dans la pièce *Wreckers* de D.Edgar que la compagnie 7:84 England choisit de jouer en tournée en 1977. Dans la pièce écossaise *Little Red Hen* ¹⁰³, J.Mc Grath place en exergue une citation sans équivoque :

<<If you remove the English tomorrow, and hoist the green flag over Dublin Castle, unless you set about the organisation of the Socialist Republic, your efforts would be in vain.

England would still rule you. She would rule you through her capitalists, through her landlords, through her financiers, through the whole array of commercial and industrialist institutions she has planted in this country.>>

James Connolly, 1897. ¹⁰⁴

Avec cette référence, l'auteur réaffirme la similitude des situations en Ecosse et en Irlande. Il établit également un lien de filiation entre l'intervention du pouvoir anglais, d'une part, et la dépossession des terres ou l'emprise du capitalisme, d'autre part. Cette pièce est représentative de toutes celles qui ont été précédemment citées. Le rôle des mouvements ouvriers, depuis un siècle est mis en évidence. Leur résistance

¹⁰¹ *The Cheviot*, p.68-9.

¹⁰² *supra*, chapitre -4-1-1, p.209.

¹⁰³ *op. cit*, London, Pluto Press, 1977.

¹⁰⁴ *ibid*, exergue précédant l'introduction par l'auteur, non paginée.

permanente à cette mainmise anglaise sur le pouvoir et l'économie débouche sur la représentation du rôle du parlement. A l'élan envers le Scottish Nationalist Party de Young Hen, l'auteur oppose l'expérience d'Old Hen, sa grand-mère. Elle a connu l'époque glorieuse de la 'Red Clyde', dans les années 1920, puis l'échec des espoirs socialistes, durant les années de crise après 1930. En 1922, la région de la Clyde avait envoyé dix députés socialistes sur douze. Certains ont été séduits ou corrompus par le système et le pouvoir, les plus fermes ont été marginalisés. La pièce carnavalesque *John Brown's Body* reprend métaphoriquement cet épisode, avec une grande force burlesque, sous la forme d'un match de football Angleterre-Ecosse commenté par un journaliste. L'introduction de J.Mc Grath à *Little Red Hen* situe clairement l'enjeu contemporain éclairé par l'expérience historique :

<<In *Little Red Hen*, we try to take a look at that earlier time of high hopes, and at the present moment of aspiration, through the eyes of one of that older generation. What went wrong with the first period - which ended in the misery of the '30s - may be of interest to people today who are working, as she did, for a better future for the people of Scotland.>>¹⁰⁵

Le dialogue entre un mineur et le Premier Ministre de l'époque, au début de l'acte deux, confirme tout à la fois la pérennité des situations et le lien du pouvoir avec le capital :

BALDWIN : Now then, industry is confronted with a difficult situation. You chaps will just have to jolly well make your contribution.

MINER : Do you mean get oor wages cut? /.../

BALDWIN : I shall say it again and every Prime Minister including your Bolshevik Harold Wilson will say that after me. I mean all the workers in this country have got to take reductions in wages to help British industry to its feet.¹⁰⁶

¹⁰⁵*Little Red Hen*, London, Pluto Press, 1977, introduction non paginée.

¹⁰⁶*Little Red Hen*, Acte 2, p. 34-5.

Ainsi, J.Mc Grath mêle-t-il les époques avec adresse pour contribuer à une intervention idéologique en éclairant le présent à l'aide du passé récent. Ironiquement, cette pièce, écrite dans une période d'espérances sociales, et nationales en Ecosse, annonce déjà des conséquences identiques à celles des années de lutte dans la Red Clyde. L'élection de Margaret Thatcher est proche. Les années '80 verront tous les espoirs se dissiper.

Pour maintenir l'ordre établi, ou le rétablir, lors des périodes de contestation sociale, l'Etat a recours à l'armée et à la police. Dès 1972, J.Mc Grath a associé la lutte des mineurs, lors de la grève nationale de 1971-2, à la présence militaire, en adaptant à cet événement la pièce de J.Arden *Serjeant Musgrave's Dance*. Paradoxalement, J.Arden avait transposé, entre 1860 et 1880, à une date imprécise, le fait divers dont il s'était inspiré. Celui-ci s'était produit à Famagouste, sur l'île de Chypre, en 1958. J.Arden avait demandé à J.Mc Grath d'adapter à la situation contemporaine immédiate la confrontation du sergent déserteur et de ses hommes avec les mineurs d'une petite ville anonyme du Yorkshire. Dans son entretien à *Encore*, intitulé "Building up the Play", en 1961, J.Arden apporte des précisions sur ses sources :

«Well, one of the things that set the play off was an incident in Cyprus. A soldier's wife was shot in the streets by terrorist - and, according to newspaper reports - which was all I had to work on at the time - some soldiers ran wild at night and people were killed in the rounding up. The atrocity which sparks off Musgrave's revolt, and which happens before the play begins, is roughly similar.»¹⁰⁷

Son choix original lui a permis d'exploiter longuement la symbolique infernale des couleurs : en associant celle des uniformes d'alors - ils étaient rouges - , au maléfique de la couleur noire des cartes de pique, pour prédestiner le sergent à l'enfer. Sans rien détruire du drame des soldats, J.Mc Grath a donné plus d'épaisseur aux personnages des

¹⁰⁷ "Building the Play", *Encore*, July-August 1961, p.31.

mineurs. Sa pièce respecte l'essentiel des dialogues et des situations. Mais, les mineurs ne servent plus uniquement de faire-valoir. Dans l'oeuvre originale, ils n'avaient pour nom que des caractéristiques d'humeurs : Slow Collier, Pugnacious Collier, ou Singing Collier. J.Mc Grath illustre leurs conditions de vie et de travail, et nourrit le contenu de l'affrontement social avec le gouvernement et le directeur du puits. De même, dans la pièce de J.Arden, le maire, propriétaire du puits de mine, le pasteur ou le chef de la police ne symbolisent que leur fonction sociale. Ces figures emblématiques sont souvent tournées en dérision, ou victimes des humeurs des mineurs. Dans les deux pièces, ces personnages tentent de soumettre au Sergent Musgrave une liste de mineurs, de responsables syndicaux, de militants, que les représentant des autorités aimeraient bien voir quitter la ville. Le prétexte du recrutement a été avancé par Musgrave pour expliquer la présence de ses hommes et obtenir l'organisation du rassemblement qui lui permettra de mettre son plan à exécution. La collusion entre les autorités et l'armée est soulignée, ainsi que les méthodes employées pour recruter. Ces méthodes n'ont pas évolué depuis que la pièce de la Restauration *the Recruiting Officer* ¹⁰⁸, écrite par George Farquhar, en avait dressé un tableau humoristique.

Le prologue de J.Mc Grath met en scène deux des mineurs, Jacky et Ted, assurant la garde d'un portail, comme piquet de grève. Ils évoquent des incidents, reflets de faits authentiques, en mêlant l'humour caustique à la tension dramatique inhérente à la confrontation entre grévistes et non-grévistes. Un troisième mineur demeure anonyme, le 'singing collier'. Leur psychologie est plus complexe, leurs réactions sont variables. Ils ont une identité et des personnalités clairement dessinées. Jacky est le dirigeant syndical, à qui sont également confiées les répliques de Walsh. Musgrave reconnaîtra en lui un alter-ego, chez qui l'engagement, et la rigueur morale qui l'accompagnent sont politiques plutôt que religieuses.

¹⁰⁸FARQUHAR George, *The Recruiting Officer*, London, Arnold, 1965.

Lors de la prise d'otages, il recueillera son avis, et s'étonnera qu'il n'accepte pas de devenir otage expiatoire. Ce refus suscitera le trouble des soldats et la prise de conscience des autres mineurs, un temps séduits par le spectacle militaire et la boisson offerte, comme l'exprime clairement, dans les deux versions de la pièce, la scène au pub, dans laquelle les mineurs, partiellement ivres, se livrent à un exercice militaire grotesque. J.Arden avait à ce sujet recommandé que l'on n'exagère pas l'irresponsabilité due à la boisson, afin de conserver l'évidente dénonciation du statut militaire. Mr Burrell, le directeur de la mine, qui n'est plus maire, tout en conservant l'ensemble de ses répliques, acquiert aussi plus d'épaisseur. L'affrontement social l'oppose plus clairement, comme directeur, à ses employés. Cependant, J.Mc Grath supprime le personnage du Parson, ainsi que celui du passeur, qui trahit tout le monde tour à tour. Néanmoins, leurs répliques les plus importantes sont confiées à Mr Burrell.

Le troisième acte et le dénouement sont, eux, profondément modifiés dans leur forme. L'armée - les dragons, chez Arden - n'intervient pas, c'est Attercliffe qui permet l'arrestation de Musgrave en le mettant en joue, avant de se rendre. Sa prise de conscience, qui s'était précédemment régulièrement manifestée par son leitmotiv "je ne tuerai plus", espérance visant à rompre un destin maléfique, qui l'a vu par deux fois tuer des innocents, est ainsi soulignée. Une possibilité d'espoir en l'homme-soldat existerait chez J.Mc Grath. L'inspecteur de police peut alors envoyer chercher ses hommes. La scène deux entre Mrs Hitchcock et Musgrave, située en prison par J.Arden se déroule, ici, immédiatement. Le cœur du dialogue est conservé. La patronne de l'hôtel souligne la responsabilité morale de Musgrave dans l'échec du mouvement social. Son espoir d'une reprise de la lutte après le départ des Dragons, dans la pièce originelle trouve, dans l'adaptation, son équivalent. L'auteur place dans la bouche de Jacky, une tirade qui oppose la lutte de masse des syndicats à l'action individuelle aventuriste, avant que le comique ne prenne un instant le

dessus. Mr Burrell invite tout le monde à danser, à la place du Bargee. Mais Attercliffe coupe court à son discours en invitant les mineurs et Annie à aller enterrer Billy. Jacky s'adresse en conclusion au public pour annoncer la condamnation de Musgrave, plus que jamais perdu dans sa folie mystique, tout en plaçant l'histoire en abîme. L'adresse au public tend alors à situer la grève des mineurs comme un discours réel transposé. Le théâtre devient subtilement interventionniste, situant symboliquement l'adaptation dans le champ du réel, alors qu'elle appartient à celui de la représentation :

JACKY: And that's the end of Serjeant Musgrave. Court-martial. Fifteen years in an Army prison, going madder and madder every morning, polishing his bible. At least, he tried to make people see what they're doing, even if it had sent him round the bend, first. It's one way of doing it. But it was a piece of theatre. What we are doing - the pit-men, the dockers, the builders, the shipyard men - that's to do with real life. And you haven't heard the end of us. 109

Le jeu sur le statut du discours remplace l'ultime chanson symbolique d'Attercliffe sur la pomme. La métaphore associe le fruit maudit originel à une image positive. La pomme sera la matrice de l'arbre productif. Cette lecture qui y voit une tonalité d'espérance est soulignée par la chute. Attercliffe accepte la pendaison comme sacrifice en suggérant qu'elle donnera naissance à un verger. L'image est cependant peu transparente. La pièce de J. Mc Grath est moins ambiguë. Jacky rend un hommage similaire au sergent Musgrave, dont le sacrifice ne serait pas vain.

Afin de contribuer plus efficacement au discours idéologique progressiste du moment, J. Mc Grath offre ainsi une issue positive à son adaptation. Ce faisant, il traduit les espérances d'un changement socialiste de la société. La pièce acquiert une valeur sociologique historique nouvelle. Elle reflète l'état d'esprit qui prévalait dans le monde ouvrier.

109 *Serjeant Musgrave Dances On*, manuscript inédit, 58 pages dactylographiées, archives personnelles, Acte 3, Scène unique, p.58.

Le début des années 1970 voyait les luttes sociales de grande ampleur se multiplier. Les certitudes permettaient d'ignorer l'échec de l'alliance ouvriers-soldats, qui ne paraissait pas nécessaire pour assurer la victoire du contre-pouvoir populaire. Dès lors, l'entorse profonde à la tonalité finale ambiguë de la pièce d'origine se justifiait. N.Boireau propose une interprétation moins optimiste du symbolisme de la pomme chez J.Arden:

<<l'absence de solidarité et de compréhension entre grévistes et soldats rend impossible l'instauration d'un contre-pouvoir qui aurait raison des autorités. Le mythe de l'éternel recommencement exprimé dans l'image finale de la pomme fige le message de la pièce dans un certain immobilisme./.../ Il est clair à travers ces éléments que l'auteur lui-même doute du bien fondé de la mission de Musgrave et de ses chances de succès. >>¹¹⁰.

Citant ensuite immédiatement le chapitre "Présentation de Arden, dans l'étude de Jean Jacquot *Le Théâtre Moderne depuis la Deuxième Guerre Mondiale* ¹¹¹, elle révèle, à sa suite, que J.Arden était peu satisfait de la manière dont il avait traité les rapports des mineurs et des soldats. R.Hayman, pour sa part signale, dans son ouvrage analytique *British Theatre since 1955*, que l'auteur souhaitait réécrire la pièce et la situer dans le contexte irlandais, avec le 'para' Musgrave revenant de Derry ¹¹². Aucun de ces analystes ne pouvait alors savoir que J.Arden allait confier cette tâche à J.Mc Grath peu après. Néanmoins, en évoquant le conflit irlandais, R.Hayman rappelle que la pièce met prioritairement en scène des militaires. L'armée est un thème fréquent dans le nouveau théâtre britannique, à partir de 1958. Avec la guerre, qui représente son terrain d'intervention privilégié, ce champ thématique est minutieusement examiné par N.Boireau. Cependant, son étude se limite volontairement

¹¹⁰BOIREAU Nicole, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais*, chapitre VIII : *Déclin du Prestige National et Chute des Héros, B-Le Proche Orient et les Guerres Coloniales*, p.407-419.

¹¹¹ *ibid*, ouvrage cité par N.Boireau, op. cit., p.144

¹¹²cité par N.Boireau, *ibid*.

aux pièces représentées à Londres, jusqu'en 1970. Elle ne peut de ce fait rendre compte des nombreuses pièces de J.Mc Grath qui abordent ce sujet, à l'exception des toutes premières, qui, elles, furent créées à Londres, entre 1958 et 1966. 113

4-3-3- Etat-armée-police :

The Tent (1958) est une pièce prétexte à exercices d'acteurs, alors que l'auteur travaillait au Royal Court Theatre. Avec *Events while Guarding the Bofors Gun* (1966) elle borne la première partie de la carrière de J.Mc Grath. Elles ne relèvent pas de cette classification. Leur spécificité a été mise en relation avec l'expérience individuelle de l'auteur¹¹⁴. L'armée, dans sa fonction première, hors frontières, constitue le cadre qui influe directement sur le comportement psychologique des personnages, soldats confinés dans un huis-clos. Il en résulte des confrontations d'individus aux prises avec leur conscience sous le regard de leurs voisins. Ensuite, avec l'intérêt que porte J.Mc Grath au tissu social en divers lieux d'Angleterre ou d'Ecosse, l'armée sera évoquée, comme intervenant social, en marge des conflits militaires. Le premier exemple, *Serjeant Musgrave Dances on*, constitue une charnière dans la carrière de l'auteur. Cette présentation de l'articulation entre les deux fonctions de l'armée est nouvelle dans son oeuvre. Les mineurs offrent un véritable contrepoint aux soldats, et au sergent Musgrave, notamment. Sa dérive vers la folie constituait la trame psychologique voulue par J.Arden afin de traduire l'angoisse éthique personnelle, et le désarroi des hommes face à un conflit colonial. Cette priorité accordée aux émois des soldats, venus témoigner, dans la ville de leur camarade assassiné, demeure. La présence des soldats est plus intimement liée à la vie de la petite ville du Yorkshire. Le retour à la contemporanéité, dans l'adaptation, confère plus de force à l'épisode de

¹¹³BOIREAU Nicole, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais*, Troisième Partie : *Scène Mondiale et Théâtre Menaçant*, chapitre VIII: *Déclin du Prestige National et Chute du Héros*, p.395-452.

¹¹⁴*supra*, chapitre 2-2 et 2-3.

la vengeance des soldats, dont Musgrave fait le récit, avec l'aide de ses hommes. La fonction de cette scène n'est pas dévoyée. Dans les deux textes, l'ordre en est donné par les officiers. Cependant, le récit, dans l'adaptation de J.Mc Grath, évoque l'affrontement présent dans toutes les mémoires sous le nom de 'Bloody Sunday'. Attercliffe énonce alors le nom et l'âge des treize morts, adolescents pour la plupart, en précisant les circonstances particulièrement horribles du décès de deux d'entre eux, venus secourir les autres :

Bernard McGuigan, 41, shot in the head running to help a young lad/.../

John Young, 17, shot in the chest, crawling out to his mate¹¹⁵,

avant de conclure :

not one of them armed, not one a gunman.

Musgrave, tente d'atténuer l'effet du récit d'Attercliffe :

Not so very many. Confusing conditions. A natural surge of rage. ¹¹⁶

Ainsi, la double fonction des déserteurs au sein de l'armée, co-responsables d'exactions coloniales à l'extérieur, et témoins de ses actes en métropole est-elle soulignée avec plus de force, eu égard à la proximité des événements dans la mémoire collective.

La situation est profondément différente dans l'adaptation de *Serjeant Musgrave*. L'ensemble de l'action est située à un moment historique précis. Reconnaître une situation concomitante dans une histoire la rend toujours plus séduisante aux yeux du public. Cependant, la pièce de J.Arden, dans sa forme originelle, avait également connu un grand succès, parce qu'elle avait éveillé les mêmes échos lorsqu'elle avait été jouée à New-York en 1966, en pleine guerre du Vietnam. Le public avait facilement opéré la transposition. Il n'en était pas de même à la création en Grande-Bretagne en 1958, une année sans conflit de référence. L'opération désastreuse de Suez, deux ans plus tôt, avait revêtu un aspect

¹¹⁵*Serjeant Musgrave Dances on*, Acte 3, manuscript, p.49A.

¹¹⁶*ibid.*

militaire plus conventionnel, avec son caractère international, dans une zone où la tension opposait directement des armées, loin de la population civile. Pourtant, l'incident à Chypre, à l'origine de la pièce s'était produit peu avant et avait eu un large écho dans la presse. J.Arden constate ce décalage dans un article de 1966 intitulé "Peace News" :

<<By unhappy coincidence rather than by any prophetic powers of mine, the play turns out to be directly relevant to the Viet Nam situation, which presents Americans with many of the same problems that the Englishmen had to face in connexion with Cyprus in 1959.>> ¹¹⁷

L'implication et la mise en échec des Etats-Unis modifient la perspective. C'est ce que semble regretter J.Arden lorsqu'il évoque une coïncidence malheureuse. L'intemporalité, la mise à distance primaient pour lui, lors de l'écriture. L'intervention se voulait morale, universelle. Dix ans plus tard, son point de vue, la perspective idéologique de ses pièces, souvent écrites en collaboration avec sa compagne, M.d'Arcy, évoluent. Leurs choix sont désormais plus proches de l'interventionnisme du théâtre parallèle. La demande d'actualisation qu'il fait auprès de J.Mc Grath trouve son explication.

Parallèlement le rôle de gardien de l'ordre de l'armée est quelque peu affaibli dans l'adaptation de J.Mc Grath. Seul le quiproquo entretenu par les quatre hommes autour du recrutement encourage le directeur de la mine et l'inspecteur de police à soumettre les noms des militants dont ils aimeraient bien se débarrasser. Les dragons, qui tuent Hurst dans la pièce originale et arrêtent Musgrave et Attercliffe, ont disparu. Il eût été difficile de soutenir cette hypothèse avec le retour à la contemporanéité. Le conflit irlandais occupait suffisamment l'armée britannique. Aucun exemple de maintien de l'ordre social direct ne s'est présenté en Angleterre dans la période de référence. Attercliffe, qui est directement à l'origine de

¹¹⁷ARDEN John, "Peace News", January 7 1966, cité par Malcom PAGE, "The Motives of the Pacifists", *Drama Survey*, Spring/Summer 1967, p.69. C'est Nicole Boireau qui fait référence à cette citation, chapitre 8 : *Déclin du Prestige National et Chute du Héros* de sa thèse : *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais, 1956-1970*, .

l'arrestation de Musgrave par l'inspecteur, et par conséquent de la sienne propre, en sort grandi. Son image de héros positif, traumatisé par les morts qu'il a causées est magnifiée par ce sacrifice expiatoire ultime. La police, pour sa part est ridiculisée. Sa fonction répressive est dénoncée. J. Mc Grath le fait dès le prologue. Jacky et Théo évoquent l'incident entre un conducteur de camion et un piquet de grève. Après avoir tenté de forcer le passage, en écrasant le pied d'un gréviste, le chauffeur est arraché à sa cabine par les mineurs, et immédiatement secouru par la police. Ted et Jacky ironisent sur l'accueil qui leur est réservé :

TED: /.../(Laughs) One of the coppers got a bit bruised. Tried to batter Big Harry's missus. She slung her handbag at him. It had half a brick in it.

JACKY: Which one was it ?

TED: the pogy one. Looks like Liberace without his mother. He won't be back on duty for a week.

JACKY : That leaves three of them, then, and the serjeant.

TED : And that daft young inspector. They'll be getting desperate. They're on duty twenty-four hours a day.

JACKY : (laughs) They ought to have a word with their union about it. 118

L'ironie caustique accompagne une description réaliste des conditions du conflit national de 1971, et des difficultés réelles du pouvoir à maintenir l'ordre. L'inspecteur tentera tout au long de la pièce de circonvenir ou d'amadouer les mineurs qu'il craint manifestement. La scène un s'achève d'ailleurs sur un long monologue, que l'inspecteur adresse en confidence au public. L'adresse directe, forme d'intervention typique du théâtre épique moderne, et plus particulièrement du théâtre d'agit-prop, est doublement intéressante. La compagnie 7:84, qui a créé la pièce, a fait le choix de jouer devant les mineurs en lutte. Or l'auteur joue habilement avec la conscience qu'a le public de cette relation de communication, en installant une confidence du personnage qui, lui, fatalement, l'ignore ¹¹⁹. D'ailleurs, ce type d'adresse, lorsqu'il se veut directement

¹¹⁸ *Serjeant Musgrave Dances on*, manuscript, Acte 1, prologue, p.2.

¹¹⁹ *Serjeant Musgrave Dances On*, Acte 1 Scène 1, manuscript, p.12-12A

interventionniste, est clairement fait hors personnage. L'acteur, conscient, émet un signe visuel en ce sens avant de s'exprimer. Il pourra quitter un chapeau ou un casque, s'asseoir au bord du plateau, modifier son attitude physique ou sa démarche afin de signifier au spectateur qu'il quitte son personnage. Ici, la confiance est faite sans modification, par le personnage de l'inspecteur. Il va faire état de son idéal de maintien de l'ordre, de l'embarras dans lequel il se trouve, confronté à une ville toute gagnée à la cause des mineurs. La fidélité à l'exemple paternel lui a fait embrasser cette carrière, avec l'ambition de devenir 'Chief Constable' du comté. Cet aveu souligne sa jeunesse et son manque relatif de maturité. Il fait appel à l'esprit civique d'un public qu'il croit en accord avec ses thèses : "You seem good people and sensible, loyal and true". L'auteur signifie au moyen de ce quiproquo que le public est effectivement brave, intelligent, loyal et fidèle...envers les ouvriers en lutte. Les spectateurs, rompus à ce type d'adresse, lisent l'ironie et décryptent aisément le message idéologique. Lorsque le personnage soutient le récent Industrial Relations Act ou l'engagement de la presse écrite et de la télévision aux côtés du gouvernement conservateur, l'auteur les dénonce. Et, quand l'inspecteur dit :

But here and now, they have failed, the people don't agree
with this latest Act of Parliament : and who's in trouble?
Me¹²⁰,

les spectateurs éprouvent la fierté du peuple militant au seuil d'une victoire.

L'aveu par l'inspecteur qu'il suit l'exemple paternel constitue un écho négatif exact d'une situation voisine à la tonalité opposée dans *Fish in the Sea*. Lorsque Derek Machonochie s'engage dans la police, pour fuir sa condition sociale et trouver la sécurité de l'emploi, il déclenche la fureur de son père, prêt à le 'répudier'. La scène est habilement partagée en deux épisodes. Ils encadrent une longue séquence, mêlant poésie et

¹²⁰*ibid*, p.12A.

violence, qui met en présence les filles Machonochie et leurs prétendants. Voyant, de dos, un uniforme de policier qui enlace sa femme, Mr Machonochie réagit. Son fils se retourne. La rupture est consommée. Derek lit l'horreur dans les yeux de son père, qui, après son départ définitif, avoue son échec éducatif. Il emprunte de l'argent à sa femme pour aller au pub :

enter Mr Machonochie. He does a take in the doorway

MrMACHONochIE: hey, take your hands off her!

Derek turns round. He sees who it is.

Jesus Christ Almighty!

His horror is all over his face.. Derek walks out past him.

DEREK: That's it. I'm off. And I'll not be back.

Mr MACHONochIE: Lend us two pounds, love.

She nods to her purse. He goes and takes two pounds.

I've failed !

he turns and goes. 121

La concision de cette introduction rend son efficacité remarquable. Les didascalies donnent les indications de jeu nécessaires à une communication précise avec le public. Le discours est confirmé à l'aide de ces signes non verbaux. Ils favorisent une lecture dénotative unique qui sera accentuée dans le développement ultérieur. A son retour, dans la deuxième partie de la scène, Mr Machonochie s'adressera aux spectateurs. Ouvrier, fils de policier, sa propre fidélité filiale l'avait incité à refuser une telle perspective. Gravement blessé au cours de la répression de la grève par l'armée, brisé, son père lui avait transmis sa défiance envers la police¹²². Le parallélisme entre les deux pièces se poursuit d'ailleurs, puisque, sitôt sorti de l'école de police, Derek s'est porté volontaire pour partir en Irlande. Le conflit de référence est le même¹²³. Il reviendra à Liverpool, pourchasser Andy, venu revoir Mary. Lorsque ce dernier

¹²¹*Fish in the Sea*, Acte 1, p.15. La publication fait suite à la reprise nationale. Créée, à l'origine, en 1971-2, au théâtre Everyman à Liverpool, immédiatement avant que la compagnie 7:84 ne parte en tournée avec *The Ballygombeen Bequest*, et l'adaptation de *Serjeant Musgrave's Dance*, de J.Arden.

¹²²*Fish in the Sea*, *ibid.*, Acte 1, p. 26. *supra*, 1-3-3-, p.50-1.

¹²³*ibid.*, Acte 2, p.55.

évoque l'attentat qu'il a commis contre un pub, il raconte qu'il a tout fait pour permettre aux occupants de fuir avant l'explosion. Sa désespérance nihiliste est tout à fait semblable à celle de Hurst dans *Serjeant Musgrave Dances On*. 'Réaliste', conformiste, Derek, effectue un parcours symétrique, mais sous le sceau de la légalité. Il tue ou pourchasse les rebelles. J.Mc Grath peut ainsi décrire l'inutilité des morts dans ce conflit, qu'il s'agisse du tenancier du pub, tué avec son épouse et son bébé, alors qu'il montait les chercher à l'étage pour fuir l'explosion¹²⁴, ou des victimes de l'affrontement évoquées par Derek:

DEREK: Look at Ireland - look where it's got them there - piles of corpses, innocent people maimed for life. Kids blown up - and nothing to show for it, except if they'd just asked nicely ¹²⁵.

L'engagement pacifiste constant de J.Mc Grath transparait également.

Cette défiance envers la police se rencontre souvent, au détour de ses pièces. Ainsi, dans *Blood Red Roses*, les scènes un et deux¹²⁶ présentent Bessie, le personnage principal, alors âgé de douze ans, et son père en 1951. Celui-ci, d'ailleurs, revient, blessé, de guerre, et évoque son parcours involontaire, depuis la Norvège en 1939, jusqu'à Singapour et en Malaisie, onze ans plus tard. Sergent, lui aussi, aigri, il a perdu une jambe, et sa femme qui ne l'a pas attendu. Sa pension est dérisoire. Aussi, lorsque, ivre, il rencontre un policier, dans la scène deux, celui-ci répond agressivement à sa demande de renseignement, et la situation dégénère. Bessie intervient, comme la femme de mineur dans *Serjeant Musgrave Dances On*. Elle jette les deux valises et son sac à la tête du policier. Celui-ci tombe, heurte le trottoir de la tête, et meurt. Bessie dit : "that'll teach him". Paradoxalement, son père, qui rappelle Musgrave par maints aspects, lui réplique :

SANDY: Bessie Gordon - if you were anyone else I'd put you on a charge

¹²⁴*Fish in the Sea*, Acte 2, p.55.

¹²⁵*ibid*, p.72.

¹²⁶*Blood Red Roses*, p.11-17.

BESSIE : Come on Dad!

SANDY : It was just here that the Bolsheviks used to stand to try to stop our lads volunteering for the First War, you see - traitors, they were - 127

Ultérieurement, Bessie discutera âprement de militantisme avec ses filles étudiantes. On apprend que, lors de manifestations, à Glasgow, contre la résurgence du nazisme, Bessie a été arrêtée par la police avec nombre d'autres militants antinazis, sous un gouvernement travailliste. Un policier âgé, de garde au poste, permettra leur évacion par une fenêtre. Il éprouve une honte similaire à celle qu'avait ressentie le père de Mr Machonochie, à Liverpool. J.Mc Grath montre avec constance une police au service d'un pouvoir répressif, quelle que soit la couleur politique de ce dernier dans ses pièces. Parfois, un agent a conservé une conscience sociale suffisante pour s'y opposer.

Dans *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, les témoignages authentiques font état de l'intervention de la police contre les paysans qui refusent les expulsions, puis de l'envoi de policiers et de soldats, pour museler le mouvement de grande ampleur dans les Braes, dans l'île de Skye. Dans cette pièce, J.Mc Grath confie aux acteurs, dans leur jeu dramatique, plutôt que sous forme de récit direct, la scène de l'incendie d'une masure dans laquelle une vieille femme paralysée est brûlée sur ordre du régisseur Patrick Sellar. J.Mc Grath place des réticences dans la bouche du Constable, qui doit obéir aux ordres des mandants :

SHERRIF'S MAN : She says her mother is 94 years old, Mr Sellar, and if she's moved, she dies.

SELLAR : Get her out! Do your job man!

SHERRIF'S MAN : I'd rather lose my job, sir-

SELLAR : Get the torch./.../Damn her the old witch, she's lived long enough.¹²⁸

¹²⁷ *Blood Red Roses*, p.16.

¹²⁸ *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, London, Methuen, 1981, p.15-6. Nombre de témoignages, y compris au tribunal qui acquittera Sellar attestent l'authenticité de ces paroles, que l'on retrouve dans la cassette historique éditée par Scottish Heritage, *The Blood is Strong, The Sea Kingdom*, Glencoe, Eagle Eye and Grampian Television, 1988.

Avec *the Cheviot*, J.Mc Grath crée sa première fresque historique écossaise. Presque toutes rapporteront de semblables exemples de collusion entre l'armée et la police, à travers les siècles, et jusqu'au XX^e siècle. Pour l'auteur, ces corps constitués maintiennent un ordre social favorable aux possédants, propriétaires terriens ou représentants du capital, toujours sous influence anglaise. C'est notamment le cas dans les pièces *Joe's Drum*, *The Game's a Bogey* ou dans les deux fresques carnavalesques *John Brown's Body* ou *Border Warfare*, jouées avec la compagnie Wildcat au Tramway, à Glasgow, à la fin des années 1980.

Incidentement, dans toutes les pièces où l'armée est dénoncée par J.Mc Grath comme outil impérialiste extérieur, elle joue également, indirectement, un rôle intérieur qui n'est pas le fruit du hasard. Dans *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, la scène, éminemment comique, dans laquelle le Duc de Sutherland vient d'Angleterre aider Loch, son régisseur, à recruter pour les guerres coloniales, est très explicite. Les hommes refusent de partir. Le présentateur explique que :

M.C: During the time of the Clearances, many of the men did not resist because they were away in the army, defending the British way of life. By the 1850's, it slowly dawned on people that they were being used. 129

Les menaces grotesques, sur la possible arrivée des hordes mongoles produisent l'effet inverse. Du public, un acteur, jouant un vieux paysan s'adresse au duc :

OLD MAN: I am sorry for the response your grace's proposals are meeting here, but there is a cause for it. It's the opinion of this country that, should the Tsar of Russia take possession of Dunrobin Castle, we could not expect worse treatment at his hands than we have experienced at the hands of your family for the last fifty years. We have no country to fight for. You robbed us of our country, and gave it to the sheep. Therefore, since you prefer sheep to men, let the sheep now defend you.¹³⁰

¹²⁹*The Cheviot*, p.45.

¹³⁰*ibid*, p. 47.

Le gouvernement, indissociable des possédants, faisait d'une pierre deux coups. En éloignant les gêneurs, il pouvait poursuivre ses visées extérieures tout en affaiblissant la résistance populaire à sa politique. Ceux qui précédemment étaient partis, contre promesse de se voir offrir des terres à leur retour avaient été trompés. Dans *Border Warfare*, spectacle carnavalesque de 1989, J.Mc Grath prête cyniquement des propos similaires à la reine Victoria. Telle la déesse Civa, elle ponctue son discours d'amples mouvements de ses six bras, sur fond de musique indienne. Elle dévoile ses projets de conquêtes coloniales, fait appel à son Premier Ministre, aux soldats et 'pacificateurs', écossais :

Go, Dr Livingstone, from your Scottish vales. Make Africa
christian and commercial and ours.

Go Mr Gladstone. Send our troops into battle. For our
empire to grow, they must die like cattle.

Then, my Clyders and my Highlanders, win me more land
when your own has been taken. ¹³¹

L'intervention extérieure facilite la tâche gouvernementale en métropole. L'adresse au docteur Livingstone associe colonialisme, religion et expansion capitaliste. L'Écosse est comparée aux pays d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique. Ces fresques historiques parcourent de nombreux siècles pour permettre au spectateur de tisser un lien logique avec l'histoire et les réalités contemporaines. L'armée y intervient également directement pour assurer le maintien de l'ordre et réprimer les manifestations. Dans *The Cheviot*, la chanson authentique *The Battle of the Braes* est insérée, puis commentée, pour dénoncer l'intervention militaire contre les fermiers révoltés. Ces derniers gagneront. Lord Macdonald devra négocier. Il n'en fut pas de même à Glendale :

M.C: The men of Glendale did not fare so well. A gunboat
was sent in, and 3 men were imprisoned for 2 months.
But the resistance continued. Two gunboats, a transport
ship and a hundred marines were sent in against them.¹³²

¹³¹*Border Warfare*, épisode trois, *The Fruits of Union*, deuxième partie.

¹³²*The Cheviot*, p.37.

L'ultime trilogie carnavalesque écossaise de J. Mc Grath abonde d'exemples dans lesquels, l'armée, ou la police, interviennent militairement contre le peuple en lutte, ou pour maintenir le pouvoir anglais sur l'Écosse, tout au long de son histoire. Celle des Celtes, présentée dans *There is a Happy Land* revient sur les Clearances qui sont au cœur du *Cheviot*. Les relations anglo-écossaises dans *Border Warfare*, ou l'histoire du peuple ouvrier, dans *John Brown's Body*, offrent l'occasion à l'auteur de témoigner de maints abus militaires et de les inscrire parmi les événements qui décidèrent du sort de l'Écosse.

Dans *John Brown's Body*, l'armée intervient, pour mettre un terme aux mouvements syndicaux en Écosse, notamment dans l'industrie textile en plein essor, après la révolution française, donnée en exemple. La force publique sera symbolisée par un officier-possédant-matamore, sur un cheval géant à roulettes, fait d'un treillage métallique, suivi de deux soldats sur des montures identiques. On trouve une évocation historique semblable, traduite par une imagerie voisine dans *Border Warfare*. Les manifestations écossaises contre le refus d'entériner le résultat du vote sur la politique de dévolution sont incluses dans la représentation parodique du match de football ¹³³. Deux policiers casqués, accompagnant Margaret Thatcher, montent des chevaux de bois à roulette. Antérieurement, le narrateur avait rapporté les événements de 1919 à Glasgow, au cours desquels le dirigeant syndical John MacLean fut arrêté :

NARRATOR : 31 January 1919 : the largest crowd gathered in Glasgow. England sent lorries with troops and tanks /.../ He (John MacLean, NDLR) was arrested, imprisoned. He went on a hunger strike, was force-fed. he grew weaker and weaker, and died in 1925 at the age of 44.

L'engagement de ce syndicaliste avait fait l'objet de la pièce *The Game's a Bogey*, créée par la compagnie 7:84 Scotland en 1974.

¹³³cette métaphore humoristique de l'histoire écossaise, de l'élection des députés de la Red Clyde, en 1922 à la déclaration de Margaret Thatcher, constitue la troisième et ultime partie du troisième épisode de cette fresque.

Entre-temps, en 1980, la compagnie 7:84 avait présenté en tournée, puis au festival d'Edimbourg la pièce de Barry Keeffe *Sus*, écrite et initialement créée au Soho Poly Theatre Club, le 18 Juin 1979 à Londres. Le soir des élections générales de 1979, deux inspecteurs, qui espèrent un ras de marée conservateur, interrogent Delroy, un noir, arrêté ivre, après avoir passé trois heures dans un pub. L'atmosphère est d'abord gaie. Au fil des résultats, les policiers annoncent une nouvelle aube pour les forces de l'ordre. La femme de Delroy ayant, entre temps, été trouvée baignant dans une mare de sang, le délire sécuritaire des inspecteurs transforme bien vite le mari en meurtrier désigné. A l'occasion de la représentation, donnée le vendredi 20 février 1980 à Northampton, le *Northants Post* écrit :

<<in just 80 minutes of power-packed explosive drama, *Sus* bombarded the senses with the dirty talk and foul language of men in seclusion, class and colour discrimination, abortion, murder, and scenes of police brutality.>> 134

Le titre de la pièce est lui-même parfaitement explicite. 'Sus' est l'abréviation de suspect. La montée rapide du chômage, à partir de 1979, précisément, rend suspects les jeunes et les immigrés. De 1979 à 1982, le chômage augmente de 141%, et, en valeur brute, de 1,253,000 demandeurs d'emplois, à 3,021,000 ¹³⁵. Bientôt, les révoltes des "inner-cities" de Brixton, Southall, Toxteth, Moss Side et Handsworth, fourniront le prétexte au gouvernement conservateur pour promulguer les 'sus-laws' si impopulaires. Elles permettent désormais aux policiers en civil d'arrêter et de fouiller toute personne qu'ils suspectent d'activité illégale, sans plus de formalités¹³⁶. Ici, la brutalité policière s'exerce en un huis-clos qui, rappelle l'affrontement entre les soldats de *Bofors Gun*. Les deux pièces situent l'action dans un poste de garde, parmi un nombre restreint

¹³⁴HAMILTON Michael, "Men's Talk not for the Squeamish", press review, *Northants Post*, 23 Février 1980, p.12.

¹³⁵chiffres cités par Baz Kershaw, *The Politics of Performance*, London and New-York, Routledge, 1992, "the Socio-political context", chapitre 6, p.188.

¹³⁶*id. ibid.*

d'individus. La police est ici représentée dans le cadre de ses fonctions ordinaires de maintien de l'ordre. Le lien avec le résultat des élections permet de dresser un tableau inquiétant des débordements sécuritaires, dans lesquels le racisme s'exerce prioritairement. La comédie musicale *Night Class*, offre un écho à cette problématique. Le prétexte de l'étude de la constitution, dans un cours du soir pour adultes, permet de porter un jugement cohérent sur l'ensemble du système et des corps constitués. La fin de l'acte Un associe l'armée, la police et les services secrets, garants de la survie de la royauté, présentée comme la clef de voûte du système politique. Tour à tour, expansionnisme colonialiste, soumission aux Etats-Unis, menace nucléaire, et maintien de l'ordre, avec de nombreuses références à l'immigration donnent lieu à des critiques d'un humour féroce¹³⁷. Précédemment, Ms Blake, une immigrée jamaïcaine avait déjà joué, l'espace d'un instant, le rôle d'un policier, pour ironiser :

Hello, hello, hello, quite a fuss they're making these fuzzy-wuzzies, accusing the Metropolitan Police of being racist. They come over here no better than savages and in a couple of months, they're saying we are racists, just because we won't arrest some patriotic white boys showin little high spirits, a prankish sense of fun.¹³⁸

Le conflit irlandais dessine un leitmotiv dans les préoccupations des personnages. L'acte un s'achève précisément sur la chanson pathétique *Song of Needing to Know*, dans laquelle Ms Blake s'interroge sur la mort de son fiancé, à l'armée, en Irlande ¹³⁹.

Le rôle de la justice complète celui des forces de l'ordre. Cette institution est fréquemment mise en accusation. Lorsque les pratiques de l'appareil judiciaire ne sont pas présentées, on montre que la justice, principe démocratique, est bafouée, et soumise aux contraintes politiques.

¹³⁷*Night Class*, inédite, créée pour le dixième anniversaire de la compagnie 7:84 England, en 1982, manuscrit, archives 7:84, Bib. de l'Univ. de Cambridge, et archives personnelles, don de l'auteur. Acte 1, p15-7.

¹³⁸*Night Class*, Acte Un page 5.

¹³⁹*ibid*, p.22-3.

4-3-4- une justice de classe :

Si dans *The Cheviot*, le procès humoristique de Patrick Sellar rapporte fidèlement les déclarations des juges et de l'accusé, ainsi que les attendus de son acquittement, les relations étroites entre propriétaires et juges sont soulignées. L'hommage obséquieux, véritable signe d'allégeance du juge envers plusieurs nobles présents à l'audience, laisse augurer du résultat. D'autres procès jalonnent les pièces de J.Mc Grath. Celui de *Hover through the Fog*¹⁴⁰ concerne directement un conflit social. Il confronte les protagonistes, syndicats, gouvernement et patronat, sans qu'aucun d'entre eux n'apparaisse pur. Pour sa part, *Night Class* propose une réflexion sur les fondements juridiques de la société britannique. Quatre adultes assistent aux cours. Ms Blake, une immigrée noire des Caraïbes, contraste fortement avec Mrs Greenleas, militante conservatrice, défenseur acharné de l'ordre et de la loi. Mr Palmer, triste, obsédé par le malheur, est à l'opposé de Mr Bumford, jovial employé de Pompes Funèbres. L'enseignant, Mr Nuttal est cynique et désabusé. Il n'enseigne que pour son salaire. Tout au long de ce vaudeville burlesque, les liens entre pouvoir, possédants, armée, police remettent en cause la démocratie et la justice. Dans l'acte deux, la harangue de Mr Nuttal sur la démocratie illustre l'ironie des chansons ou des intermèdes parlés. Il s'exclame :

If this wonderful, unique process of Representative Parliamentary Democracy was simply a device to allow a handful of old Etonians and millionaires to run the country on behalf of the City of London/.../ of the top brass of the army and the silver briad of the upper ranks of the police force - and not in the interest of the people - why, surely, my friends, /.../you would have risen up like lions after slumber.¹⁴¹

Dans les années 1700, la justice anglaise expéditive condamne les contrebandiers à la pendaison. Lorsque, dans *Joe's Drum*¹⁴², le peuple

¹⁴⁰*supra*, chapitre 4-1-3- l'image du capitalisme, p.236.

¹⁴¹*Night Class*, manuscrit, p.17.

¹⁴²*Joe's Drum*, 21 Mai à l'Arts Center d'Aberdeen. Jouée en tournée. Festival d'Edimbourg, Août 1979. Aberdeen, 7:84 & Aberdeen People's Press, 1979.

proteste au pied du gibet, ordre est donné à la police de tirer. Six manifestants seront tués. Le capitaine de la police Black Jock Porteous est arrêté. Les juges veulent favoriser son évasion. Les manifestants le sortent de prison et le pendent eux-mêmes, opposant la justice populaire à la justice légale. Les faits historiques éclairent le présent ¹⁴³. La pièce prône l'insoumission à l'Angleterre. Cet épisode est repris, roulements de tambours inclus, en ouverture de la troisième période de la fresque *Border Warfare*, qui nous conduit jusqu'à nos jours. Dans ce spectacle, la justice officielle est également dénoncée par l'auteur. Peu après ces incidents, un dirigeant anglais, Henry Dundas, représentant les couches possédantes industrielles nouvelles, envoie son neveu représenter ses intérêts en Ecosse. Ce dernier décrit, dans une lettre à son oncle, la situation du pays. Les effets de la révolution française se font sentir. Il évoque l'influence de Thomas Muir et de son mouvement "The Friends of the People". Il termine sa lettre par ces mots :

I am resolved to insinuate a spy into the heart of their councils and convict Muir of High Treason. Then, we'll send him to the gallows.

Tom Muir sera effectivement arrêté peu après. J.Mc Grath le représente face à son juge, dont le discours politique reprend celui de Dundas, en alternance avec les vers d'une chanson qui, elle, épouse les thèses du peuple. Le juge condamne T.Muir à 14 ans de déportation, avec interdiction, sous peine de mort, de revenir en Ecosse. La première partie de ce troisième épisode s'achève alors sur l'image du prisonnier, escorté par deux soldats. Il s'éloigne, chantant avec le peuple.

Avec le rôle de la justice, l'examen des corps constitués s'achève. Une étude sélective représentative, conduite sur un large échantillon représentatif des pièces de J.Mc Grath, permet, à l'évidence, de les inscrire dans le courant général du nouveau théâtre britannique, qui à partir de 1956, jette un regard critique sur la société britannique. L'engagement

¹⁴³ *Joe's Drum*, p 23-4.

éthique de l'auteur se traduit par un interventionnisme qu'il adresse au public populaire. Le lien entre les structures économiques, fondées sur le capitalisme, et les rouages administratifs du pouvoir, ou les forces de maintien de l'ordre établi, constitue donc le premier ensemble thématique de son oeuvre. Cet examen, aussi minutieux soit-il, ne saurait suffire. Les pièces de J.Mc Grath dressent parallèlement un portrait intime, chaleureux, mais sans simplisme, des milieux populaires. Qu'il s'agisse des pièces construites autour d'une fiction familiale, ou des fresques dans lesquelles l'histoire et ses intervenants authentiques sont au coeur du récit, l'homme n'est jamais caricaturé.

CHAPITRE CINQ

L'INTERPELLATION ETHIQUE.

Quotidien, culture et espérances.

Si l'homme est toujours contraint de se situer comme être social, il est d'abord être humain. Sa vie quotidienne, et ses relations aux autres dessinent l'espace de l'essentiel de ses activités. Dans un deuxième temps, éventuellement, il tentera de mettre en jeu ses idées, pour les confronter, et agir, ou subir. L'homme que dessine J. Mc Grath, appartient au peuple. L'auteur exprimera son quotidien, avec nuances, révélant ses certitudes et ses faiblesses. Il nous fera partager sa culture et situera ses espérances, réduites à leur possible.

5-1-Regards nuancés sur le peuple et la classe ouvrière :

Le peuple, ses composantes régionales ou sociales, à Liverpool et en Ecosse, et en son sein, la classe ouvrière ne constituent pas en soi un thème, dans l'oeuvre de l'auteur. Ces ensembles de personnages, d'où émergeront des individus moteurs, ou secondaires, constituent un cadre, un panorama, décor vivant, reflet de la société et un personnage collectif, acteur du changement dans les périodes de certitude et d'espérances, ou témoin plus ou moins dynamique des résistances aux forces conservatrices dominantes. L'examen de la vie des représentants du peuple que nous propose l'auteur, et celui de leur initiative, fera émerger des représentations de leur mode de vie, de leur culture. Certains de ces

comportements sociaux donneront lieu alors à une étude thématique, puisqu'ils serviront de moteur à l'action.

5-1-1 : famille, générations et quotidien :

Si les pièces de jeunesse de J.Mc Grath avaient une facture globalement naturaliste, respectant les trois unités dans un huis clos entre quelques personnages individuels, dont le nombre varie de quatre à sept, elles vont évoluer très vite, lors de son retour à Liverpool. Les courtes pièces de la série *Unruly Elements* conservent les caractéristiques précédentes. *Underneath*¹ permettra une première confrontation de deux univers familiaux, celui de l'ingénieur, et celui de l'ouvrier. Le choix du fils de l'ingénieur ôtera tout manichéisme. Ecrite à partir d'un fait divers réel, cette pièce s'adresse au monde ouvrier dans son ensemble, voire à un public plus large, sans viser à une contextualisation locale poussée. Avec *Soft or a Girl?*, J.Mc Grath fait le choix de la spécificité et s'adresse au public de Liverpool. Il perfectionnera ce procédé en écrivant des sagas familiales, mettant en scène parents et enfants que l'on voit grandir, et dont on suit le parcours à l'âge adulte. Cette amplitude temporelle permet de mettre en scène les évolutions culturelles et idéologiques, les conflits de générations, et de pénétrer dans l'intimité familiale, ce qui offre à l'auteur l'occasion de présenter la vie quotidienne du peuple, au foyer, dans sa rue, dans son quartier et au travail, ou d'aborder d'autres thèmes comme l'alcoolisme, les amours adolescentes ou adultes, la place de la femme. Ainsi, l'évolution des deux pères de *Soft or a Girl?*, au sein de deux classes sociales différentes permet-elle maintes comparaisons, et la désacralisation du mythe de l'amitié éternelle qui résulterait des souffrances endurées ensemble pendant la guerre. Ces personnages fournissent son cadre narratif à l'histoire. Agés de cinquante ans environ, l'un est resté ouvrier, et militant, l'autre, dentiste, est devenu un notable. Mais comme tous deux, alors qu'ils montaient la garde en 1941, contre les

¹ *supra*, chapitre 2-4-3, p.114-5, et chapitre 4-2-1-, p.250-1.

bombardements allemands, aimaient chanter des airs de music-hall, la pièce combine les formes du vaudeville et du concert-rock. A travers la moquerie du titre, adressée à Mick Hurley, le fils de l'ouvrier, indécis, naïf et peu enclin à l'action, la pièce dénonce gentiment l'apathie politique et le conservatisme, la conventionnalité des jeunes générations. Mick est le produit type de la société de consommation des années 1970. Perméable aux valeurs diffusées par la télévision, il quitte sa fiancée, qui, elle, est plus militante, pour suivre Ella, caricature vivante de l'idéal féminin véhiculé alors par les publicités de produits cosmétiques. Ainsi, à travers des personnages non manichéens, la diversité des comportements est cernée avec tendresse. D'ailleurs, Mr Martin, le dentiste n'est pas caricaturé. Le parcours des deux générations permet d'évoquer l'histoire du peuple de Liverpool, de 1941 à 1971. Bien que située distinctement à deux époques différentes, la pièce manque encore de la dynamique historique qui permettra d'utiliser pleinement ce procédé des générations familiales pour analyser le mouvement des sociétés. Précisément, après cette première expérience, J. Mc Grath va parvenir à une synthèse satisfaisante des divers paramètres qu'il avait introduits dans *Soft or a Girl?*, avec *Fish in the Sea*. La pièce concentre son récit sur les évolutions personnelles et politiques des membres de la famille Machonochie. Le père, la mère, les trois filles et le fils permettent d'explorer tous les comportements. Les voisins, les petits amis des filles, et la famille du prêtre complètent le tableau. Tous les parcours, toutes les faiblesses et les certitudes peuvent ainsi être présentés. Le regard est chaleureux et nuancé. En s'adressant directement aux spectateurs, chaque personnage établit une relation directe qui, de nature épique, est aussitôt compensée par une scène plus naturaliste. Le quotidien est partagé avec le public. La confession du père aux spectateurs en est un exemple représentatif, lorsqu'il évoque ses soucis d'argent, face aux demandes pressantes de son épouse et de ses filles. Il interpelle directement une spectatrice :

Mr MACHONCHIE : Oh Christ! Here we go - anybody else care to strip me of my final quid?
 (To woman in the audience) : What about you, Madam, I'm sure you've got as good a reason as any of this lot for taking away the last of my beer money, come on, don't be shy, it's only worth ten bob anyway, here you are, my love. ²

La contextualisation extrême du texte, situé dans un univers, qui est celui du public, et que les acteurs expriment avec l'accent local, et le vocabulaire spécifique à cette classe sociale et à ce lieu précis, accroissent encore la connivence. On peut alors parler, dans le langage des critiques post-modernes, d'intertextualité. Le texte joué prend sens en ce qu'il rejoint d'autres textes, non théâtraux, produits par cette communauté, qu'il s'agisse d'histoires drôles, de contes, ou des mythologies du quotidien auxquelles les conteurs locaux excellent lors des veillées. L'adresse directe, épique, voit alors sa fonction de défictionnalisation renforcée. Et les critiques que l'auteur adresse au peuple auront valeur de morale en action qui sera acceptée, l'auteur étant identifié par le spectateur comme l'un des leurs. D'une toute autre nature, la confession de son émoi, lorsque son fils Derek s'engage dans la police³, fait également partager au public les angoisses du monde réel perçu par des personnages parfaitement dessinés. Le message idéologique sera reçu de façon identique. La psychologie se mêle aux notations sociologiques. Les longs développements des filles, concernant l'amour ou le mariage, ou les considérations sociales ou professionnelles de Derek, amènent Mr Machonochie à avouer son échec à plusieurs reprises. Au cours d'un dialogue affectueux avec sa fille Mary, il dit :

Mr MACHONCHIE: I failed. I never gave you a decent world to grow into. I never changed a thing, in fact, it got worse. You ought to give me hell, chid. Pay me back? Huh ⁴.

²*Fish in the Sea*, pp. 11-12.

³*supra*, chapitre 4-3-3.

⁴*Fish in the Sea*, Acte 1, p.29.

En fait, l'échec est celui de la société britannique. La pièce fait alterner divers tableaux illustrant parfaitement l'angoisse de l'avenir à Liverpool. Après que tous les personnages ont été présentés, un court dialogue, réunissant les trois principaux personnages masculins, sert d'articulation, avant les développements dramatiques :

Mr Machonochie, *Willy and Yorry come on* .

Mr MACHONOCHE: Bits and pieces of what was happening to us.

WILLY: We'd got no idea where we were going. We weren't going anywhere. Nothing, actually was happening.

Mr MACHONOCHE: My lad joining the police. Mary's feller getting the push, going to Ireland to support the Rangers.

YORRY: Me, zooming off into a student's fantasy-land.

WILLY: Me, supposed to be settling down. Preparing to be a dutiful husband.

YORRY: Then, one day, I decided quite suddenly to stop having fantasies, and do something.

(the other two go off.) In the middle of last year, I got overpoweringly sick of the endless abstractions and rubbishy rhetoric of a university full of middle-class kids training to inherit the reins, and the whip of society - there I go again, I really must stop it - and to piss off out of it and do an honest day's work. I never was going to benefit greatly from the further study of French and German, anyway. I went home to tell my dad.

The rev Teifan Griffiths is in a towering rage...⁵

L'humour et le drame, les chansons, ce contact direct créent une atmosphère informelle et conviviale. *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, marque une nouvelle évolution. La pièce construit un récit directement historique. L'architecture volontairement éclatée de cette représentation festive se veut la forme la plus achevée de contextualisation esthétique ou de reconnaissance inter-textuelle,

⁵*Fish in the Sea*, Acte 1, p.35.

puisqu'elle épouse la structure même de la veillée écossaise multiforme que représente le Ceilidh. Les personnages, réels ou fictifs, y sont donc très nombreux, et plus emblématiques. Ils servent le processus historique, sans conférer au récit une structuration événementielle familiale. Les pièces écossaises qui suivent établiront une synthèse des deux types d'expression. *The Game's a Bogey*, narre la vie militante d'un syndicaliste authentique dans la "Red Clyde" : John MacLean. Les scènes qui l'opposent à Lachie, détective en chef des Gorbals retracent, en les plaçant d'un point de vue individuel, les luttes des travailleurs, et leur soutien à leur dirigeant, régulièrement arrêté, puis relâché sous la pression. Ces scènes alternent avec l'histoire métaphorique d'un jeune couple, Ina et Geordie, dans le monde contemporain. Leur vie croise celle d'un jeune, rebelle vite exclu par la société, Mc Williams. *Little Red Hen*, confronte l'expérience militante d'une grand-mère, jeune au temps de la 'Red Clyde', à celle de sa petite fille, engagée aujourd'hui dans les rangs du SNP. *Yobbo Nowt*, pièce destinée à la compagnie 7:84 England, elle, est construite autour de la prise de conscience d'un personnage de femme fictif. *Blood Red Roses* est sans doute la plus proche de *Fish in the Sea*. Elle suit Bessie depuis son enfance, aux côtés d'un père dont les opinions complexes, plutôt conservatrices, et centrées autour de ses souvenirs militaires, et du sens du devoir, à l'instar d'un sergent Musgrave, évoluent. La soeur de celui-ci, Ella, et sa fille Catriona, puis l'époux syndicaliste de Bessie, et ultérieurement ses filles complètent ce tableau qui se déroule dans un laps de temps clairement indiqué, entre 1951 et 1979. Le tableau neuf réunit tous ces paramètres familiaux et idéologiques. Le grand-père, étourdi, n'est pas allé chercher le bébé de sa fille chez la nourrice. Alex se voit confirmer avec fermeté le droit à l'égalité de sa jeune épouse, tandis que la tante Ella, se fait vertement tancer par Bessie, car elle se présente en donneuse de leçons. Elle se complait à reprocher son engagement syndical à sa nièce. Une conviction similaire avait provoqué le départ du foyer de la propre mère de Bessie :

BESSIE : Dad - did you not ? - Hello Aunt Ella - Where's Jane?

SANDY: You were to pick her up on your way home.

BESSIE: Oh no! Did you not get my note? /.../

SANDY: I didn't see any note-

BESSIE: (waving a piece of paper) What's that, then? Dear Dad, please go and get Jane by 3.30 as Miss Coates is leaving early-

SANDY: I never saw *that* - let me have a look.

ALEX : Stay there, Bessie, I'll go on the bike.

BESSIE : I told you, Alex, I'll go - I *want* to go -

SANDY : Dear Dad. Please go and get Jane by 3.30 as Miss Coates is leaving early ...

ALEX(overlap) You stay here Bessie, Ella's come to see you-

BESSIE : No no NO NO NO!

ELLA : Oh, don't worry about me - it's that poor little child you should be concerned about...⁶

Le quotidien des travailleurs, avec ses contraintes et les désaccords familiaux qui en découlent est parfaitement illustré dans cette scène. L'enfant, son éducation, ou l'attention à laquelle il peut prétendre, constituent également un motif permanent dans les pièces de J.Mc Grath. E. MacLennan y consacre aussi une part non négligeable de son livre de souvenirs analytiques sur l'expérience de la compagnie 7:84⁷. Son époux et elle tiennent en effet à montrer que l'action militante - et la leur fut culturelle et politique à la fois - ne traduit pas une désaffection envers les enfants, ni ne porte tort à leur éducation. Les relations qu'ils continuent d'entretenir avec leurs trois enfants aujourd'hui leur donnent raison à posteriori.

Centrées sur l'histoire réelle du mouvement ouvrier, toutes ces pièces s'articulent autour de destinées individuelles, avec des personnages étoffés, mis en situation dans leur univers familial et social. Le contexte humain permet au spectateur de s'identifier aux destins des personnages,

⁶*Blood Red Roses*, scène 9, p.36-41, 37-8 pour l'extrait.

⁷*The Moon Belongs to Everyone, Making Theatre with 7:84.*, London, Methuen, 1991.

et de reconnaître ses propres élans contradictoires, ses valeurs et ses ambiguïtés. Ainsi, dans *The Game's a Bogey*, Ina et Geordie sont présentés sans concession. Naïfs, ils prennent peu à peu conscience de l'exploitation. Trois scènes symbolisent leur parcours existentiel ordinaire. La première rencontre débouche sur leur mariage. Elle est aussitôt suivie de la scène parodique du jeu télévisé, où l'enjeu consiste à battre le système. Associant crédulité et interrogations, elle est particulièrement efficace en ce sens. La lune de miel devient bien vite routine. Ils auront bientôt recours au médecin, grand pourvoyeur en calmants. Les chansons sont nombreuses. Toutes diégétiques, elle remplissent la fonction du chœur épique annonciateur. Il en est de même dans la pièce de Liverpool *Bitter Apples*. Les parents Leitrim cohabitent, dans le même immeuble, avec les jeunes militants d'un groupe Rock engagé, qui partagent le grenier communautaire. Mary, la fille de ce couple ouvrier, âgée de seize ans, sera séduite, puis mesurera l'artificialité du rêve, face au quotidien. Ouvrière, consciente, elle s'installera dans le grenier, avec son bébé Arthur, après que Théo l'aura quittée pour aller vivre les événements de Mai 1968 à Paris. Le parcours des membres du groupe aboutira à son éclatement. Théo est laissé pour compte. Ses anciens partenaires forment un couple. Ils choisissent, l'une, une carrière musicale individuelle rémunératrice, en évacuant toute référence politique dans ses chansons, l'autre un avenir prometteur dans la publicité. La pièce permet de pénétrer dans l'intimité des personnages, mais aussi du peuple de Liverpool, de 1968 à 1979, des années d'espérance aux années Thatcher. L'univers de la pop-musique, du football, des amours adolescentes, permettent d'aborder les thèmes de la liberté sexuelle, de l'argent, de l'exploitation, de la prise de conscience, du chômage, et du racisme. Aucun des personnages n'a un discours simpliste ou linéaire. Tous, à l'instar de leur ville sinistrée s'interrogent, et mesurent la relativité de leurs choix. La première de leurs préoccupations concerne toujours l'emploi, et sa signification.

5-1-2-de l'amour du métier au moindre mal :

Dès les pièces de jeunesse, les personnages centraux aiment leur travail, et assurent leurs tâches avec conscience. N'est-ce pas le cas du gunner Flynn, qui tente de conseiller Evans, dans *Events while Guarding the Bofors Gun?* Shirley, dans *Why the Chicken*, se dévoue avec passion, et croit à sa méthode, encourageant tous les risques. Les valeurs des îles Hébrides, soulignées dans *Random Happenings*, s'appuient sur l'amour des pêcheurs pour la mer et ses servitudes. Mrs Reece, dans *Hover through the Fog*, tente d'accomplir sa mission avec rigueur et honnêteté. Enfin, dans *Underneath*, c'est le désir de faire progresser les technologies de construction qui incite Sir Joshua Merriman, l'ingénieur, à proposer des solutions qui provoqueront l'effondrement du pont. Il est présenté avec sympathie, au travail. Face à lui, Franck Smeddle oppose son savoir-faire, son expérience d'ouvrier pour dénoncer le danger des solutions mises en oeuvre. Puis, à partir de *Fish in the Sea*, les travailleurs seront plus fréquemment angoissés par la menace du chômage, ou présentés dans leur élan syndical pour la défense de leurs acquis et de leur emploi. Leur attitude au travail sera faite de réalisme et de crainte, plus que d'enthousiasme réel. Les conditions ont changé, en Grande-Bretagne. Les années 1970 sont celles des grandes grèves avec occupation, comme le montre avec une précision et une minutie didactique, *Fish in the Sea*, dans deux scènes de l'acte deux, de la première grève pour les salaires aux négociations débouchant sur le licenciement de vingt pour cent du personnel de l'usine, dont Mr Machonochie et son gendre Willy ⁸. En s'engageant dans la police, Derek a choisi le réalisme et la sécurité de l'emploi. A son retour d'Irlande, il s'en entretient avec sa mère et sa soeur Mary. Il met en parallèle la vie de son père à l'usine et la sienne⁹. *The Game's a Bogey* met en présence un jeune rebelle, et Geordie, un jeune ouvrier, plus réaliste. Ils discutent, à la pause :

⁸*Fish in the Sea*, Acte 2, p.48-53, 56-67.

⁹*ibid.* p.71.

GEORDIE: Ay, there's the hooter going, son, we'll have a wee break.

McW: How long have you been on that machine?

GEORDIE: Oh, about three years.

Mc W: Well, not me jimmy.

G: Oh, big ideas, eh?

McW: Ach, I'm not going to stick to that shite.

G: Ah, grow up, son. As jobs go, it's no sae bad.

Mc W: Come on, I'm going to do something wi'ma life./.../I want something wi'a bit o'money, a bit o'action.

G: Action? Ach, you've been reading too many comics, son¹⁰.

On pourrait relever les mêmes caractéristiques dans *Blood Red Roses*. Mais le trait dominant, concernant les ouvriers, sans qu'il soit présenté comme un attribut naturel et général, c'est leur dévouement et leur engagement.

5-1-3-dé vouement et engagement :

Les personnages principaux des pièces mentionnées jusqu'ici, sont tous engagés dans l'action militante. Cette dimension de leur vie s'ajoute à leur humanité, à leurs faiblesses. Aucun n'est un héros sans faille. Divers exemples incidents en ont témoigné dans les évocations antérieures des diverses pièces de J.Mc Grath. Ils se laissent parfois aller à la violence. Beaucoup ont une vision conventionnelle des rapports sociaux ou familiaux, la religion est souvent une façade, et les générations s'opposent. Cependant, cette ambivalence les rend plus proches du spectateur. En révélant leurs faiblesses, leur dévouement est mis en valeur. Cette dualité est une marque permanente caractéristique du personnage chez J.Mc Grath. Elle matérialise sa représentation humaniste et marxiste de l'ouvrier conscient. La connaissance intime qu'a l'auteur de ce milieu, par tradition familiale, puis par engagement, ou bien à travers

¹⁰*The Game's a Bogey*, p.24-33.

sa pratique d'un théâtre de terrain, allant à la rencontre de ce public, dans les banlieues ou les usines en lutte, se retrouvera dans toutes ses pièces à partir de *Random Happenings in the Hebrides*. De l'avis même de l'auteur, l'écriture de cette pièce avait été profondément enrichie par la participation de ce dernier aux événements de Mai 1968, à Paris, comme délégué des auteurs-metteurs en scènes britanniques à l'Odéon, auprès de Jean-Jacques Lebel. Ce trait prédomine dans toutes les fresques familiales que nous avons privilégiées dans les pages qui précèdent. Il devient le sujet du récit au coeur des fresques historiques, qu'elles développent une critique directe du capitalisme, comme *Boom* (7:84-Scotland, 1974, tournée en Ecosse, de Golspie à Aberdeen, ou 7:84 England, 1975, tournée de Lancaster University à Londres), ou qu'elles retracent la vie d'un, ou de plusieurs dirigeants ouvriers. Ainsi, *The Game's a Bogey*, reproduit les principaux discours, les écrits, et mentionne les faits marquants de la vie de J.MacLean, ses emprisonnements. *Little Red Hen* permet également de relier cette période historique au temps présent. *Old Hen* utilise ces références, pour opposer sa lecture marxiste de l'histoire écossaise à celle, contemporaine, de *Young Hen*, dans les années d'essor du SNP. Les souvenirs personnel d'E.MacLennan, et les rencontres avec une militante âgée, la mère de Janette Husband, membre du conseil d'administration de la compagnie 7:84 Scotland avaient contribué à construire le personnage d'Henriette. Il constitue un modèle exemplaire de richesse et de précision, de chaleur humaine et de rigueur. J.Mc Grath écrit dans le programme de cette pièce :

<<Wherever we go in the industrial areas of Scotland - and Clydeside in particular - we meet up with an older generation of working-class militants who constantly astonish us. Active, articulate, passionate and well-informed, they draw their strength and conviction from the days of the "Red Clyde" - days when John MacLean, Jimmy Maxton, John Weathley, Willie Gallacher and many other activists expressed the demand of the Scottish

working class for the overthrow of capitalism and the creation of a socialist Scotland.>>¹¹

Le recours à une femme, est un signe supplémentaire de la conviction de l'auteur que ces dernières ont joué un rôle capital dans cette histoire, qui fait l'objet de toute une littérature romanesque¹², ou de la poésie de Hammish Henderson. Le charisme qui émanait de ce personnage a influencé E.MacLennan :

<<Suddenly I found this character just stepped off the page and started telling me - and everybody else - in no uncertain terms what to do and where to go.>>¹³

La comédienne se plaît à rapporter qu'au cours des tournées en Ecosse, nombre de spectateurs venaient après le spectacle dire "Exactly like my mother" (or grand mother).

Dans la même veine, *Joe's Drum* dresse le portrait d'un dirigeant ouvrier authentique d'Edimbourg, au 18^e siècle, et la plupart de ces héros populaires retrouveront vie et place dans *Border Warfare* ou *John Brown's Body*, les deux spectacles carnavalesques mobiles de trois heures, joués avec la compagnie Wildcat et télévisés en trois épisodes pour Channel Four. Ils complètent la trilogie de l'auteur sur l'histoire de l'Ecosse depuis ses origines, et achèvent, en un véritable feu d'artifice, le florilège des pièces que J.Mc Grath a consacrées à ce pays, depuis *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*¹⁴.

Au travers de ses représentants authentiques ou fictifs, c'est bien le peuple dans son ensemble qui est chanté. La chanson sur laquelle s'achève *Night Class* en représente la meilleure illustration. Elle mêle les fruits du

¹¹ cité par Elizabeth MacLennan, *The Moon Belongs to Everyone*, p.72.

¹² Keith Dixon, M.C à l'université Stendhal, Grenoble 4, dirige la collection de littérature écossaise des P.U.G, et contribue à la connaissance de cette période, au sein du Centre d'Etudes Ecossaises de cette université.

¹³ *The Moon Belongs to Everyone*, p.73.

¹⁴ la trilogie comprend *There is a Happy Land*, 1986, avec 7:84 et le groupe de musique celtique Ossian, évoquant la période gaélique, *Border Warfare*, *The Story of Scotland's Relations with England*, 1989 et enfin, *John Brown's body*, *The Story of Scotland's Industrial Classes*, 1990, de la révolution industrielle de 1769 à nos jours,

labeur, aux représentants des travailleurs, différents à chaque strophe, ruraux ou urbains, jeunes ou vieux, anglais ou immigrés, dans la riche diversité des terroirs :

/--/

Black earth Yellow clay

Marrow and Tomato

Campion and eye-bright

Flower of England's fields.

Black Youth of Brixton

Geordie mechanics

Plump girls from the Dales

Birmingham girls so wise, so knowing.

These are the riches, the riches of England

England's dignity.

END OF THE PLAY ¹⁵

Cette représentation du peuple associant par paires métaphoriques terres nourricières diverses et légumes ou fleurs avant de les assimiler, dans une égale diversité, aux êtres humains, revendique la dignité pour tous et toutes. Elle permet de faire émerger les éléments constitutifs de la culture d'un peuple, dans la richesse de ses nuances.

5-2-Culture-cultures :

Les premiers chapitres de cette étude s'étaient attachés à mettre en relief l'importance décisive des héritages culturels de l'auteur dans la traduction esthétique de ses préoccupations. La conférence qu'il a donnée en 1991 à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne, comme nos entretiens les plus récents sont parfaitement révélateurs¹⁶. La présente partie en fournira sans doute le meilleur reflet, tant J.Mc Grath s'est engagé dans la traduction de ses valeurs éthiques dans son oeuvre, en

¹⁵*Night Class*, chanson finale *England's Dignity*, manuscript, acte deux p 2-24 - 2-25.

¹⁶*infra*, appendices 1 et 3.

profitant, au fil des ans, des opportunités que la vie lui a offertes. Les marques d'une culture de la classe ouvrière, avec ses représentations et ses habitus seront prioritaires. Mais les identités culturelles spécifiques et diverses, régionales, chantées dans *England's Dignity*, ou nationales, avec l'Irlande et l'Ecosse, offriront un riche palette. La question de l'école, de l'éducation des enfants jusqu'à l'université émergera immanquablement. Clairement présentée comme une globalisation contradictoire, elle devra être approfondie. La culture livresque universalisante constitue, avec les cultures régionales, individualisantes, une paire dialectique inséparable, dont les oeuvres de l'auteur sont le fruit. Sa quête d'un dépassement, d'un ressourcement, produit sans nul doute un métissage qui en dessine précisément la richesse. Le chapitre suivant, consacré à la traduction esthétique des préoccupations éthiques de J.Mc Grath, notamment en termes de culture, permettra de conduire à son terme, le débat qui s'ouvre ici. Par respect pour la parole affirmée de l'auteur, considérons tour à tour les divers éléments précités, en accordant la priorité à la représentation dans son oeuvre des modèles et des pratiques culturelles de la classe ouvrière, puisque c'est d'elle qu'il se réclame prioritairement.

Le quotidien et le travail expriment la culture d'une catégorie sociale. Cependant, ses loisirs et ses références, ses modèles définissent plus précisément encore la représentation qu'elle a de la culture. La connaissance intime qu'en a J.Mc Grath lui permet d'en faire écho, créant ainsi des référents auxquels le public populaire peut se repérer. La traduction esthétique élaborée de ces signes permettra un dépassement du simple populisme, pour proposer la construction d'un savoir artistique nouveau. La prise en compte des formes habituelles de distraction dans un club ouvrier, le samedi soir, enrichies par l'auteur est clairement d'ordre esthétique. Elle se traduit par des formes de comédie musicale, le recours au maître de cérémonie, le recours fréquent aux diverses musiques populaires qui intéressent les différentes générations.

Cependant, on trouve aussi trace de ces éléments constitutifs du loisir ouvrier dans la thématique de l'oeuvre.

5-2-1-la musique et les loisirs :

Les jeunes du groupe rock de *Bitter Apples*, et la signification de leur musique, qui évolue de la contestation politique, reflet du Liverpool des années soixante, à un rock commercial individuel, traduisent l'évolution des réalités sociologiques et du glissement éthique qui les accompagne. L'intervalle de dix années qu'englobe la pièce permet de mesurer l'écart entre le départ, en 1968 de Théo pour Paris, et son retour. L'influence croissante de la mode vestimentaire et de la publicité, le signe culturel qu'exprime la longueur des cheveux, sont aussi évoqués dès les six courtes pièces créées pour le théâtre Everyman. Elles expliquent ensuite le comportement de certains personnages de jeunes gens, dans *Soft or a Girl?*, *Trees in the Wind*, *Bitter Apples*. Leur représentation, avec leurs contradictions, confirme la vision non manichéenne et la volonté moralisante de l'auteur. Le spectateur fidèle à la compagnie 7:84 England pourra également mesurer l'évolution des conditions sociales ou économiques et des mentalités en comparant les deux comédies musicales qui bornent cette représentation de la jeunesse à Liverpool *Soft or a Girl?* et *Rejoice!*, ou en les rapprochant d'une pièce de jeunesse, qui avait comme thème principal l'insertion de la jeunesse par les loisirs. *Why the Chicken*¹⁷ opposait sans compromis la vision du directeur des affaires sociales à celle des jeunes qui refusaient le club qu'on leur destinait. *Rejoice!*, créée en 1982, dans une mise en scène de l'auteur, jouée en tournée, puis présentée en Août au festival d'Edimbourg, décrit le quotidien et les représentations de la jeunesse en Angleterre, juste après la guerre des îles Falkland. Les jeunes de *Fish in the Sea* offrent également un panorama des mêmes aspirations. Cette pièce y ajoute le rêve offert par les jeux d'argent qui interrompaient les soirées populaires. Mr

¹⁷supra, chapitre 1-4-1 : Tentatives de repérages personnels.

Machonochie et son gendre Willy en parlent, à l'atelier, juste avant la grève. Pour structurer le premier acte de la pièce écossaise *The Game's a Bogey*¹⁸, l'auteur propose une parodie de jeu télévisé au cours duquel on fait monter des spectateurs sur scène. Le 'compère', animateur, l'a intitulé "Beat the System". Véritable leçon d'économie familiale, cette scène, désopilante et didactique à la fois, montre comment les augmentations de salaires sont vite compensées par les hausses et les taxes nouvelles. Chaque faible gain des travailleurs est source d'un profit multiplié pour le capitaliste à qui le couple est opposé dans le jeu. La conclusion est inévitable :

COMPERE: Alright then, George and Ina, you have just failed to Beat the System! Give them a big hand, ladies and gentlemen - didn't they do well?

Music as they leave stage, protesting

Ladies and Gentlemen, I'd like to thank Mr B. very much for coming along here tonight. His score now stands at £31,000,000, and he'll be back on February 28th to retain his title. Thank you Mr B, good night.

(Mr B. goes quietly) . Now, Ladies and Gentlemen, I must say I like gallant losers, and you, people in Scotland certainly know how to do that. Good night, Ladies and Gentlemen, Good night. *(Music)*.

J.Mc Grath sait, au détour de sa démonstration, reprocher son apathie au monde ouvrier. De tels tableaux donnent à voir les loisirs que l'on propose au peuple, et auxquels il se laisse prendre. L'observation de ces réalités affligeantes a conduit l'auteur à une analyse approfondie, qui a influé sur ses pratiques esthétiques. Son livre *A Good Night out* l'exprime clairement¹⁹.

5-2-2-1a démystification :

Avec *Swings and Roundabouts*²⁰, c'est l'imagerie des vacances et du confort, ou du mode de vie comparé de deux couples, qui est satirisée.

¹⁸*The Game's a Bogey*, Edimbourg, EUSPB, 1975, p.13-19

¹⁹*supra*, chapitre 3-4-3 : *Principes fondateurs*.

²⁰*supra*, p.246-8 et 254-5.

Elle fait écho aux plaisanteries empreintes d'amertume de l'épouse de Crofter, dans l'ultime scène dialoguée du *Cheviot* ²¹. Elle se joue des représentations convenues de l'Ecosse traditionnelle que véhiculent les moyens de communication, en s'adressant à d'imaginaires pensionnaires de sa chambre d'hôtes :

WIFE: Put off that television and hunt for Jimmy Shant on the wireless/.../ oh God! there's the marvel milk on the table, and I told them we had our own cows./.../get out your chanter and play them a quick failte/.../ *he plays a blast of 'Amazing Grace'. She takes a deep breath, and opens the door. The visitors are mimed.*

En présentant la dure réalité de l'existence des pêcheurs et des ouvriers, elle démystifie le mythe, comme *Why the Chicken* avait démystifié celui des clubs de jeunes créés dans les banlieues dans les années 1960. La réalité est sombre. Crofter et son épouse regardent à travers une fenêtre imaginaire, à l'arrière du plateau. Leur dialogue offre une description de la baie, avec les puits de pétrole, les excavateurs qui creusent un port pétrolier, les navires géants qui croisent au large et polluent :

WIFE: When the weather clears up, you'll be wanting down to the shore to see the pollution - it's a grand sight, right enough...

A cette pollution s'ajoutent les essais nucléaires militaires et les zones désormais interdites au large! Cette image antithétique des aspirations prêtées aux visiteurs dessine une caricature efficace destinée au public écossais. Le pétrole a changé le "paradis" touristique en enfer, qu'il va falloir fuir. Leur propre aspiration, désormais est amèrement prosaïque : un appartement dans une banlieue ouvrière. La hausse des loyers et du coût de la vie, n'offre pas d'autre perspective que le départ :

WIFE: /.../We can't afford to live here any more with the price o' things the way they are, and all the people from the village gone, and their houses taken up...

CROFTER: We were wondering about the price of houses in Rotherham.

²¹ *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, p.69-72.

WIFE: Or maybe a flat. I've always been wanting to live in a flat. You'll get a grand view from high up.

CROFTER (taking off funny hat): One thing's certain, we can't live here.

WIFE (very sadly): Aye, one thing's certain. We can't live here.

Cette scène inverse la proposition faite antérieurement aux touristes. Les victimes sont maintenant les fermiers eux-mêmes. La vue, du haut des HLM, sera aussi belle que celle qu'ils se proposent de faire admirer à leurs visiteurs, dans leur village. Les bouleversements nés du pétrole ont effectivement causé de telles modifications dans la vie et les loisirs du peuple dans les années 1970. Cette représentation esthétique complète, et nourrit maintes études sociologiques sur la transformation du pays et les mouvements de population, avec le départ ou la reconversion des anciennes couches populaires, et l'arrivée d'ouvriers métallurgiques, ou des industries pétrolières. Cela a créé une mutation tant culturelle que directement sociale. Le coût de la construction aidant, les anciennes fermes, ou les maisons individuelles ont été rachetées par les salariés à hauts revenus de cette industrie nouvelle. Le paysage et l'architecture elle-même, reflets d'un écosystème, hérité d'un mode de vie ancestral ont été modifiés. Comme l'indique la pièce par ailleurs :

ABERDONIAN RIGGER: When it comes to the jobs, all the big boys are American. All the technicians are American. Only about half the riggers are local. ²²

La réalité dans une ville comme Aberdeen, et les villages environnants, aujourd'hui, permet d'y ajouter les cadres, techniciens et ouvriers français ou hollandais, dont les compagnies sont partie prenante. Lorsque la pièce a été reprise, à Glasgow et Edimbourg, vingt ans plus tard, cette scène a bien sûr été remplacée²³. Les conditions ayant évolué profondément, la nouvelle population des lieux a d'autres préoccupations. Le pétrole a

²²*The Cheviot*, p.64.

²³*infra*, le chapitre 7-2-2 analyse les évolutions que J.Mc Grath a apportées, pour sa recreation au festival Mayfest de Glasgow (mai-juillet 1991, compagnie Wildcat), puis Edimbourg (sous chapiteau, sur les Meadows, Août 1991)

partiellement profité à l'Ecosse, et le développement qui s'en est suivi n'a pas eu que les inconvénients que la pièce prévoyait au début de son essor.

L'arrivée imaginaire des touristes évoque celle, dans la pièce *Watching for Dolphins*, des couples allemand et américain dans le chalet où Reynalda tient aussi chambre d'hôtes, au Pays de Galles, après les désillusions sociales et politiques, en 1991. Le tourisme, ici, est moyen de survie économique. Il convient donc d'associer, comme thème sous-jacent, les mutations sociales et culturelles au tableau politico-économique dans les oeuvres de J.Mc Grath. L'auteur sait souligner les habitus culturels des couches sociales qu'il met en scène. Un élément de référence dépasse le simple loisir dans la société britannique : le football. Son importance est, notamment, essentielle aux jeunes et au monde ouvrier. L'image qu'en donne J.Mc Grath, avec les connotations que cela implique, est à la fois traduction fidèle, et dénonciation d'une mythification abusive.

5-2-3-le football : mythe populaire, thème exemplaire :

Les personnages font fréquemment référence au football, ou au club local, à certains joueurs célèbres dans le théâtre contemporain et dans les oeuvres de J.Mc Grath. Quatre pièces méritent plus particulièrement un examen attentif, qui permet de lire les significations culturelles de ce phénomène, et l'usage amicalement critique qu'en fait l'auteur envers son public. *Fish in the Sea* lui accorde une place importante, reflet des valeurs mythiques que lui prêtent les jeunes, bien au-delà des enjeux sportifs. Les premiers débordements des hooligans, liés à la montée du chômage, sont perceptibles, notamment dans les propos d'Andy, l'ami protestant écossais de Mary Machonochie. En une courte scène de deux pages²⁴, l'auteur dresse un tableau saisissant du supporter moyen, et prête à Mary une lucidité annonciatrice de ses interrogations futures, Même parmi les jeunes, les femmes sont plus conscientes.

²⁴*Fish in the Sea*, Acte 1, scène 2, p.33-5.

Alors que tous deux entrent en scène, Andy est revêtu de la panoplie complète du supporter. Sur un air populaire préexistant, connu sur tous les stades, il chante la version écrite en l'honneur du club des Glasgow Rangers. Le texte est donné dans le dialogue. Un patriotisme égal à celui des chants de marche militaires exhorte les joueurs à vaincre. Avec humour, Mary lui fait remarquer que le match oppose Liverpool à Chelsea. Dans une ville où ce sport compte, les filles sont au courant du calendrier et s'intéressent au championnat. La réplique d'Andy trahit un chauvinisme propre à la grande majorité des supporters :

ANDY: Ach, Jesus, I am wasting my time coming down here weekends./.../Liverpool playing Chelsea : I tell you what, sweetheart, next saturday, right, you come up to Glasgow.

Ses propos ultérieurs éclairent l'enjeu. Le prochain match oppose les Rangers au Celtic, les deux équipes de Glasgow. L'affrontement dépasse le sport. Traditionnellement, les Rangers sont le club qui regroupe les protestants, et le Celtic est connu pour son origine catholique. Andy est tout à fait explicite, et associe ses amis irlandais, laissant poindre son proche engagement terroriste militant sur ce terrain, aux références strictement écossaises. En une phrase, l'auteur charge la référence de multiples connotations, qui sont un regard critique :

ANDY: Rangers playing Celtic, The Battle of the Boyne all over again. Do you know every Orangeman in Ulster will be praying for Rangers to kick the Papists' heads in.²⁵

La synthèse des informations, la complexité de l'implicite, proposés, ici, par l'auteur sont remarquables. On perçoit l'assimilation du football à un rite religieux. C'est un véritable détournement du sacré. Prière et adoration sont perverties, puisqu'elles servent des intérêts matérialistes. Au-delà du sport, l'enjeu politique est clairement exprimé. J.Mc Grath, sans longue dissertation, parvient à traduire le triple enlacement jeu-

²⁵*Fish in the Sea*, Acte 1, scène 2, p.33.

religion-idéologie, qui explique les débordements, et l'absurdité du conflit irlandais. Le double message dénonçant les pratiques des hooligans et leur fondement infra-structurel se confirme dans la suite de la scène. Située immédiatement après celle durant laquelle Mr Machonochie et Willy travaillent sur leur machine, et annoncent le recours à la grève, elle complète l'exposition dans le premier acte. Déjà, les relations entre Mary et Andy sont houleuses. Mary, découvre, chez son ami, une désespérance suicidaire proche de celle d'O'Rourke, dans *Events While Guarding the Bofors Gun*. Elle se refuse à accepter une telle perspective :

MARY: Do you think I want to spend the rest of my life dragging you home pissed and battered/.../Every saturday night, for the last three months, I've had to carry you out of some bloody back alley, covered in blood - who do you think you are fighting? Why do you always pick big fellers, with half a dozen mates to help them?/.../Are you trying to get yourself killed, or what?²⁶

La réponse d'Andy confirme, immédiatement, le passage de la violence gratuite à l'engagement partisan. La rupture entre les deux amoureux semble consommée :

ANDY: I don't mind killed, what difference does that make /.../My brother's got a job he needs me for, over in Belfast/.../don't worry, you go off and find some feller that's nice and calm. You marry him and lock him up/.../I'll go off and do what I've got to do - go where I'm needed.

Ces phrases traduisent le besoin de se sentir utile, désiré, humainement et socialement, dans une période où la société a largement commencé de nier la valeur des êtres qu'elle rejette. Jamais J.Mc Grath ne condamne abruptement ses personnages. Ils nous sont sympathiques, dans leur désarroi. La scène s'achève sur un air écossais doux, qui confirme implicitement cette sollicitude envers Andy. Tandis qu'il quitte, à vue, sur le plateau, son accoutrement de supporter, pour revêtir un treillis, six acteurs entrent en scène dans la même tenue et lui donnent un fusil

²⁶*Fish in the Sea*, Acte 1, scène 2, p.34.

d'assaut. Comme l'indique la didascalie, la musique a insensiblement évolué vers des tonalités néo-militaristes, pour devenir franchement agressive. Les signes extra-textuels visuels et l'illustration musicale convergent pour transformer ce qui était connotation en dénotation : les trois pôles ont fusionné. Le combat idéologique est jeu et religion. Le lien entre les formes de désespérance est manifeste. La violence sociale et politique trouve là son explication.

Précédemment, dans une scène plus humoristique, la violence avait déjà été associée au football, avec les mêmes références implicites. La scène deux s'était ouverte sur une dispute entre les trois filles Machonochie, que leur mère tentait de ramener à la raison. Mr Machonochie, entrant sur ces entrefaites, siffle, tel un arbitre. La bagarre cesse, toutes le regardent. Il traduit en une courte réplique la métaphore de la violence gratuite, où, là aussi, le hooliganisme est évoqué :

Mr Machonochie: Glasgow Rangers, seven, Rio de Janeiro
Young Convicts twenty-three. The only game they
allow a sub for the referee.

Déjà, le club de Glasgow est mentionné. Les jeunes délinquants de Rio les dominent, cependant que l'arbitre est mêlé aux enjeux. L'efficacité de l'écriture métaphorique, le score farfelu, qui souligne le caractère grotesque et excessif de la dispute, le vocabulaire directement populaire, élidé représentent des moyens de communication dénotative directe avec le public ouvrier.

Cette utilisation de la métaphore footballistique pour illustrer des conflits familiaux ou sociaux, et faire percevoir les enjeux sera développée à un degré remarquable d'inventivité, de qualité et de complexité, tant esthétique que connotative. Elle interviendra comme élément direct de la communication avec le public, dans la troisième période d'une heure de la fresque carnavalesque historique écossaise *Border Warfare*. La métaphore iconique est filée tout au long de cette ultime partie. En seize minutes intenses, elle couvre la période 1919-89. L'Angleterre domine

l'Écosse, notamment au parlement et au gouvernement. Celle-ci continue de voter à gauche, et d'envoyer des parlementaires progressistes. Leur affrontement, revêt l'apparence d'un match de football Angleterre-Écosse, sur une moquette verte, avec des cages de buts. La cage écossaise est surmontées d'une plate-forme, évoquant une tribune populaire, sur laquelle les supporters, le peuple, sont figurés par trois acteurs, drapés dans des drapeaux écossais, ou celtiques. Les spectateurs, qui, jusqu'alors, circulaient entre les praticables, dans ce vaste lieu²⁷, ont été invités à s'asseoir sur des gradins, qui participent à l'icône, de part et d'autre du terrain. Ils sont ainsi directement, et physiquement impliqués, dans un changement d'attitude, qui constitue, ainsi, une mise en abyme de type métathéâtral, entre fiction artistique et pratique culturelle habituelle. Ce déplacement est inter-culturel. Au théâtre, le public est spectateur; il est, ici, également inclus implicitement dans le champ de la représentation, où il devient public du stade.

Le comportement des parlementaires, et des premiers ministres est stigmatisé, ou magnifié visuellement. Ils progressent vers le but adverse, au ralenti, mimant un dribble, avec un ballon imaginaire, tandis que tous les autres acteurs sont figés. Le commentateur sportif exulte, lorsqu'ils sont fidèles aux idéaux socialistes, en décrivant les faits parlementaires historiques réels. Il se révolte lorsqu'ils épousent les thèses anglaises et trahissent leurs mandats. Visuellement, ils parcourent alors le terrain en sens inverse et vont marquer un but contre leur camp, tandis que la réprobation et les huées d'un stade en colère sont diffusées par la sonorisation. Le ton, le rythme et le vocabulaire, eux-mêmes, sont clairement métaphoriques : ce sont ceux des commentateurs de télévision. Ils transitent également par la sonorisation. Le public peut donc superposer deux images culturelles qui lui sont, l'une, habituelle, et

²⁷Le vaste hall communément appelé Tramshed, dans le quartier des Gorbals, avait été aménagé dans la perspective de l'installation de Peter Brook à Glasgow. J.Mc Grath l'a utilisé de façon radicalement nouvelle. Deux ans plus tard, Ronconi fera de même dans l'ancienne usine Fiat de Turin.

l'autre, celle du code théâtral, rassurante grâce aux multiples procédés de contextualisation mis en place par l'auteur. J.Mc Grath parvient, ainsi, à une maîtrise rare de la communication spécifique avec un public particulier. Le message éthique, qui se réfère lui-même au vécu historique de ce public, afin de transférer au présent les leçons du passé y acquiert une force expressive dénotative, distanciée, mais impliquante, d'une intensité et d'une clarté exceptionnelle. La richesse du travail de création peut, alors, même, séduire un public conventionnel qui éprouvera le plaisir du décodage des différents niveaux d'expression, estompant ainsi quelque peu son traditionnel a priori négatif envers le théâtre didactique.

Antérieurement, dans *The Game's a Bogey*, le football avait joué une fonction qui représente une synthèse des formes présentées jusqu'ici. La scène en suivait une autre, explicitement internationaliste, qui contextualisait, pour un public militant, la mort de J.MacLean. Une démarche interculturelle l'associait, par le biais d'une chanson extra-diégétique de Victor Jara, à l'assassinat de ce poète, dans les geôles de Pinochet, peu après le début de la deuxième partie²⁸. Ina, soumise au stress et au surmenage de la vie moderne et de l'intensité du travail, nous remet le quotidien à l'esprit, en prenant des calmants. D'autres moments du spectacle insistent, à travers la complaisance des médecins, sur cette pratique palliative. Lorsque Geordie, son jeune époux rentre de l'usine, Ina reprend la chanson de Victor Jara. Il lui demande de cesser. Il a besoin de calme, et compare, en une longue réplique, les querelles de ses compagnons aux scènes de ménage que provoque ce rythme de vie. Cette articulation, précède une longue scène opposant deux supporters, l'un des Rangers, l'autre du Celtic. Elle tourne en dérision les disputes des compagnons de travail de Geordie qui se querellent à la pause, ajoutant au stress. Violence verbale dérisoire et vains affrontements sont clairement

²⁸ *The Game's a Bogey*, Part 2, p. 41-4, pour la scène associant J. MacLean à Victor Jara, et p.45-50 pour la scène antithétique sur le football.

aux antipodes de la solidarité exprimée antérieurement. Le football-religion, est vecteur et exutoire-prétexte des conflits idéologiques, reposant sur un substrat religieux et social. Le monologue qui précède joue le rôle d'un chœur médiéval ou élisabéthain. Il sert de référent complexe pour le public. Ce dernier y lit l'absurdité de ses réactions primaires. La dénonciation amicale, édifiante de son expérience et de ses pratiques culturelles propres sont d'autant plus aisément perçues que Geordie s'exprime dans la langue populaire ouvrière écossaise :

GEORDIE: Oh stick a sock in it will ye? Oh it's grand to have a bit o'peace and quiet isn't eh? See in that factory, nothin' but noise and racket all the time. As if it's no bad enough with bloody machinery, the two idiots that I work wi' do nothin' but argue frae mornin' tae night. Nah see, they're religious maniacs, so all I get all day is "Rangers" in one lug, and "Celtic" in the other. Christ, ye canna even get your cup o'tea and piece in peace, if you know what I mean. I'm telling you, it's nearly as bad as the hoose. That's murder an' all - what wi'the mother-in-law sittin'there sayin' "Are you not goin'oot?", and the wife sayin' "Are ye no stayin' in?" Oh hey, can you hear 'em, they're at it again. It's like that all the time. But see, if they spent half as much energy trying to get better wages, aye, well, then maybe me, and fellas like me'd be able to buy a wee place o'wor own - get away from the mother in law you know. But no! That's too much tae hope for. Cos the Battle o'the Boyne's still goin' on. ²⁹

La reprise de la référence à la bataille de la Boyne révèle la force de cette image dans la mémoire écossaise. Le parallèle avec les querelles domestiques est édifiant. Les difficultés de logement engendrent des conflits de générations et ajoutent au mal vivre des jeunes couples.

Entrent un supporter du Celtic, qui se présente en chantant, puis un supporter des Rangers qui en fait autant. Les didascalies situent l'image :

Commotion in background. Enter GLASGOW-ITALIAN Celtic supporter - SIGNOR Giotto Stein. He is covered in scarves, rosettes, etc. Sings.

²⁹*The Game's a Bogey*, Part 2, p.45.

/.../

Enter PAKISTANI Rangers supporter, ALI WADDEL SINGH.³⁰

Le duo chanté qui les oppose distancie le conflit. Les paroles, elles sont guerrières et insultantes. S'y mêlent des relents de racisme, d'autant plus ridicules, que l'archétype du supporter de chacun des clubs est d'origine étrangère. L'image traduit l'importance des communautés immigrées dans la ville, et leur identification idéologique à leur club : l'argumentation dérisoire mêle les reproches concernant le quartier, où vit chacun, et ceux visant directement la religion. Puis l'ironie permet à l'auteur d'évoquer le coût scandaleux des transferts de joueurs professionnels, avec d'autant plus d'efficacité que les deux adversaires, qui défendent ces choix, témoignent par ailleurs de la précarité de leur propre existence. Deux pages d'insultes font monter la tension, habilement transformée en un duel de blagues, avec l'intervention de Geordie, qui se propose comme arbitre. La tonalité change radicalement pour l'humour typiquement 'glaswegian'. Les blagues sont profondément contextualisées, et reflètent la vie au quotidien des quartiers de Glasgow. Elles présentent un fort caractère documentaire sociologique. En les soumettant aux spectateurs, l'auteur leur donne à voir leur propre vie, leur culture spécifique. J.Mc Grath distancie tout en approfondissant la connivence avec son public. Cette médiation souligne la réprobation des excès idéologiques qui précèdent, tandis que la tension croît graduellement de nouveau. Geordie remarque :

Geordie: Rangers three, Celtic three, match drawn, and the replay tamorra, and the day after that, and the day after that, and the day after that an' all. ³¹

Fataliste, il sort. Les deux adversaires chantent en chœur une chanson diégétique qui tire sa force du contraste métaphorique des couleurs. Le racisme ne touche pas directement les immigrés qu'ils sont. Plus que le

³⁰ *The Game's a Bogey*, Part 2, p.45.

³¹ *ibid*, p.49.

noir ou le blanc, c'est le vert et l'orange, couleurs des clubs, symbole des clivages religieux qui sépare les communautés. Le refrain est significatif :

Chorus: Oh the orange and the green
 Oh the orange and the green
 The daftest colour problem
 That I have ever seen
 We're no fighting for no bosses
 For no pope nor for no queen -
 We're fighting for each one
 Both the orange and the green. ³²

Lorsqu'ils sortent, dansant ensemble une gigue, Geordie rentre, pour une nouvelle adresse directe chorique au public. Sérieux, il confirme la dégradation individuelle, en évoquant de nouveau le quotidien domestique, dans lequel l'influence destructrice de la télévision, ou de l'alcool offrent une vision pessimiste des individus. Comme l'indiquait le refrain, ces derniers sont devenus leurs propres adversaires, négligeant les véritables responsables aux yeux de l'auteur. Il explique ainsi l'apathie sociale croissante, sous le gouvernement de Margaret Thatcher. La scène suivante, avec les calmants en écho, réintroduit également Mc Williams, le jeune desperado, proche d'Andy ou d'O'Rourke.

D'une certaine façon, à son retour de Paris, dix ans après les événements de 1968, auxquels il était allé participer, Théo, dans la pièce *Bitter Apples*³³ est tout aussi marginal. Lorsqu'il tente de reprendre la vie commune avec Mary, elle refuse. A chaque visite, Théo conduit son fils Arthur, maintenant âgé de neuf ans, au stade. La scène quatre est consacrée à cet événement. Ici, l'auteur offre une représentation non politique de cette pratique culturelle sociale. Théo frappe chez Mary, en retard, avec écharpe et rosettes rouges, aux couleurs du club de Liverpool. Son fils est déjà parti avec Stewart, son oncle. La mère de Mary, qui perd la tête, parle de la mort de son père, tué par les protestants en Irlande. Mary

³² *The Game's a Bogey*, Part 2, p.49.

³³ Pièce inédite, manuscrit, archives personnelles.

lui répond gentiment qu'il est mort en paix, dans son lit, à Sligo. On observera que le conflit irlandais, dans cette communauté, est omniprésent. Le fait qu'il intervienne dans ce contexte de loisir est également significatif. Lorsque Stewart revient, il exulte. Liverpool a gagné par deux buts à zéro. Cette tranche de vie complète donc, plus légèrement, la représentation du football dans l'oeuvre de J.Mc Grath. En la mêlant systématiquement avec d'autres ingrédients, l'auteur dessine, en relief, le quotidien des travailleurs. Leurs préoccupations sociales ou morales, sont associées à l'expression de leurs loisirs. Ces scènes lui offrent un prétexte pour stigmatiser chaque fois leurs travers et leur manque d'idéal. En ayant recours à des représentations de leur propre culture, il permet à son message d'être accepté par un public qui le reconnaît comme un des siens, un auteur intime, qui parle son langage. La religion, autre manifestation de la culture d'une catégorie est systématiquement associée, comme elle l'est à d'autres événements que nous avons analysés.

5-2-4- modèles et espérances :

La religion fait partie des modèles éthiques de référence, même dévoyée. J.Mc Grath y consacre, nous l'avons vu fréquemment, une place essentielle³⁴. L'autre modèle qu'il soumet à la réflexion de son public est représenté par les figures ouvrières charismatiques. Nous avons, à loisir, examiné les représentations historiques dans *Joe's Drum* (1979)³⁵, qui dresse un tableau des grandes figures populaires écossaises, et conte l'histoire de la résistance à la domination anglaise à Edimbourg. Nous avons cité les noms des élus, parlementaires, ou des dirigeants syndicaux de Glasgow, que l'on retrouve dans les deux pièces *Little Red Hen* (1975) et *The Game's a Bogey* (1974)³⁶. Ces pièces sont en accord avec la décennie 1970. L'espoir d'une transformation socialiste de la société incite l'auteur à tisser une continuité entre les dirigeants glorieux du peuple au

³⁴*supra*, chapitre 4-2-3-le rôle de l'Eglise.

³⁵*supra*, chapitre 3-3-4 : *Quatre temps forts de l'enracinement écossais*

³⁶*ibid.*

début du siècle, et le besoin d'engagement de chacun au présent. Nous avons montré que *Joe's Drum*, qui clôt cette période, se situe à un moment où le rappel d'un passé, plus ancien, sert plutôt à reprocher son apathie présente au peuple écossais. Les signes de la pression du pouvoir, et des incertitudes commencent à émerger. Aussi les pièces qui vont suivre vont-elle, de nouveau, mettre en scène des militants de base, présentés dans la complexité de leur quotidien, rappelant ainsi les pièces de Liverpool, centrées sur des microcosmes familiaux. Toutes font plutôt appel à la fiction représentative des mêmes valeurs, et les figures historiques, à l'arrière-plan, sont plutôt celles de Marx et Mao Tse Toung, dans les pièces de Liverpool, dans la mouvance de 1968, plus directement politiques. A l'inverse, dans les pièces de 1979 et de la décennie qui suit, les militants, souvent des femmes, tentent d'organiser, par des grèves, la résistance à la politique patronale, sur le plan syndical. Mais, en suivant les personnages depuis leur enfance, ces pièces permettent de revenir également sur les années d'espérance, pour constater que les possédants, et les gouvernements, conservateurs ou travaillistes, ont tous agi dans la continuité, avec la complicité des dirigeants syndicaux. Cette forme de pièces, qui suivaient la vie de personnages fictifs s'est progressivement organisée depuis *Random Happenings in the Hebrides*. Commencée avant 1968, celle-ci a été profondément remodelée après le retour de l'auteur de Paris. Il a dès lors combiné plus intimement message idéologique interventionniste et nuances dans le dessin de ses personnages. Les héros positifs tentent d'agir syndicalement ou politiquement. Ils n'occupent pas de position dirigeante. Ils ont leurs faiblesses. Leur activisme les place parmi les intervenants sociaux marquants. Leur vie, au sein de leur entourage permet de faire percevoir le quotidien du peuple, riche et divers. Il est fait de loisirs simples, de soucis quotidiens tels que l'argent, la garde des enfants et leur avenir, avec la crainte du chômage. Les conflits de génération s'appuient sur des

différences d'attitudes face à la musique, au sport, au travail, au militantisme ou au mariage.

L'amour intervient toujours. De *Random Happenings* à *Fish in the Sea*, toutes les représentations populaires du couple, légal ou non, stable ou éphémère existent. Le mariage apparaît comme une sécurité, mais, s'il devient une gêne, il est facilement rompu, sans drame. Ce sera plus précisément le cas, à partir de 1979-80, avec, en Angleterre, *Bitter Apples*, et en Ecosse, simultanément *Blood Red Roses* et *Swings and Roundabouts*, pièce dans laquelle ce thème devient central, tout en étant fortement associé au statut social et aux représentations que se font les personnages du bonheur et de la réussite. Il n'est pas ici question de se quitter définitivement. Paradoxalement, et cocassement, l'échange nocturne à l'hôtel, fruit de péripéties typiques du théâtre de divertissement conventionnel, qui est pastiché ici, s'est fait tandis que les deux couples étaient en voyage de noce. Le mariage est donc démystifié. Convention sociale, dans les deux cas, il n'implique pas l'amour. De manière significative, les personnages clefs de toutes les pièces évoquées ici sont surtout féminins. Mary est une ouvrière consciente, qui, par nécessité d'abord, puis par choix, élève, seule, son fils. Bessie, militante de base, à l'image de sa mère, qui rappelle Old Hen, dans *The Little Red Hen*, devient déléguée, et tente d'organiser l'action, mais demeure une ouvrière d'atelier. Comme Mr Machonochie et son gendre Willy, dans *Fish in the Sea*, elle paiera cher son dévouement, en étant licenciée, après l'échec du conflit. Ces deux pièces, séparées d'une décennie exactement, montrent que désormais le mouvement ouvrier est affaibli. Dès la première de ces deux pièces, l'auteur avait pressenti les signes de cette évolution alors que tous les espoirs semblaient permis d'infléchir la nature de la société. Bessie s'oppose, par sa détermination, aux dirigeants syndicaux, qui, en quittant le terrain, trahissent leurs mandants. Seul, parmi eux, Alex, son mari, dont elle est séparée, mais avec qui elle

conserve des relations amicales, demeure fidèle à leur combat commun. Il tente vainement d'obtenir le soutien des instances syndicales à la grève que mène Bessie contre la fermeture de son usine. Ce recours aux emblèmes sociaux de la lutte et de la résistance, dessine une image de la dignité et de la culture militante qui sera confirmée durant la saison 1982 de la compagnie 7:84 Scotland, à Glasgow.

La démarche de reconnaissance de la culture populaire sera de nature différente, puisque la compagnie, à la suite de recherches conduites avec l'aide de Linda MacKenney, choisira de jouer des oeuvres d'auteurs représentatifs du théâtre ouvrier militant de Glasgow, de 1930 à 1960³⁷. Tour à tour, seront montées cinq pièces. *Gold in His Boots*, de George Munro, conte la vie d'un jeune ouvrier devenu footballeur. L'auteur, fils d'un riveteur aux chantiers navals, connaissait parfaitement le substrat social qui tisse la toile de fond de sa pièce. Ecrite pour Unity, cette dernière est typique du style de la compagnie : vaste distribution, dont vingt-quatre rôles à texte, interpellations, chants, autour de l'enfant de la cité miséreuse qui joue au football et a de l'or au bout de ses souliers. *In Time of Strife*, de Joe Corrie, évoque la lutte et la vie des mineurs avant la deuxième guerre mondiale. L'auteur, longtemps mineur, animait une troupe théâtrale ouvrière, avant de s'orienter, professionnellement, vers une représentation esthétique de la vie de ses compagnons de travail et de lutte. *U.A.B. Scotland*, écrite par Harry Trott, est une pièce d'agit-prop typique. U.A.B. signifie Unemployment Assistance Board. Un jeune chômeur, confronté aux mesquineries de cet organisme, censé venir en aide aux travailleurs privés d'emploi, s'effondre, sous-alimenté, lorsque, enfin, on lui en propose un, tandis que la guerre éclate, solution au chômage dans l'Europe entière... *Johnny Noble*, de Ewan MacColl fut un grand succès de Theatre Workshop. Ballade narrative et musicale, elle

³⁷ *supra*, chapitre 3-5-4-*Hommage au passé ouvrier de Glasgow : Clydebuilt Season*, et *infra*, chapitre 8-1-2, *Théâtre ouvrier, la Grande-Bretagne aussi*.

conte l'histoire d'un jeune pêcheur au chômage, qui visite la Grande-Bretagne des années trente à la recherche d'un emploi et se trouve entraîné dans la guerre civile espagnole, puis dans le début de la seconde guerre mondiale. La reprise de ce spectacle est un hommage au travail d'E. MacColl et J.Littlewood. Enfin, Ena Lamont Stewart, une femme d'origine sociale plus élevée, s'est dévouée dans les services sociaux et les hôpitaux, puis comme bibliothécaire. Elle a ainsi été témoin de la vie et de la détresse du peuple. Cette expérience s'est traduite dans plusieurs pièces profondément humanistes. *Men Should Weep* fut la plus célèbre, la plus poignante. Elle présente les effets de la dépression des années trente, vus par une femme. On notera, avec ce résumé succinct, la filiation évidente des pièces de J.Mc Grath avec ces oeuvres anciennes, que la compagnie choisit de ressusciter. Au delà de l'espérance sociale et familiale, et d'une intervention idéologique les pièces de l'auteur s'appuient sur une connaissance intime de la vie du peuple, comme le théâtre du peuple des années 1930-50. Elles permettent de représenter sur scène les différentes cultures régionales, au delà de la seule composante sociale, à travers le quotidien et les pratiques culturelles, notamment grâce à la chanson.

5-2-5-identités culturelles régionales ou nationales :

Nous avons déjà largement indiqué, au fil de l'examen des diverses pièces de J.Mc Grath, à quel point elles sont profondément enracinées dans la culture du public à qui elles s'adressent. Si les pièces du début trahissent le conflit entre le jeune intellectuel formé au modernisme à Oxford et sa volonté d'exprimer, à l'intention du peuple de Liverpool, la culture dont il est issu, en mettant plutôt en scène des individus face à leur conscience, dès 1972, l'Irlande sera présente avec les pièces de J.Arden *The Ballygombeen Bequest* , *Serjeant Musgrave's Dance*. Puis, en 1978, *Vandaleur's Folly* présentera l'essor, puis le déclin d'une commune agricole coopérative, et les errements de ses dirigeants, tout en tissant un

lien, utile aux travailleurs irlandais d'aujourd'hui, mais aussi, aux peuples anglais et écossais, avec l'Irlande en lutte dans les siècles passés. Ces pièces représentées lors de tournées en Irlande, sont concomitantes des pièces de Liverpool, et participent également à la culture locale, puisque le public de 7:84 est souvent d'origine irlandaise, tout comme l'auteur. Liverpool, et plus précisément, les quartiers ouvriers, voire de simples rues, ou un jardin public, précisément repérables, sont au coeur, de façon toute naturaliste, des six courtes pièces écrites pour le théâtre Everyman, puis de *Soft or a Girl?*, de *Fish in the Sea*, mais aussi de *Rejoice!* ou de *Bitter Apples*. En créant bientôt la compagnie 7:84 Scotland, J.Mc Grath s'inscrira avec force dans la culture de ce peuple, dès son coup de maître, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, à tel point que dès lors, dans l'esprit de nombreux critiques et analystes, il sera classé comme auteur écossais.

A la suite du *Cheviot*, de nombreuses pièces seront consacrées aux Highlands et aux îles. *My Pal and Me*³⁸, est une adaptation locale de la comédie musicale de Liverpool *Soft or a Girl?*. Elle associe les pièces de la ruralité aux pièces de Glasgow, et exprime une continuité avec *Boom*, qui la précède à l'automne 1974, et insiste sur le dilemme des jeunes contraints au chômage sur place ou à l'exil en ville. Cette comédie musicale met en scène deux jeunes, un garçon et une fille, confrontés aux aléas du 'boom' pétrolier. Elle peut ainsi être rattachée parfaitement à *My Pal and Me* et au *Cheviot*, en tissant un tableau de la vie, aujourd'hui. La jeune fille, attirée par les lumières de la ville, écrit à son ami, resté au pays. Une chanson diégétique de l'auteur permet notamment de faire un sort, avec humour, aux clichés tirés de *Cosmopolitan*, dont les jeunes filles de seize ou dix-sept ans sont friandes en Ecosse. *Swings and Roundabouts* (1980) revient, après le *Cheviot*, sur le tourisme, devenu industrie en Ecosse, vu à travers l'expérience des deux couples venus de la ville. *The Catch*

³⁸créée le 7 février 1975, à St Andrew's, mise en scène de l'auteur.

prolonge *Random Happenings in the Hebrides*, en analysant la réalité de la pêche face aux directives européennes, avec les conséquences sociales sur les habitants des îles, autour du détroit du Minch. Un couple, qui avait dû partir trouver un emploi en ville, revient en vacances. Il constate les changements et prend conscience des destructions en cours, notamment, avec l'implantation des bases de sous-marins nucléaires. Cette pièce sera elle-même prolongée par l'adaptation théâtrale, sous le même titre, par J.Mc Grath, du roman de Fionn MacColla *the Albannach*, en 1985. Ce spectacle ambitieux, avec la participation du groupe musical Ossian, était spécifiquement destiné au public des Highlands et des îles, à un moment où le Scottish Arts Council commençait à contester le théâtre de tournée. Dans son ouvrage analytique *The Moon Belongs to Everyone*³⁹, consacré à l'expérience 7:84, E. MacLennan évoque longuement cette phase difficile de la résistance aux directives culturelles de M.Thatcher, qui s'opposent radicalement à l'éthique qui guide le travail poursuivi opiniâtrement, et avec succès par 7:84 :

<<John was determined that the audiences in the Highlands would not be short-changed, just because they didn't live in Glasgow.>>

La pièce fut jouée, avec onze comédiens, dans des salles pleines, dans vingt-huit villages des Highlands et des îles, et reprise pour une nouvelle tournée à l'automne. Les représentations se terminaient par un concert d'Ossian et des danses, dans la tradition instaurée par les tournées du *Cheviot*. Il y avait donc une dialectique de l'enracinement qui s'appuyait sur une intertextualité riche. L'adaptation d'un roman narrant la rude vie des pêcheurs, accompagnait les chansons du groupe Ossian, lui-même originaire des îles. Les musiciens de Ossian ont compilé nombre de chants anciens, recueillis dans les villages. Ils transmettent, ainsi, la mémoire orale des îles, comme J.Mc Grath dans ses pièces. Leur disque phare, *St Kilda's Wedding*, par exemple, permet de restituer les coutumes des

³⁹op. cit., London, Methuen, 1990, p.148.

villages depuis 1724. Mariages, chants de navigation, berceuses, exil au Canada, prohibition du whisky distillé à domicile, chansons d'amour, permettent également de découvrir la langue gaélique, et les variantes de l'art du violon, selon les régions. Leurs propres chansons complètent, sur les mêmes thèmes, l'exposé culturel de la celtitude. Ils utilisent les instruments traditionnels, en les associant à ceux d'aujourd'hui. Avec la participation active du public, qui s'y reconnaît, il y a symbiose complète et contribution à la mémoire esthétique et historique, à la préservation de la culture locale. L'association de la compagnie, du public et des musiciens, dans une même tournée, autour d'un roman adapté, a un effet démultiplicateur, utile à chacune des trois sources et aux destinataires. Néanmoins, à la fin de l'année le directeur du théâtre du Scottish Arts Council déclara à J.Mc Grath :

<<You took a cast of eleven on a Highland Tour. You must be out of your mind.>>⁴⁰

Comme le dit E. MacLennan aussitôt, ce fut un mauvais point contre la compagnie, un signe de <<lack of new realism!>>⁴¹. J.Mc Grath persista, puisqu'il écrivit encore *Mairi Mhor, the Woman from Skye*, et *There is a Happy Land*, sous-titrée, de manière quelque peu ironique 'the Entire History of the Gaels'. Ce spectacle sera l'ultime production de J.Mc Grath avec la compagnie 7:84 Scotland, avant sa démission. La pièce constitue, dans son esprit, le premier volet d'une trilogie synthétique, qui tisse une représentation festive de l'histoire de toute l'Ecosse. Elle fut créée à Glasgow, puis jouée en tournée dans les Highlands. En 1987, le film réalisé par Freeway sur cette pièce, fut présenté, et reçut le premier prix, au festival inter-celtique d'Inverness, avant que la pièce ne soit jouée, lors d'une tournée en Allemagne, dans le théâtre du Berliner Ensemble, le Theatre am Schiffbauerdamm. *Mairi Mhor, the Woman from Skye* fut, elle, jouée prioritairement à Skye, dans les autres îles et dans les

⁴⁰ cité par E. MacLennan, *The Moon Belongs to Everyone*, p.148.

⁴¹ *ibid.*

Highlands. La pièce payait ainsi un tribut, en empruntant nombre de ses chansons, à Mary MacPherson. Cette héroïne militante avait, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, participé à la révolte des Braes, et traduit en poèmes de lutte épiques, écrits en langue gaélique, dans les années 1890, l'histoire de son peuple. Personnage emblématique authentique, Mary MacPherson avait déjà trouvé place dans *the Cheviot*, ainsi que le récit de ce moment victorieux de la résistance dans l'île de Skye. Une de ses chansons, *Eilann a Cheo*, après avoir offert un contraste à l'épisode de Lord Crask et Lady Phosphate⁴², termine d'ailleurs la pièce. Les strophes les plus militantes de cette chanson n'avaient que rarement été chantées avant d'être popularisées par le *Cheviot*. Cet exemple souligne une nouvelle fois la fonction interactive qu'a eu cette pièce dans l'histoire et la culture écossaise. *Mairi Mhor* raconte toute la vie de Mary MacPherson, injustement emprisonnée. Elle se mit à écrire à cinquante ans, après le traumatisme de la prison. Elle devint le barde des 'Highland Land Leaguers'. La pièce n'est pas un drame historique linéaire. Au début, le fantôme de Mary apparaît aujourd'hui, de façon cocasse. Cet effet comique permet une grande flexibilité dans l'exposé des épisodes de sa vie et de ses luttes. La mise en perspective avec la situation présente, en Ecosse et ailleurs est ainsi possible. E. MacLennan, y joue, à un moment Sir William Rees Mogg, qui, à la tête de l'Arts Council, achevait, alors, d'éliminer les compagnies itinérantes, et prônait le recentrage de l'activité théâtrale dans les métropoles régionales, au nom du réalisme économique. Cette pièce se situe donc également dans la lignée des pièces de Glasgow et du *Cheviot*, en contribuant à la mémoire culturelle, historique et politique du peuple écossais dans son intégralité.

Les pièces de Glasgow popularisent l'histoire ouvrière et la richesse culturelle de l'estuaire de la Clyde, dans un mouvement de conscientisation dialectique, par des va-et-vient permanents avec le

⁴² *The Cheviot*, p.44-5

présent. Attachées à contribuer idéologiquement et esthétiquement à un interventionnisme en Ecosse, elles pourraient également être regroupées avec les pièces écrites par l'auteur pour 7:84 England sous le vocable de pièces industrielles, dans lesquelles l'entreprise et l'action syndicale jouent un rôle essentiel, tandis que dans les 'Highland shows', comme l'auteur les nomme, que nous venons d'examiner, c'est l'histoire d'un peuple aux prises avec les grands propriétaires, et la couronne ou le gouvernement qui est mise en scène.

The Game's a Bogey est le premier exemple, dès 1974 des pièces industrielles écossaises. L'année suivante, *Little Red Hen* revient sur la même période de l'histoire militante, ouvrière, locale. Cette fois, le personnage principal, Henriette, métaphoriquement appelée Old Hen est une grand-mère, qui se remémore la Red Clyde pour la raconter à sa petite fille, Young Hen, séduite par le SNP. Tout l'enjeu idéologique consiste à faire la clarté sur un nationalisme conservateur qui, dans la conscience nationale, ne distingue pas les possédants et banquiers locaux des travailleurs, sous prétexte d'une identité écossaise commune. L'auteur lui oppose une conscience de classe, soutenue par l'esprit d'indépendance nationale, et la volonté de décider à la base de l'avenir de l'Ecosse et de sa forme organisationnelle. Mais le SNP, s'il est pris à partie, pour ses ambiguïtés ou ses atermoiements, n'est pas dénoncé totalement. Il représente objectivement un idéal pour la jeunesse, et est aussi porteur de valeurs de gauche. Young Hen est l'exemple représentatif de cette jeunesse en quête de certitudes et d'action. Le titre, *The Little Red Hen*, la représente partiellement. Mais il désigne plus sûrement la grand-mère, dont le militantisme, à l'âge de sa petite fille, en des temps d'espérance révolutionnaire, était plus simple, plus en phase avec un élan collectif sans ambiguïté. L'histoire, le quotidien des années vingt, les pratiques culturelles, notamment les chansons, sont présentés en écho aux modes actuelles. Le public de l'agglomération autour de l'estuaire de la Clyde peut

se remémorer. Le personnage est représentatif d'une cohorte de grand-mères authentiques, rencontrées. L'histoire des luttes devient intime à chaque jeune de l'assistance, qui a ensuite tout loisir pour questionner sa famille. *Blood Red Roses* reprend une saga familiale dans la 'banlieue champignon' d'East-Kilbride. Le personnage principal, Bessie, sert, à l'inverse, de contradicteur positif à son père, militaire blessé et pensionné, plutôt conservateur. Il devra apprendre aux côtés de sa fille militante ce que sa femme aurait pu lui faire partager si elle n'avait fait le choix de le quitter. Il poursuivait sa carrière au loin, de conflit asiatique colonial en conflit impérialiste, prolongeant, jusqu'à ce qu'une blessure l'interrompe, un engagement honorable dans la deuxième guerre mondiale. Elle, menait le combat syndical avec passion. Reflétant le quotidien de nombreuses familles, la pièce nous fait pénétrer, dès le retour d'Andy et Bessie enfant, dans celle de la tante de Bessie, contrainte à les héberger. Les problèmes de logement émergent. Catriona, après une scolarité commune, ira travailler à l'usine, avec sa cousine Bessie. C'est la seule perspective. Elle y apprendra le sens de la lutte à son contact. Cette pièce est à contre-courant des modes désormais en vigueur dans les années quatre-vingt. En conclusion de son introduction, J.Mc Grath écrit :

<<In this situation, it seemed important - if a little out of fashion - to take a longer look at one of these militants, and at the whole question of what fighting means in the age of the multiple war-heads/.../At the same time, the play tells a story in its way...about some people - real in many particulars, not based on the life of any one individual, but on the experiences of many.>> ⁴³

Après la Clydebuilt Season, la compagnie reprendra en alternance, en tournée toutes les pièces des Highlands, ou les pièces de Glasgow, et les pièces des années trente. Elle créera des oeuvres d'autres auteurs en

⁴³*Blood Red Roses*, p.5.

parallèle⁴⁴, et la pièce de J.Mc Grath *The Baby and the Bathwater* ⁴⁵, qui touche indirectement l'Ecosse, en l'inscrivant dans le processus idéologique de son analyse. Celle-ci vise à contester les positions de George Orwell, en exposant le rôle impérialiste néfaste de 'Big Brother', notamment au Chili et en Amérique centrale, mais aussi son emprise économique, en Ecosse. Cette pièce rejoint d'autres pièces de la compagnie 7:84 England, plus directement politiques. Ce sera la première pièce pour une actrice seule, que J.Mc Grath écrit pour E.MacLennan. Elle demandait un effort gigantesque à l'actrice, qui, sur scène, devait sans cesse changer de costume pour interpréter les nombreux personnages, authentiques ou fictifs qui peuplent le récit. On notera, parmi eux, la place essentielle accordée à Rigoberta Menchu. En interpellant l'histoire universelle, cette pièce peut cependant, ici, rejoindre *The Cheviot*, les pièces locales, et enfin la trilogie dans laquelle J.Mc Grath réintroduira, autour de trois axes différents, tous les acteurs de l'Histoire écossaise.

5-2-6-l'histoire et la mémoire :

A travers les particularismes régionaux, à Liverpool, en Irlande, dans l'Angleterre industrielle, ou les diverses régions d'Ecosse, c'est l'histoire qui est restituée à travers l'oeuvre de J.Mc Grath. Mais, en militant engagé dans la mouvance marxiste, l'auteur nous fait partager sa dimension sociale, telle qu'elle est vécue par des personnages, authentiques et fictifs, appartenant aux couches populaires, fermiers, ouvriers, pêcheurs, travailleurs sociaux. Le va-et-vient dialectique incessant, cherchant dans l'expérience passée les fondements des comportements présents, qu'ils se rapportent au mouvement des sociétés, à celui du capitalisme ou à celui de la lutte ouvrière, est typiquement marxiste, et inscrit dans la modernité. En cela, il s'oppose

⁴⁴on consultera la chronologie complète des créations de 7:84, 7:84 England et 7:84 Scotland dans l'appendice deux.

⁴⁵ inédite, 1984, créée à Cumbernauld. Tournées pendant quatre ans, en Ecosse, en Angleterre, et au Canada. Musique et chansons du compositeur chilien Carlos Arredondo.

fondamentalement aux courants post-modernes, qui eux cherchent à marginaliser l'histoire, comme adjuvant, parfaitement secondaire dans une vision idéaliste et individualiste, selon laquelle tout courant idéologique fédérateur, toute conscience de classe relève d'une hérésie jugée morte désormais. On ne peut aisément nier plus d'un siècle de courants de pensée, qui ont organisé la réflexion de plusieurs générations. Les pratiques et analyses qui ont conféré à l'histoire un rôle structurant central, permettent, aujourd'hui encore, de situer l'homme et ses sociétés dans un processus socio-économique et éthique continu.

Les pièces les plus importantes dans cette perspective de conscientisation historique, au fil de la carrière de J.Mc Grath, peuvent inclure *Trees in the Wind* (7:84, 1971), *the Cheviot* (7:84 Scotland, 1973), *the Trembling Giant* (7:84 England, 1974), *Joe's Drum* (7:84 Scotland, 1979), *Night Class* (7:84 England, 1981), *All the Fun of the Fair* (7:84 England, 1985) *The Baby and the Bathwater* (7:84 Scotland, 1985). Enfin, relevant de cette préoccupation, mais ajoutant une vision pan-écossaise, les trois pièces de la trilogie *There is a Happy Land* (7:84 Scotland, avec le groupe Ossian, 1986), *Border Warfare* (Wildcat, 1989) et *John Brown's Body* (Wildcat, 1990) permettent à J.Mc Grath de clore temporairement dix sept années de création consacrées à l'Ecosse. Elles restituent l'évolution des moments de l'histoire sociale, présentés séparément dans nombre de pièces antérieures. La trilogie permet de réintroduire, dans leur contexte, et dans une dynamique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, tous les personnages authentiques qui, aux yeux de l'auteur, ont joué un rôle en Ecosse ou en Angleterre, puisque les confrontations, les échanges ou les communautés d'intérêts rapprochent les deux pays, depuis de nombreux siècles. Cette trilogie présente tout à fait les caractéristiques d'un cycle médiéval, semblable à celui qu'E. Angel-Perez⁴⁶ avait lu dans les six courtes pièces de Liverpool. L'ampleur totale de neuf

⁴⁶Thèse de Doctorat, chapitre 6-2-2 : *Le cycle et le fragment*, p. 238-42.

heures de spectacles, réparties sur trois années, correspond tout à fait au modèle des Corpus Christi Plays. Cette fragmentation permet ici une représentation de la totalité de la société écossaise à travers les âges, avec une priorité accordée chaque fois à un thème global différent. L'engagement idéologique, s'il n'est pas religieux, vise pareillement à faire partager un message édifiant. La structure interne de chacun des trois spectacles évoque également *The Non-stop Connolly Show* de J.Arden, qu'E. Angel Perez cite en exemple⁴⁷. L'ampleur est moindre cependant, dans le cas présent, mais le découpage est voisin, puisque chacune des trois fresques est divisée en trois épisodes d'environ une heure, eux-mêmes subdivisés en trois parties de 16 à 17 minutes, constituant, chacune, une unité de récit historique et idéologique. *There is a Happy Land*, la première, fut créée au Churchill Theatre le 25 avril 1986 à Glasgow, avant une tournée dans les Highlands. Les deux autres pièces, ultérieures, de plus grande ampleur scénographique, furent présentées dans le Old Museum of Transports, plus connu sous le vocable de Glasgow Tramshed, avec le public mobile au milieu de praticables reliés par des passerelles lorsqu'ils bordent un mur latéral de la salle. Un plateau, plus vaste, fixe, occupe le fond. Des chariots, permettent de faire évoluer le jeu dans l'espace et le temps, métaphorisant, notamment, les affrontements sociaux, révolutionnaires ou militaires. Ce mouvement facilite également les ellipses temporelles, le temps d'une musique ou d'une chanson. En abordant un autre plateau, une autre scène commence. Le rapprochement avec la précédente, occasionné par le déplacement parmi les spectateurs, favorise l'analyse. La scénographie, riche et inventive, est de Pamela Howard. Un tel dispositif exclut pratiquement les tournées. Chacune des trois pièces est centrée sur un thème fédérateur. Avec ses trois périodes d'une heure environ, chacune constitue également un cycle en soi dont les trois parties sont clairement délimitées. Chaque

⁴⁷ANGEL-PEREZ, thèse, ch. 2-2 : *Technique de la Représentation*, p.69-70.

période est jouée en continuité, avant un entracte. Ce découpage est également conçu dans la perspective d'une diffusion à la télévision. Les trois spectacles seront filmés par la société de J.Mc Grath Freeway Films, puis présentés sur Channel Four, trois semaines consécutives, selon les trois périodes. La diffusion nationale, outre qu'elle favorise la reproduction du cycle, permet donc de sensibiliser le public au-delà de l'Ecosse.

On pourrait approfondir la similitude existant entre le spectacle médiéval destiné à l'ensemble d'une communauté et l'outil contemporain que représente la télévision, dans de tels cas, ou, précédemment, la publication sous forme de feuilleton, dans la presse écrite, des oeuvres littéraires populaires, notamment au dix-neuvième siècle et au début du vingtième. La mise en abyme que constitue la diffusion télévisée incite également le spectateur à évaluer l'impact sur le public vivant présent lors de la représentation. Nous devons en tenir compte. Répétées dans le temps, les diffusions accroissent l'importance qu'il convient d'accorder à ces créations, offertes à un public considérable. L'enregistrement vidéo ajoute une dimension nouvelle. Le spectacle perd le caractère éphémère qui, inversement, était accru par l'ampleur technique et le nombre des intervenants du spectacle vivant. Cette caractéristique est une spécificité propre à J.Mc Grath, dont les activités cinématographiques et télévisuelles complètent la carrière théâtrale. Il intervient, fréquemment, directement, comme réalisateur, ou conseille ceux-ci dans l'adaptation télévisée de ses pièces. Si cette étude s'intéresse exclusivement à l'oeuvre théâtrale de l'auteur, il sera nécessaire d'analyser cette dimension ultérieurement. Elle mérite, néanmoins, d'être mentionnée ici. N'est-elle pas un moyen de perpétuer la mémoire du spectacle, de son contenu éthique et historique, ainsi que de la preuve de son caractère populaire. La démarche est différente de celle de T.Griffiths, ou des autres auteurs. Nombreux sont en effet ceux qui écrivent en priorité pour la télévision, afin d'élargir un public qu'ils craignent de ne

pas atteindre lors des représentations. Aujourd'hui, d'autres motivations s'y ajoutent. Les difficultés financières des théâtres, nées du 'nouveau réalisme' de l'Arts Council depuis M.Thatcher, ont réduit à une peau de chagrin la politique de commissionnement qui avait permis au théâtre britannique d'offrir un nombre de pièces largement supérieur à tous les autres pays européens. Mais, en tout état de cause, les confrères de J.Mc Grath sont, dans leur grande majorité, des auteurs exclusivement. En ce qui le concerne, J.Mc Grath a élaboré, tout au long de sa carrière, une double stratégie, pour communiquer avec un vaste public populaire vivant, et atteindre celui qui ne peut être touché directement par le biais des adaptations télévisées. Sa connaissance intime de la spécificité de ce langage ajoute une dimension à ses oeuvres, comparable à sa double activité théâtrale d'auteur et de metteur en scène. Nous avons, ainsi, l'opportunité, dans la plupart de ses spectacles enregistrés, d'analyser le contenu textuel, le jeu et la mise en scène, les décors et les éclairages internes au spectacle vivant, mais aussi le travail de construction filmique, les cadrages, et, dans de nombreux cas, les modifications⁴⁸. Dans le cas de la trilogie, nous savourons en prime cet abîme particulier, dans lequel le public vivant devient partie du spectacle et influe sur sa réception par le téléspectateur. Nous pouvons à loisir juger de la communication du spectacle au public, et des éléments d'inter-activité qui lui sont proposées. On mesure son degré d'implication. On observe ses réactions, son enthousiasme admiratif.

Le regard différé proposé par le spectacle enregistré associe également le simple téléspectateur à l'événement. Le public de Glasgow est son intercesseur. On ne peut, notamment, que garder en mémoire un exemple saisissant. La caméra s'attache, dans *Border Warfare*, aux pas d'une vieille dame. Elle porte un imperméable et un chapeau, qui

⁴⁸*infra*, chapitre 7-2-2, l'exemple du *Cheviot*, et chapitre 8-3- la question de la télévision et du cinéma,

rappellent le costume d'Henriette dans *Little Red Hen*. Sac à main sous le bras, elle suit un chariot, manifestement heureuse. Puis elle vient assister à la scène suivante, au pied d'un praticable. Un mouvement de champ-contrechamp exprime totalement la nature intime de la communication mise en oeuvre dans ce spectacle. Dave Anderson, l'un des acteurs, qui a la parole, attiré par ce regard, s'adresse alors à elle directement.

L'oeil objectivant et polysémique de la caméra permet cette lecture concomitante, inséparable du récit. Il convient de garder à l'esprit que l'auteur a procédé à un montage, et que notre regard est guidé. Le choix sélectif des spectateurs choisis par la caméra et l'écriture cinématographique relativisent assurément la portée de cet aspect documentaire. Cependant, des vues plus larges, assez longues, sans coupure, valident cette lecture à intervalle régulier. Elles nous autorisent simultanément à évaluer la composition sociale, la palette des âges et la qualité de l'écoute, ou l'adhésion des spectateurs, lorsqu'ils sont sollicités pour se joindre à une manifestation, crier, huer, jubiler ou chanter. Le public agissant découvre sa vie et la place en perspective. E.MacLennan fait une observation semblable dans *The Moon Belongs to Everyone*, à propos de *There is a Happy Land*. Elle indique que l'enregistrement est également utile au comédien pour évaluer son travail. Le public était statique, mais sa relation au spectacle était, comme d'ailleurs dans la plupart des pièces de J.Mc Grath, de même nature :

<<Some of these shows were televised. Recently, *There is a Happy Land* was repeated. I was struck by the animated, at times rapt attention of the live filmed audience watching their story - seeing it now myself from the outside. >>⁴⁹

Sans la contribution financière des deux sociétés, de cinéma ou de télévision, la tournée de *There is a Happy Land*, et la production des deux autres pièces n'aurait pas pu voir le jour. Des spectacles d'une telle ampleur, s'ils représentent une apothéose, ne peuvent devenir une

⁴⁹op. cit. p.55.

pratique habituelle pour une compagnie. Dès lors, on comprendra que J. Mc Grath ait ensuite choisi de créer une pièce épique pour actrice seule, située dans un lieu unique, et destinée à E. MacLennan. Au-delà des préoccupations idéologiques du moment, qui ont été à l'origine du contenu thématique de *Watching for Dolphins*, la nouvelle orientation officielle et l'absence de subventions, la séparation, désormais définitive d'avec 7:84 contribuent également à expliquer ce choix. Nos entretiens récents confirment que J. Mc Grath compte désormais poursuivre dans cette double voie, privilégiant les pièces pour une actrice, autour d'enjeux éthiques et de personnages emblématiques, avec, de temps à autre, lorsque les conditions matérielles et financières le permettront, un spectacle festif. Le théâtre de Mold, au Pays de Galles, vient de le commissioner⁵⁰. C'est un des derniers théâtres régionaux qui réussisse à développer une politique de créations et de communication avec son public. C'est surtout celui de la ville où l'auteur a passé son enfance. Le résultat promet d'être passionnant à observer. L'expérience propre de J. Mc Grath, et le souvenir des christmas pantos, ou des cycles festifs organisés l'été, qu'il évoquait dans sa conférence à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne⁵¹, devraient engendrer un foisonnement d'images et de représentations exprimant la vie d'une région, d'un peuple, celtique lui aussi, de l'auteur, dans la continuité avec la trilogie écossaise.

La subdivision en trois parties, de chacune des trois fresques répond à un besoin de clarté didactique, comme des actes traditionnels. Elle permet, lors de la retransmission, d'intercaler l'inévitable séquence publicitaire, inscrite dans le cahier des charges pour prétendre à une diffusion, et éviter aux chaînes de télévision de procéder elles-mêmes à des coupures fantaisistes. Si le découpage répond à deux objectifs, il confère au spectacle une structure de type médiéval. Elle est confirmée par

⁵⁰*Conversations with John Mc Grath*, appendice 3, p.668.

⁵¹*Making Popular Theatre in Britain*, appendice 1, p.633 et 637.

sa nature de fête carnavalesque sur praticables ou par les prologues, réflexions et épilogues du narrateur dans chaque partie. Plus encore, les déplacements de l'action, ou les chanteurs sur chariots, tirés par d'autres acteurs, d'un plateau à l'autre, accompagnés par le public, expriment typiquement un retour aux formes médiévales. Nous retrouvons les cycles célèbres, joués dans les rues des villes telles que Chester ou York, par les Guildes. La démarche est parfaitement originale dans les spectacles contemporains, si l'on exclut les reprises estivales de cycles médiévaux, dans les villes historiques où ils ont vu le jour. J.Mc Grath en a pleine conscience. Il analyse cette parenté à Cambridge, puis dans *the Bone Won't Break* ⁵², lorsqu'il revendique également une parenté avec Ariane Mnouchkine ou Dario Fo, Luca Ronconi, ou Jérôme Savary qui ont également expérimenté des formes de théâtre festif sur plateaux.

Les trois fresques historiques écossaises globales illustrent parfaitement le postulat marxiste selon lequel l'histoire éclaire le présent, et participe, dialectiquement, à la prise de conscience, en un processus continu, accéléré par les ruptures révolutionnaires. Présenter les luttes populaires et les cultures régionales, ou encore la culture de la classe ouvrière, sera donc essentiel dans les pièces des auteurs marxistes. J.Mc Grath et 7:84 en représenteront un nombre non négligeable au long de l'existence des deux compagnies. En créant trois pièces de J.Arden, J.Mc Grath confirme l'appartenance de ce dernier à cette mouvance, dans une période historique donnée, et un intérêt commun pour l'Irlande. Au delà des modèles régionaux, et des modèles sociaux que représentent les ouvriers, les pêcheurs, les fermiers, la révolution française de 1789 est naturellement évoquée, avec drapeaux, mouvements de foule. Le chant de la Carmagnole, traduit la détermination populaire agissante successivement, dans *Joe's Drum*, puis dans *Border Warfare*, tandis que de

⁵² "Celebration, Spectacle, Carnival", Chapitre 6, p.144-66.

nombreuses pièces citent les antécédents du mouvement ouvrier, aux Etats-Unis ou en Allemagne, au détour d'un spectacle.

A partir des pièces de Liverpool, voire, dès *Events While Guarding the Bofors Gun*, J.Mc Grath affirme avoir progressivement rejeté la culture moderniste, élitiste, appréciée à l'université. La richesse de l'écriture et l'ampleur thématique que nous avons analysées jusqu'alors traduisent une connaissance effectivement intime du monde ouvrier, et de ses composantes populaires, dans les diverses régions, où l'auteur a vécu. Cependant, il nous semble qu'il y a synthèse, mouvement dialectique. Si la représentation convaincante et chaleureuse des cultures, familiale et régionale, d'origine, avec l'Irlande et Liverpool, ou de coeur et d'adoption, avec l'Ecosse, est le fruit de l'expérience, elle résulte également d'un travail incessant de documentation, éclairé par un engagement éthique. Tous ces facteurs sont révélateurs. Les recherches documentaires de l'auteur, aidé par son épouse, et l'équipe qui s'est constituée autour de la compagnie 7:84, révèlent une démarche scientifique que corrobore le souci de la préservation des matériaux recueillis, dans la plupart des cas. Elle accompagne l'engagement auprès d'un peuple, dont elle recueille la mémoire, avant de la transcrire esthétiquement. Le rejet apparent de l'école et de l'université dans l'oeuvre de J.Mc Grath, reflet des contradictions révélées par les premières pièces, constitue, néanmoins, un thème récurrent incident dans nombre de pièces. Le motif de l'affranchissement et du retour aux sources est une véritable profession de foi qui permet à l'auteur de réaffirmer son allégeance au peuple.

5-2-7- l'école, l'éducation, l'université :

J. Mc Grath ne refuse pas l'apport de l'école dans la formation de l'individu. Mais il tient à s'en affranchir en raison d'un aspect qu'il juge mutilant. En cherchant à uniformiser les références culturelles, la langue, la littérature, elle détruit la richesse, l'authenticité, la mémoire des cultures régionales. Il développe longuement cet aspect dans sa conférence

à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne⁵³. Il indique notamment ce qui lui déplut en arrivant à Oxford. La diversité culturelle n'était pas admise. Seules ont droit de cité les aspirations des classes moyennes du sud de l'Angleterre, exprimées dans une langue qui est celle de ce milieu et de cette région :

<<There is only one language, and that is the language of the middle-class of the South of England and the values are male values, and the political values are to do with an empire. The social values are very formal and cover the English middle-class social behaviour patterns : cover feelings. They are not there to express feelings.>>⁵⁴

Nous avons consacré le premier chapitre aux implications directes de ce conflit qui marque profondément les pièces de jeunesse de J.Mc Grath. Ultérieurement, il illustrera ce processus d'intégration dans son oeuvre, en insistant plutôt sur les enjeux idéologiques, et économiques qui le sous-tendent. Dans divers extraits, cités à d'autres fins, les personnages expliquaient leur conscience de ce phénomène. L'orientation scolaire de Mc Williams dans *The Game's a Bogey* est significative⁵⁵. L'allusion d'Andy, dans *Swings and Roundabouts* est voisine :

ANDY: No, we've all been given an outline, Ginni :
that's what schooling's for - to give you an idea of who you should be. And see, you're OK. You work at it for an hour and a quarter every morning, and all day long, and you fit your outline.⁵⁶

Dans ces deux cas, la sélection est sociale. Dans un registre voisin, on peut estimer que l'école, associée à la religion, prépare de bonnes épouses dociles, et de futures mères dans *Blood Red Roses*.⁵⁷ Enfin, Yorry dénonce ce que l'université a fait de lui, y compris en termes d'idéologie protestataire gratuite⁵⁸. Il est représentatif de nombreux étudiants

⁵³*Making Popular Theatre in Britain*, Appendice 1, p.626-7.

⁵⁴*ibid*, p.626.

⁵⁵*supra*, chapitre 4-2-2, p.254-60

⁵⁶*Swings and Roundabouts*, p.134. *Two Plays for the Eighties*, Aberdeen, 7:84 and Aberdeen People's Press, 1981.

⁵⁷*supra*, chapitre 4-2-3, p.262-3.

⁵⁸*supra*, chapitre 5-1-1, p.296

introduits par J.Mc Grath dans ses pièces depuis *Random Happenings in the Hebrides*. C'est le passage à l'activisme social, en milieu populaire, qui les ramène à une conscience claire, et au rejet du modèle proposé à l'école. Ce choix provoque la fureur du père de Yorry. A l'inverse, dans *Blood Red Roses*, Janey, la fille aînée de Bessie, demeure 'gauchiste' aux yeux de sa mère. Etudiante, dans le tableau huit, situé en 1978, elle s'expose aux sarcasmes de sa soeur et de sa mère lorsqu'elle lit le sujet de sa dissertation :

Attribution : the Cultural expression of structural pressures towards the creation of a whipping boy cast/.../with special reference to gypsies in Finland 1950-1975, and coal miners in Scotland 1700-1750.⁵⁹

L'ironie de l'auteur est évidente. Le sujet est politiquement essentiel, aux yeux de Janey. Alison conclut, face à de semblables préoccupations, que pour sa part, elle n'ira pas à l'université. Bessie, quant à elle, interroge sa fille sur un sujet d'actualité qui répond à la question :

BESSIE: What's all this about gypsies in Finland? How about unemployed mothers in East Kilbride? I'm getting stupefied.⁶⁰

Sa remarque révèle ses préoccupations militantes. Le féminisme compte pour beaucoup, il va déclencher un conflit avec Janey, qui la taxe de stalinisme, tandis que Bessie stigmatise l'ultra-gauche. Alison renvoie sa mère et sa soeur dos à dos, en rejetant toute "politique". Elle conteste même le féminisme de sa mère et le situe, dans le cadre du conflit des générations, comme un sujet dépassé. Son idéal se limite à un mariage heureux avec un mari qui lui permettrait de rester au foyer! Cette scène mêle donc plusieurs thèmes qui soulignent les fractures et l'évolution des mentalités dans les années 1980. Outre l'université, éloignée des préoccupations quotidiennes, l'auteur fustige le conformisme des jeunes, et dénonce la compromission du parti communiste de Grande-Bretagne lors de l'invasion des démocraties populaires. En vérité, l'altercation entre

⁵⁹*Blood Red Roses*, p.74.

⁶⁰*ibid.* p.75.

Janey et sa mère souligne, en priorité, la fracture culturelle qui traverse le champ idéologique. L'auteur peut ainsi les renvoyer dos à dos. Il confie à chacune une part de vérité, en caricaturant leur dogmatisme. Dans *Joe's Drum*, Adam Ferguson, professeur de philosophie à l'Université d'Edimbourg, au temps de la révolte de Joe Smith, au dix-huitième siècle, cite cruellement un congrès des penseurs les plus éclairés d'Europe, réunis dans cette même université, au moment précis où le peuple manifestait :

Unfortunately this philosophy resulted in Mr Smith having less to do with the governance of the realm than he ever had/.../if a policy is applied to enslave a population, rather than to restrain them from crime, then it has an actual tendency to extinguish the spirit of a nation.⁶¹

Ainsi, de rares universitaires s'opposent au rôle dévolu à cette institution. Le discours est authentique. Celui, ferme, de l'auteur, n'est pas manichéen. Il ressort des exemples cités qu'il ne rejette pas une formation de haut niveau. Il choisit de caricaturer, pour la rendre perceptible, l'emprise idéologique qu'elle implique souvent, qui ne fait pas place à la diversité des cultures régionales et sociales. Ainsi, son allégeance à la classe ouvrière et aux cultures gaéliques marque-t-elle sa volonté de défendre la pluralité et la mémoire, en contribuant à leur survivance dans le champ de la création esthétique à contenu idéologique qui est le sien. Nous sommes alors plus à même de percevoir les contours de son engagement éthique, qui associe prise de parti idéologique active et intervention morale humaniste.

5-3-Les contours d'une éthique :

La peinture minutieuse de la thématique des pièces de J.Mc Grath nous a fréquemment permis d'évoquer des motifs annexes directement liés au thème étudié dans chacune des parties qui composent le chapitre quatre. Nous nous proposons, sans poursuivre un examen détaillé, de

⁶¹*op.cit.* Aberdeen, 7:84 and Aberdeen People's Press, Sept 1979. Monologue, adresse au public, acte 1, p.29-31, et p. 30 et 31 pour les deux extraits.

procéder à un regroupement analytique de ces constituants afin d'offrir une image aussi affinée que possible de l'engagement éthique de l'auteur. Le foisonnement des éléments qui émerge permet en tout cas d'affirmer la richesse des représentations. Elle dessine une cohérence de la pensée de J.Mc Grath, qu'il aborde la morale, les droits des hommes ou l'idéologie.

5-3-1-une morale en action :

Nous avons à de multiples reprises évoqué la place qu'accorde l'auteur à la dignité de l'homme, et particulièrement du travailleur manuel. La définition qu'il en donne, lors de son premier cycle de conférences à Cambridge, publiées dans *A Good Night Out.*, situe le sens de son engagement

<<any serious piece of theatre that questions all assumptions, that scrutinizes contemporary reality with a sense of history and without fear of engaging in politics, must inevitably tell a different story, with different values and a different perspective, from that received on the TV screen and from the pages of the *Sun*. Now the actual subject matter of the show can be anything from two hundred years in the history of the working class of a particular region, to a chance encounter between a dislocated middle-class woman and a youth on a park bench/.../as long as the situations are related outwards to discernable patterns, structures of society, historical realities that can connect with the audience's perception of reality and cause them to engage with it.>>⁶²

L'auteur nous invite donc à attacher une importance égale aux courtes pièces de Liverpool et aux grandes fresques historiques. Il affirme son droit, et celui du spectateur à une réflexion sur la société. Il agit en ce sens au fil de ses pièces, lorsqu'il n'hésite pas à adresser les reproches qu'il juge utiles aux travailleurs. Il interroge quelques notions clefs.

Night Class est essentiellement consacrée au concept de démocratie. Cette comédie musicale a pour cadre un cours du soir peu fréquenté sur la

⁶²*op. cit.*, p.89-90.

constitution. Les personnages rassemblés dessinent un microcosme représentatif des composantes de la société britannique aujourd'hui, avec tous les stéréotypes, depuis l'enseignant désabusé, mais assez conscient pour reprocher leur apathie à ses élèves, à la militante conservatrice d'origine populaire, en faisant une place essentielle aux immigrés, représentés par Mrs Blake, une immigrée des Caraïbes noire. Dans *Hover Through the Fog*, l'honnêteté est mise en avant. Mrs Reece, fait preuve de droiture. J. MacLean, dans *The Game's a Bogey*, distingue deux formes de moralité. Celle du capitalisme s'oppose à la moralité de la classe ouvrière qui a ses faveurs⁶³

La vie privée doit aussi être en accord avec le comportement social, ou au travail. Les abus de l'autoritarisme masculin débouchent sur la représentation d'attitudes intolérables qui sont monnaie courante en Ecosse, telles la violence domestique envers les enfants et épouses, débouchant parfois sur l'abus sexuel. La pièce *Out of Our Heads* dénonce de tels comportements, et les associe aux méfaits de l'alcool, que nous avons évoqués antérieurement à propos de *Fish in the Sea*, avec le comportement d'Andy, notamment⁶⁴. *The Game's a Bogey* ou *Swings and Roundabouts* abordent également ce problème que l'on rencontre, en incidence, dans la plupart des pièces. Il donne ainsi lieu à une des très courtes scènes comiques du *Cheviot*. Après l'épisode de l'implantation des exilés au Canada⁶⁵, elle permet de ramener l'action à l'île de Skye, où Lord Macdonald s'apprête à poursuivre les expulsions. Deux highlanders, en costume traditionnel, tartan et kilt, revendiquent, par auto-dérision, leur penchant pour l'alcool. Ils jouent sur les mots, notamment lorsque le second évoque "an altercation on a little moor". Le premier exploite alors l'homophonie, dans la prononciation écossaise, avec "a little more", et tend une bouteille de whisky à son compère, qui, l'ayant remercié,

⁶³*op. cit.* p.53.

⁶⁴en particulier, acte 1 p. 29 et 34.

⁶⁵*op. cit.* p.24-9.

s'extasie sur ses capacités dans cet exercice. Quand il lui demande de verser une bouteille de Talisker sur sa tombe, le second réplique :

HIGHLANDER TWO: Certainly, certainly, you wouldn't mind if I pass it through the kidneys first. ⁶⁶

Après un clin d'oeil complice aux spectateurs et un roulement de tambour, le premier pousse son comparse hors du plateau et annonce la scène cinq, dans laquelle la population de Glendale se révolte. Ce court échange illustre la diversité des tons propre au modèle de 'ceilidh-play' inventé par J. Mc Grath avec cette pièce.

Cependant, la démarche originale qui a présidé à l'écriture de la pièce *Out of Our Heads* mérite ici un examen. Créée au Clydebank Town Hall, pour un gala du syndicat AUEW, en septembre 1976, elle fut jouée en tournée tout au long de la saison 1976-7. Elle illustre la qualité des relations tissées par l'auteur et sa compagnie avec le public écossais. Elle permettait désormais à J. Mc Grath un interventionnisme de type moral sur les comportements quotidiens. E. MacLennan l'explique :

<<By this time 7:84 Scotland had developed a comradly and loving relationship with the audience. Therefore, John felt able to make a play which was in some ways, critical of the working class - something you can only do from a position of trust. That was on the drink question.>>⁶⁷

La pièce ironise sur les habitudes populaires, acquises dès l'adolescence, qui incitent à boire, et par conséquent à perdre le contrôle de soi. L'autoritarisme masculin, et la violence qui en découlent sont aussi fustigés. Ainsi, le personnage de June, qu'E. MacLennan jouait de l'adolescence à la maturité, devenait rapidement une femme battue. La comédienne développe abondamment, dans ce chapitre, le travail d'atelier collectif, qui a présidé à l'élaboration du jeu, plus important que les dialogues qui sont ensuite formalisés par l'auteur. Elle témoigne ensuite

⁶⁶ *The Cheviot*, p.30.

⁶⁷ *The Moon Belongs to Everyone*, chapitre 11 : *Out of Our Heads*, p.79.

de la relation qui s'établissait avec le public lors des représentations, dans les divers lieux : clubs sociaux, salles des fêtes, galas de lutte. Rappelant le contraste avec le public londonien, elle cite l'article qu'elle avait adressé au *Guardian*, lorsque la compagnie avait joué cette pièce à Londres :

<</.../the contrast between Cleator Moor Community Hall and the reception at the Royal Court in London - an almost anthropological interest in Glasgow working class people. I wrote about playing in London in the Guardian :

"The Scottish company can and do play Cumbria with a lot of understanding, but when we come to southern England as we infrequently do, I feel almost like part of a world theatre season - I wouldn't be surprised to see simultaneous translators passed round the audience." >>⁶⁸

Cependant, dans le processus dialectique de la pièce, l'auteur insiste sur le fait que ces pratiques, qui portent atteinte à la dignité et à la crédibilité du peuple, sont le fruit de l'aliénation. Il ne cherche néanmoins aucune excuse à la poursuite de ces pratiques que la morale réprouve. J.Mc Grath propose ainsi une haute idée de l'homme, que son souci des droits de celui-ci confirme.

5-3-2-droits de l'homme, droits des hommes :

Si les minorités culturelles constituent un enjeu permanent dans l'oeuvre de J.Mc Grath, la démocratie, évoquée antérieurement, implique aussi le respect des minorités, raciales ou sexuelles. C'est l'argument de fond de *Night Class*. Fréquemment, les autres pièces de l'auteur accordent une place aux droits des minorités, qu'elles soient ethniques ou qu'il s'agisse des homosexuels, dont le combat en Grande-Bretagne fut un enjeu de société. Clive Barker mentionne l'importance de ces débats dans les années soixante :

<<Something happened around 1960 and onwards which began to question severely the nature of being British. That is the debate changed from being economic to being

⁶⁸ *The Moon Belongs to Everyone*, p.82.

cultural. Among these questions are the first Immigration Acts, some good things like the Homosexual Act, the abolition of capital punishment...>> 69

Une pièce fut saluée pour son regard honnête et généreux, par les associations homosexuelles, lors de sa création. *Fish in the Sea* évoque la vision caricaturale réductrice qu'ont les travailleurs de la liberté sexuelle. En ce sens, cette scène aurait pu être mentionnée aux côtés de *Out of Our Heads* dans l'alinéa précédent. Lors de l'occupation de l'usine, les grévistes reçoivent le soutien de nombreux groupes de toutes natures. Le comité de grève fait un tri avant de les publier⁷⁰. Tous s'accordent pour rejeter le soutien des groupes gauchistes divers, réels ou fictifs - les Fazakerley Tupamaros sont un clin d'oeil à *Angels of the Morning*, une des six courtes pièces de Liverpool - et des étudiants. On retrouve la méfiance envers la formation universitaire, fréquente, dans les usines en France, durant les événements de Mai 1968. Willy annonce ensuite :

Willy: There's that letter from the Gay Liberation Front

Mr Machonochie : What's that?

Roman Candle : Fucking fairies union.

Mr Machonochie : Nancy boys? That's all we need.

Willy: shall I read the letter out? "Comrades--"

Roman Candles(*Laughs*) Sisters, they mean--

Quelques autres grivoiseries à double sens jaillissent encore sur les termes de la lettre de soutien, par ailleurs parfaitement claire et conséquente, d'un point de vue idéologique, selon les critères marxistes, que lit Willy. On procède au vote, la publication est acceptée par tous, à l'exception de Roman Candle qui craint que l'opinion publique ne taxe les ouvriers de mollesse. On notera l'évolution, la prise de conscience de Mr Machonochie, qui se range aux arguments de son gendre. Les images, le vocabulaire, les plaisanteries révèlent une connaissance précise des préoccupations du moment de la part de l'auteur, qui reflète ainsi, en lui

⁶⁹An Interview with Clive Barker, inédit, appendice 5, p.681.

⁷⁰*Fish in the Sea*, Acte 2, p.58-9.

imprimant une orientation positive, un débat qui occupait alors les esprits en Angleterre.

Parler de minorités évoque immédiatement les ethnies, l'immigration et le racisme. Ces thèmes sont chers à l'auteur. Nous en avons fait état à diverses reprises⁷¹. C'est le cas dans les pièces d'autres auteurs que la compagnie 7:84 a montées, telles celle de Jim Sheridan, *Spike in the First World War*, adaptée du roman de Hasek *Le Bon soldat Schweyk*, ou *Sus* de Barry Keeffe, ou encore *V-Signs*, une pièce de Peter Cox. *Rejoice!*, de J.Mc Grath, *Bitter Apples*⁷², *The Game's a Bogey*, dans la scène entre les supporters des clubs de football de Glasgow, ou *Blood Red Roses*, abordent les relations entre communautés ou le racisme. J.Mc Grath y défend toujours le droit au respect, en teintant d'ironie le discours raciste communément admis, ou, en le rendant grotesque. Cette volonté accompagne souvent un internationalisme qui fait état de la vie et des problèmes rencontrés par les peuples du tiers monde. *The Baby and the Bathwater* accorde une place centrale au Chili, victime de la dictature de Pinochet. La solidarité active des travailleurs dans toutes les usines du groupe est au coeur du récit militant de *Blood Red Roses*. *The Game's a Bogey* évoque l'internationalisme, à partir de 1917. *Boom* tisse un parallélisme entre la situation écossaise, avant et après l'essor de l'industrie pétrolière, et celles que rencontrent le Soudan et Cuba. *Sharpeville Crackers* relevait d'un interventionnisme actif au sein du mouvement contre l'apartheid en Afrique du Sud, et J.Mc Grath avait, comme journaliste politique été le seul européen invité à rencontrer et à publier un long entretien avec Elridge Cleaver, après l'exil du militant noir en Algérie, pour faire le point sur la révolte des noirs aux USA, et la part prise par le mouvement des Black Panthers. On pourrait également analyser, dans cette rubrique, la récurrence du thème de la paix, ou de l'opposition au militarisme, qui domine dès *The Tent*, ou *Events While*

⁷¹*supra*, chapitre 4-3-3, Etat, armée, police, p.287-8

⁷²*supra*, chapitre 4-1-les structures économiques, p.216-7

Guarding the Bofors Gun, souvent associé à la lutte contre le colonialisme. Nous avons pu mentionner à diverses reprises *Serjeant Musgrave's Dance*, ou *The Catch, Blood Red Roses* ou *The Game's a Bogey*, ou enfin, *Watching for Dolphins*. Tous les exemples qu'il serait vain de développer ici inscrivent ces divers thèmes secondaires cohérents dans une perspective marxiste ouverte assez courante parmi les auteurs progressistes. S'ils complètent ses préoccupations, ils ne sont pas propres à l'auteur et rejoignent un refus du nationalisme étroit. Par contre, J. Mc Grath s'est distingué comme l'auteur masculin qui a, avec le plus de constance et de fermeté, exprimé une adhésion totale aux droits de la femme et à ses luttes.

5-3-3-l'émancipation de la femme :

Les pièces centrées sur des personnages féminins occupent une place égale à celles qui mettent en avant des héros masculins. En analysant les thèmes socio-économiques, ou le militantisme, nous avons pu révéler le dynamisme, l'indépendance d'esprit, et la conscience féminine de Mary dans *Bitter Apples*⁷³. Cette liberté d'esprit implique la libre disposition de son corps. Après avoir clairement indiqué à son ex-ami qu'elle entend vivre seul, elle perçoit son désarroi :

Théo: I just want to be around a bit more. It's lonely,
being alive in 1978.

Mary: Do you want to sleep with me?

Théo: yes please.

Mary: But you're not moving in, got it?⁷⁴

Yobbo Nowt aborde également ce thème, et, Bessie, dans *Blood Red Roses*, représente le même type de femmes, accueillant, puis renvoyant son mari, puis, plus tard un jeune homme, à peine plus âgé que ses filles, avec qui elle choisira d'avoir un fils. L'humour accompagne sa profession de foi, et les réactions familiales. Bessie lie militantisme social et

⁷³*supra*, p. 215-6.

⁷⁴*op. cit.* manuscrit inédit, bibliothèque de l'Université de Cambridge.

féministe. La scène huit, dans laquelle elle s'oppose idéologiquement à son père et à ses filles, s'achève sur cet épisode truculent :

BESSIE: Janey - I've spent my life fighting for a better life for myself and the women I work with, I gave my best to that struggle, I lost my job and, aye, Alison's right, I wrecked my marriage for it. But I wouldn't regard that as wasting my life, and I'm certainly not finished yet - not by a long way. O.K?

/.../

BESSIE: /.../Terry's going down next week...

JANEY: Who's Terry?

BESSIE: Oh-he's a friend of mine.../.../he's a man, that's all- /.../

JANEY: You, dirty beast-Can we meet him?

BESSIE: Aye-

(Ring on the door bell) /.../

BESSIE: That'll be him now /.../

(they start tidying themselves up)

BESSIE: Would you stop, It's me he's come to see -

ALISON: Is he divorced?

BESSIE: No! He's twenty-two. *(They all shriek) /.../*

SANDY: Bessie- it's, er -this young man-has come calling on you-

(she goes and stands beside him-links his arm)

BESSIE: Well now everybody: this is Terry-

(slow fade) ⁷⁵

L'intermède qui suit, neuvième strophe de la chanson diégétique intercalée entre les tableaux, est, exception dans cette pièce, une chanson traditionnelle, *The Tamoshier*, qui, dans un dialogue père fille, métaphore sexuelle de l'initiation, traite du choix d'un époux. Elle a donc doublement valeur diégétique dans ce message de la liberté féminine, qui reprend au début du tableau neuf par une adresse directe de Bessie au public. Tous les procédés stylistiques concourent donc, avec une grande variété, au même objectif.

BESSIE: *(to the audience)*- Things are looking up. I mean, young Terry, well, he wasnae gonnae last forever, but it

⁷⁵*Blood Red Roses*, p.78-9.

was quite nice, while it did last. And I got a job. Aye. I decided to fox the employers' Secret Police/.../76

Bessie enchaîne ainsi sur la lutte sociale, de nouveau. Le monologue fait ensuite état de la chasse aux sorcières qu'elle subira, sans aide des syndicats.

Outre ces pièces dont les personnages principaux sont des femmes, auxquelles on pourrait ajouter les pièces plus directement historiques telles que *Little Red Hen*, ou *Mairi Moor*, *the Woman from Skye*, d'autres abordent ce thème. La femme y est souvent consciente, égale à l'homme. C'est le cas de Joe dans *Joe's Drum*. Son épouse, Jeannie, associe les femmes, chaque fois qu'il évoque la lutte pour les droits de l'homme. Dans l'avant-dernière réplique de la pièce, elle conclut:

JEANNIE: And remember him.(Joe) He wasno'perfect.

I'll grant ye. There's a lot that you could teach him, about this'n that, an'no'least about me. But he took his responsibilities seriously.⁷⁷

Nous avons mentionné la place des femmes dans les récits des rébellions du *Cheviot*⁷⁸, que le prêtre dénonce. Les lectures multiplient les exemples de leur participation active à la résistance. On trouverait d'autres exemples dans *Fish in the Sea*, *Swings and Roundabouts*, ou encore dans *Trees in the Wind*, qui fait la part belle aux trois filles, en les typant différemment. Toutes sont indépendantes, volontaires, libres. Enfin, il est significatif que l'auteur ait confié à un personnage féminin ses réflexions éthiques dans sa dernière pièce *Watching for Dolphins*. C'est un signe supplémentaire, avec le trait esthétique spécifique que représente une pièce pour actrice seule, d'un choix profondément égalitaire. Il convient d'y lire une parfaite harmonie affective et intellectuelle avec son épouse, à qui ce genre de textes sont et seront destinés. Dans le premier, *The Baby and the Bathwater*, c'est également une militante authentique, Rigoberta Menchu, qui illustre le plus la résistance à 'Big Brother'.

⁷⁶*Blood Red Roses*, p.80.

⁷⁷*Joe's Drum*, p.52.

⁷⁸*supra*, chapitre 4-2-3-le rôle de l'Eglise, p.264.

Cette analyse ne peut être close sans évoquer la pièce féministe de Claire Luckham *Trafford Tanzi*, que monte la compagnie 7:84 en tournée, en février-mars 1982, dans 37 villes industrielles du Nord-Ouest de l'Angleterre. J. Mc. Grath en confie d'ailleurs la mise en scène à Pamela Brighton. Pam a mis en scène un nombre appréciable de pièces, pour la compagnie 7:84, à une période où les femmes étaient encore rares parmi les metteurs en scène. *Tanzi*, lutte contre l'école, ses parents et son époux. Cette farce, avec chansons, sur des musiques d'Adrian Cook, utilise la métaphore de la lutteuse de catch pour symboliser ce combat. Le lieu scénique est un ring. Le public est assis autour. Michaël Hamilton écrira, notamment, dans le *Northants Post* :

<<There was a capacity audience at the Arts Center in St Gregory's Road to witness the fleeting visit of 7:84. At the end of the performance, the company was given a standing ovation, which brought back memories of former presentations from 7:84/.../Unfortunately, probably due to the restrictions on Arts Council Grants, Northampton has to be content with these transient appearances/.../Tanzi is faced with one crisis after the other, infancy, childhood, adolescence, love, marriage, jealousy, and finally, the main battle of the sexes, women's lib versus male chauvinism.>>⁷⁹

Anne Fryer confirme dans le *Northants Evening Telegraph*, après la représentation au Labour Club de Corby. Un extrait non référencé, à la suite de la soirée donnée au Community Centre de Cotgrave, ou l'article d'Andrew Morgan, dans le *Liverpool Post* du 4 mars⁸⁰ complètent cette revue de presse. S'il trouve quelque peu longue l'allégorie sportive en dix reprises, il considère que la première moitié, et le dixième tableau, dénonçant le machisme, possèdent

<<some delicately crafted dialogue, despite the occasional threadbare "I want to be somebody">>.

⁷⁹*Terrific bout of Wrestling*, *Northants Post*, 27 février 1982.

⁸⁰Les quatre articles évoqués ici, sont conservés, avec de nombreux autres, dans les archives de la compagnie 7:84. Bibliothèque Univ. de Cambridge.

L'examen de ces critiques confirme par ailleurs le succès récurrent de la compagnie 7:84 auprès d'un public fidèle, dans les clubs sociaux, comme dans les centres culturels régionaux plus traditionnels. Chacun déplore la nouvelle politique de l'Arts Council of Great Britain, qui exclut un public populaire friand de représentations s'il n'habite pas les grandes métropoles régionales. Mais peut-être l'engagement idéologique des compagnies itinérantes compte-t-il pour beaucoup dans ce changement de stratégie. Nous avons cependant démontré, à l'examen des différents champs thématiques, que l'auteur sait critiquer son public, en prenant soin de ne pas caricaturer ses adversaires. Cette conviction profonde est plus manifeste encore si l'on examine l'image qu'il donne des mouvements représentatifs, syndicats et partis, ou des gouvernements. Sans concession envers le pouvoir thatcherien, il n'épargne pas non plus les gouvernements des pays du socialisme alors existant.

5-4- dialectique de l'intervention idéologique :

Jusqu'alors, les réflexions sur l'engagement éthique de J.Mc Grath, dans une pratique en accord avec l'idéologie qui avait ses faveurs, ont permis de distinguer ses préférences pour un marxisme humaniste, et une opposition sans concession au conservatisme. Les références à E.Heath abondent. Mais, comme l'explique également C.Barker⁸¹, la tradition de tolérance, la recherche d'un consensus, conduisaient travaillistes et conservateurs à un vide politique relatif. J.Mc Grath refusait ce flou. Avec le combat idéologique et économique offensif mis en oeuvre par M.Thatcher, l'auteur ne pouvait qu'être plus virulent encore. Ce choix, divers exemples l'ont confirmé, exclut tout manichéisme. Il s'accompagne même la plupart du temps d'une défiance manifeste à l'égard des directions constituées des organismes de la gauche, qu'ils soient syndicaux ou politiques, en raison de cette orientation centriste.

⁸¹ appendice 5, p.684-5.

5-4-1-l'image du syndicalisme, militants et dirigeants :

Nous avons pu apprécier⁸² l'étroite collaboration d'un nombre non négligeable de syndicats, et de leurs dirigeants avec la compagnie 7:84. Le choix de pièces d'autres auteurs, ou de textes appartenant à la mémoire collective du monde ouvrier, et les pièces de J.Mc Grath permettent un tel rapprochement. Mais il concerne la frange la plus avancée du mouvement des TUC. Le syndicat des mineurs, ceux de diverses branches agricoles, et, en général les syndicats écossais sont présentés positivement. A l'inverse, l'auteur ne manque pas de fustiger dans les pièces ouvrières, le comportement des directions syndicales, notamment dans les syndicats de la métallurgie et de la mécanique. Dans *Hover Through the Fog*, Ted Griffiths, le représentant syndical au tribunal est au courant des tentatives gouvernementales de pression sur Mrs Reece. Il use alors de chantage, pour obtenir une décision qui le satisfasse. La réponse est claire :

Mrs REECE: bribed? You've got bloody nervés Ted Griffiths to come in here and accuse me of taking bribes. How many shares did you get in General Motors GB?⁸³

Fish in the Sea montre aussi des dirigeants compromis, qui soutiennent mollement la grève, puis tentent de la faire cesser. Généralement, dans les pièces ultérieures, ils négocient des compromis peu avantageux pour les travailleurs, qui sont toujours accompagnés du licenciement des syndicalistes de terrain, animateurs du mouvement. Dans *Yobbo Nowt*, le responsable syndical prêche la soumission et le compromis, tout comme le banquier, l'élu ou le prêtre.

Dans *The Game's a Bogey*, J.Mc Grath oppose la droiture des dirigeants de la Red Clyde, dans les années vingt, avec des nuances clairement représentées, à l'attitude de leurs successeurs. Néanmoins,

⁸²*supra*, chapitre 3-5-solidarités réciproques, p.193-200.

⁸³*Hover Through the Fog*, inédit, manuscrit, Cambridge, p.11.

lorsqu'il évoque les différences de morale entre monde ouvrier et patronat, à la fin de la pièce, J.MacLean joue avec ses deux mains, qui soudain scellent un accord, pour représenter de manière imagée la compromission des décennies suivantes. Alex commente :

ALEX: The revolutionary fervour of the Clydeside was systematically suppressed and diverted into minor social reforms. This certainly gained a few concessions for the working class, but it totally failed to overthrow the ruling class. ⁸⁴

Cette représentation nuancée, qui fait état d'acquis relatifs, et d'attitudes sincères diverses se retrouve au sein de l'entreprise, de l'atelier, au niveau du 'shop-floor'. Le comité de grève de *Fish in the Sea* en est le reflet⁸⁵. Bessie en est consciente, dans *Blood Red Roses*. Lorsqu'elle animera la grève, elle trouvera un écho positif chez les militants situés à son niveau dans les autres filiales européennes du groupe auquel appartient son entreprise, tandis que les grandes fédérations internationales sont suspectées d'infiltration, ou de financement par la CIA. A la base, les ouvriers seront moins enthousiastes que les ouvrières. A l'échelon supérieur, à l'exception de son mari, dont l'honnêteté lui a valu d'être détaché à la direction de son syndicat, les autres dirigeants refuseront de soutenir la grève :

BESSIE: So it's not just the multi-nationals we're fighting.
It's our own union - and the men we work with as well.⁸⁶

La scène six nous fait assister à la réunion des délégués syndicaux d'entreprise, au moment de l'annonce de la fermeture de l'usine. Harry, le délégué principal masculin, reproche à Bessie d'avoir consciemment conduit les travailleurs à une impasse. Ses propos trahissent l'humeur de la période :

HARRY: Christ, now I've heard it all. Listen, Bessie
McGuigan - we were always going to lose : you know

⁸⁴*The Game's a Bogey*, p.53.

⁸⁵*Fish in the Sea*, Acte 2, p.56-62.

⁸⁶*Blood Red Roses*, Acte 2 scene 2, p.55

that, and you always knew that - you played wi'the livelyhoods of all the folk employed here /.../You're worse than a criminal/.../and you are a burden to the working class.>> 87.

Lorsqu'elle sera placée sur une liste noire, après le licenciement collectif, elle devra user d'un subterfuge pour trouver un nouvel emploi. L'entreprise qui l'a embauchée découvre qui elle est. Licenciée de nouveau, elle s'adresse à son syndicat :

So I went to my Union Branch Office. And they said there was nothing they could do./.../So I went to my Union Head Office: and guess who I get to protect me? Aye-Alex. Right, says Alex-we'll have a mass meeting of the members at McArdle's, and we'll resolve that if they give you the heave, we'll all come out - no problem/.../
Alex comes in, looking shaken. She knows it's bad news.

Les travailleurs se sont abstenus, ou ont voté contre le soutien à une très large majorité. La pièce reflète l'état de conscience en 1981. En visant à faire progresser la conscience cette représentation se veut fidèle. Cependant, quel que soit le gouvernement en place, si les dirigeants des syndicats sont fréquemment vilipendés par J.Mc Grath, les hommes politiques leurs sont généralement associés. Il fait la part du positif et de l'inacceptable. A ce titre, *Little Red Hen* est exemplaire. Les références précises aux divers faits historiques sont présentées selon leur déroulement chronologique par Old Hen, qui tente de faire prendre conscience de l'histoire sociale écossaise à sa petite fille. L'élection de députés socialistes à Glasgow aboutit à la perversion des idéaux, malgré la résistance de Jimmy Maxton et John Wheatley. Ces deux derniers seront un temps exclus du parlement pour insultes, lorsqu'ils dénonceront la politique d'économie budgétaire qui va priver de lait et de soins hospitaliers les enfants écossais, dont le taux de mortalité est impressionnant⁸⁸. Westminster est trop loin de l'Ecosse, les

⁸⁷ *ibid*, acte 2, scène 6, p.71.

⁸⁸ *Little Red Hen, Hard Words at Westminster*, Acte 1, p.17-20

compromissions politiques de Ramsay MacDonald, qui devient Premier Ministre travailliste sont développées dans diverses scènes. Son image d'homme de compromis est poussée à la caricature tout au long de la pièce. Lorsqu'éclatent les prémises de la crise, dans les années vingt, Old Hen indique que les travailleurs écossais, avec les mineurs en première ligne, souhaitent se lancer dans la grève générale. R.MacDonald, qui n'est plus Premier Ministre, mais dirige le Parti travailliste, tente de s'y opposer, tandis que James Baldwin, conservateur, à la tête du pays, essaie d'obtenir des sacrifices de la part des travailleurs. La scène intitulée 'The Implacable Foe'⁸⁹ oppose Baldwin, soutenu par MacDonald à un mineur. Old Hen précise que l'ensemble des syndiqués étaient prêts à l'action, mais laisse planer le doute sur la volonté de l'organisation, à la fin de son intervention. L'opposition de R.MacDonald à la grève générale est partagée par les dirigeants des TUC:

Old Hen: The diddy men...Aye, but it wasn'ae just the politicians. The miners'leaders stood firm as a rock, but they had to put the matter in the hands of the General Council of the British TUC.⁹⁰

Une chanson, dont le refrain 'let's do a Deal' est symbolique, caricature le Conseil des syndicats convoqué pour prendre une décision en 1926. Elle est entrecoupée d'une courte déclaration de Walter Citrine, le Secrétaire Général d'alors, approuvé par les délégués. Il souhaite négocier avec le Premier Ministre. L'ironie est mordante tout au long des mots qui lui sont ici prêtés, sur fond de réalité :

Walter Citrine : Comrades and Friends-I don't like saying that, but I've got to- /.../I'm not a Lord yet, but I bloody soon will be /.../TUC does not stand for Trampled Under Citrine /.../ It means Tolerance-under Citrine. /.../I don't fancy General Strikes /.../Let's go and do a deal with Baldwin while the miners are not looking.⁹¹

⁸⁹Little Red Hen, *The Implacable Foe*, Acte 2, p34-40.

⁹⁰*ibid*, p.35.

⁹¹*ibid*, p.36.

James Baldwin est caricaturé avec la même vigueur. Il apparaît en pyjama et haut de forme, un ours en peluche à la main et annonce, enfant boudeur, la rupture des négociations. La grève aura lieu au corps défendant des dirigeants syndicaux et travaillistes. Les dates, et des lectures complémentaires, semblables à celles du *Cheviot*, donnent un caractère documentaire historique très précis à cette pièce. Elle constitue un exemple parfait du sort que réserve souvent J.Mc Grath aux dirigeants nationaux, qu'ils soient syndicaux ou politiques.

5-4-2-refus de l'alignement, les partis en Grande-Bretagne :

Si l'on s'attend à voir fustiger les conservateurs dans les pièces de J.Mc Grath, le sort réservé à la plupart des représentants des partis de gauche n'est pas plus enviable. A l'image de l'exemple tiré de *Little Red Hen*, les manquements du parti travailliste sont présentés dans *Hover Through the Fog* Marian, la secrétaire de Mrs Reece représente la jeunesse révolutionnaire consciente qui aide cette dernière à voir clair dans les manoeuvres des uns et des autres. *Fish in the Sea* expose la visite des parlementaires pour faire cesser la grève⁹², puis Mr Machonochie, en une longue adresse directe au public⁹³, dresse le bilan social des divers gouvernements travaillistes depuis sa naissance. Si l'opinion qu'il a de celui de R. MacDonald est le reflet de témoignages qui recourent celui d'Old Hen, il critique la politique du second, dans les années trente, faite de restrictions et de remises en cause des droits. Chômage et charité sont les mots qui émergent. Le gouvernement Attlee, à l'issue de la deuxième guerre, trouve grâce à ses yeux, malgré le fait que : <<somehow, they didn't quite have the determination to see the whole thing through>>. Un tel écho est fréquent dans nombre de pièces du nouveau théâtre britannique à partir de 1958. Les acquis sociaux, la politique de santé,

⁹²*Fish in the Sea*, Acte 2, p.66-7

⁹³*ibid*, p.75-6.

l'ouverture culturelle sont des faits historiques notoires, qui ont donné naissance au terme de Welfare State, dont la lente dérive vers la bureaucratie provoquera une réaction chez les jeunes écrivains. Cette dégradation sera également à l'origine du mouvement théâtral contestataire. Une analyse détaillée du reflet de cette période a été offerte par N. Boireau⁹⁴. Le regard de Mr Machonochie sur le gouvernement des années soixante est bref et cruel :

When I was forty, it was the sixties, I was still optimistic.
When we put in another Labour government, I thought,
right lads-now let's be having you.

At first, they couldn't do much because they hadn't got
a majority. So they had another election, and it seems they
could do even less because they *had* got a majority.

I began to feel old, and tired, and cynical.

Une majorité socialiste trop forte privilégie le courant centriste, dont la politique se distingue à peine de celle des conservateurs. Avec les mouvements de grève, dont celui de la pièce est emblématique, Mr Machonochie retrouve espoir, notamment en voyant agir de jeunes militants tels son gendre Willy et le fils du pasteur, Yorry. Celui-ci reflète quelque peu l'image de l'auteur : il a fait le choix d'un ressourcement en rejoignant les ouvriers, auxquels il apporte la contribution de son savoir universitaire, en rédigeant et en imprimant, avec l'aide de Mary, le journal de grève. Cette forme esthétique du monologue au fil duquel un personnage fait un parcours rétrospectif analytique, dans lequel il évalue le rôle des gouvernements, se rencontre fréquemment. Le dernier exemple est constitué par *Watching for Dolphins*, dont c'est une des composantes thématiques centrales, participant de l'histoire des idéologies de gauche. La pièce est en effet un long monologue dans lequel le personnage, Reynalda, interroge ses convictions en faisant surgir maints personnages au fil de sa quête.

⁹⁴ *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais*, chapitre 6 : *L'Etat providence et la mainmise du pouvoir*

Dans *Blood Red Roses*, l'auteur choisit une forme plus originale. Chaque scène, à l'exception de la cinquième et de la septième, qui, dans chacun des deux actes, commencent par un long monologue d'un des personnages de la fiction, est introduite par une adresse directe très courte du narrateur. Il propose un titre, le contexte historique et gouvernemental du récit, résume ce qui va suivre en précisant le lieu de l'action. Il s'agit typiquement d'un prologue à la manière médiévale, mais l'originalité réside dans le nombre de ces interventions, puisqu'il y a onze scènes dans chacun des deux actes. L'auteur crée donc un effet répétitif qui rythme le temps historique, et permet, à l'instar de la grammaire du cinéma de procéder à des ellipses, et de concentrer l'attention du spectateur. Aidé dans sa quête de sens, son attention est attirée sur les moments de l'histoire qui sont politiquement et socialement les plus significatifs. L'acte un se déroule essentiellement sous des gouvernements conservateurs, entre 1951 et 1964. Seul le tableau onze, en 1966 annonce un gouvernement travailliste. Cette évocation sert de lien avec l'acte deux, durant lequel les travaillistes seront fréquemment au pouvoir. Elle est purement formelle à cet endroit, puisque l'action, elle, se déroule en Roumanie, dans un hôtel de béton sur la Mer Noire, empli de :

members of the British Communist Party on a Progressive Tour, and various assorted reds and lefties from all over Europe⁹⁵.

Le clin d'oeil ironique à l'égard de ce type de tourisme militant s'adresse aux travailleurs, et vise le parti communiste, autre composante de la gauche. La plupart du temps, il semblera délicat d'analyser séparément les situations traitant de chacune des composantes de la gauche. Une cohérence politique émerge de l'oeuvre. L'engagement sincère des personnages, authentiques ou fictifs associe indifféremment communistes et travaillistes poussés par un même idéal, et soumis à une règle sociale fixée par le capitalisme. La scène onze sert doublement d'articulation,

⁹⁵*Blood Red Roses*, Acte 1 scène 11, p.46.

puisque c'est au cours de ce 'voyage-récompense-découverte du socialisme réel', que Bessie fera connaissance avec Pablo. Le militant espagnol lui révélera que son entreprise appartient à un groupe multinational. Leur rencontre prépare ainsi les développements de l'action lors de l'occupation de l'usine.

Dans l'acte deux scène un, le gouvernement, en janvier 1968, est travailliste. Dès la scène deux, le titre 'Divide and Rule' semble concerner le gouvernement autant que la direction de l'entreprise :

Divide and Rule. Time - April 1968. Government - still,
well labour-.../96

Le terme 'well' est lourd de connotations négatives et renvoie au titre, tandis que le dialogue oppose les femmes grévistes à Alex, venu au petit matin de Glasgow, pour accueillir un représentant de la direction du syndicat. Il doit faire face aux reproches de Janice sur l'absence de soutien financier du syndicat, alors que la grève en est à sa cinquième semaine.

What do we pay our dues for, I wonder-to keep you lot in
smart silk suits is it?⁹⁷

Ce nouvel exemple montre que l'auteur entretient soigneusement le parallélisme parti-syndicat, qui est un reflet de la confusion réelle entre les deux types d'organisations en Grande-Bretagne. De la scène trois : <</../the time 1971-The government Tory again-Edward Heath variety>>, à la scène cinq, l'alternance joue. La scène six, située en 1976, voit les travaillistes réélus : <<Well, labour again.>> Ils conservent le pouvoir jusqu'au terme du spectacle. Dans la scène onze, finale, l'ironie qui annonce l'avènement du thatchérisme dresse, à l'évidence, le bilan du précédent gouvernement. Le prologue est sensiblement plus long:

Announcer : Scene eleven: Where you went wrong was
... The year 1979. The government: Well Labour, but a
New Dawn is about to break over the charred indus-
trial battlefield that is Britain: the corpses of our empty
factories and yards will be brought back to life; the

⁹⁶*Blood Red Roses*, Acte 2, scène 2, p.52

⁹⁷*ibid*, p.53.

wounded, the unemployed, and the youth-will be tended with healing care; and a New Pride and Confidence will burn in our breasts-for there is about to be an election: now is the Winter of our Discontent to be made glorious summer by Sir Keith Joseph...

(Sound: cheering on telly)

(In the McGuigan sitting room, about one in the morning, Alison and Bessie are watching the results come in.) ⁹⁸

La scène se déroule au soir des élections. L'annonceur reprend ironiquement les slogans électoraux qui avaient fleuri sur les affiches conservatrices, en les soulignant avec des majuscules initiales qui, associées au filage de la métaphore connotative de mort et de résurrection aux tonalités fortement religieuses, impliquent un ton solennel et ironique lors de l'interprétation. Les mots d'ordre promettent le redressement miraculeux d'une situation objectivement désastreuse.

On notera incidemment la qualité de l'écriture de l'auteur. De la même façon qu'il maîtrise les inflexions, l'imagerie et le vocabulaire populaire, pour faire parler ses ouvriers, J. Mc Grath assimile et use de codes linguistiques spécifiques les plus divers, lisibles par son public, pour proposer une lecture complexe. Cet exemple, qui peut être comparé au discours du prêtre dans *the Cheviot*, exprime une culture religieuse approfondie. Il témoigne d'une confiance envers l'aptitude des spectateurs au décodage des différents niveaux de lecture. L'association de deux codes renforce implicitement la défiance à l'égard du rôle politique dévolu au religieux dans la société britannique. Il contribue à aider les travailleurs à analyser les discours qui leur sont proposés. Le recours à l'adresse directe, dont le contenu sera adapté aux besoins expressifs sera essentiel. Largement répandu jusqu'au théâtre élisabéthain, le procédé a été offert à un groupe d'intervenants, ce qui lui a conféré une fonction chorique proche du théâtre grec. Le théâtre d'agit-prop a largement exploité cette adresse directe, en revenant au narrateur solitaire, ou à l'aparté d'un

⁹⁸*Blood Red Roses*, p.84.

personnage. Sa fonction est alors très éloignée de l'aparté classique. Emprunté au théâtre révolutionnaire russe du début du siècle, ce procédé était également largement répandu en Allemagne ou aux Etats-Unis⁹⁹ dans la première moitié de ce siècle.

Le titre "Where you went wrong" confirme dès l'abord l'interpellation du public. Il adresse un reproche aux travailleurs, qui dans leur majorité viennent de voter conservateur. Ils se sont laissés prendre au piège du discours politique que l'auteur démonte sous leurs yeux. Bessie et Janet, sont, elles, catastrophées. Alison, par contre a été influencée par le discours du moment. Elle fait incomber la responsabilité de la défaite aux militants et aux grèves. L'ami de Janet, candidat de l'ultra-gauche "had more people campaigning for him than voting for him"¹⁰⁰. Bessie, militante de longue date note que "the new wave hits the CP". Janey et elle-même auraient préféré une victoire du parti travailliste, comme un moindre mal.

Par narrateur interposé, comme dans le discours de la fiction, l'auteur confirme ce jugement. Il fait la distinction entre les conservateurs et les partis de gauche, travailliste et communiste. Dans toutes ses pièces, les militants communistes sont parmi les plus actifs, les plus conscients, à l'entreprise ou dans leur syndicat. L'agressivité d'autres travailleurs souligne une trop grande confiance, qui relève de la culture de parti. A contrario, elle rend hommage au dévouement sans faille des militants. On en rencontre dans la plupart des pièces ouvrières. A l'annonce de la fermeture de l'entreprise, Harry, le délégué syndical accuse Bessie :

Harry: I should have resigned four years ago, when she started all her International Hands Across The Sea Communist business ¹⁰¹,

tandis qu'Alison reproche son engagement à sa mère. Pour elle, reflet d'une majorité de la jeunesse au début des années 1980, la politique rend

⁹⁹*infra*, chapitre 8: *ascendances et pertinences*.

¹⁰⁰*Blood Red Roses*, p.85.

¹⁰¹*ibid*, Acte 2, scène 6, p.71

violent, cause le chômage, tue et vous prive de votre père. Le texte de J.Mc Grath puise sa force dans l'association permanente du quotidien et de l'intime, à l'historique :

Alison: it makes people look prim round their mouth
when they discuss it, and it puts people out of work.
And it drives away your Dad.

Bessie: That wasnae politics.

Alison: No, it was you. And what are you but one long
party-political broadcast.¹⁰²

L'image du militant offerte ici est fréquente. Dans *Little Red Hen*, lorsqu'Old Hen fait défiler les dirigeants de la Red Clyde, qui se présentent au public au début du premier acte, Young Hen, semblable à Alison s'exclame, inquiète : "Hey, wait a minute, Gran, that fella's a communist!"¹⁰³. Si Willie Gallacher et Jimmy Maxton éveillent la sympathie, le discours plus orthodoxe de John Wheatley provoque une remarque de la grand-mère:

Old Hen: That was the clever one, that Wheatley. He
couldnae help being a Pape, but it did stop him getting
to grips with Karl Marx, and that was his downfall.

J.Wheatley correspond à l'image du militant qu'Alison, dénonçait.

Janey, engagée dans les mouvements d'extrême gauche, porte également un regard partagé entre la solidarité, et l'opposition au parti communiste en tant que structure. Elle est ainsi porteuse d'une part du discours de l'auteur qui, au fil de ses pièces, depuis *Trees in the Wind*, écrite après les événements de 1968, évoque l'inacceptable, pour un humaniste, dans la pratique communiste institutionnelle.

Janey: How come you never resigned when they
invaded Czeckoslowakia?

Bessie: You probably won't remember but we protested
about that-but you, ultra-left have gae convenient
memories.¹⁰⁴

¹⁰²*Blood Red Roses*, p.75.

¹⁰³*Little Red Hen*, Acte -1, p.4.

¹⁰⁴*Blood Red Roses*, p.75.

La réponse est sincère et sera reconnue par la plupart des militants de ce parti, en France comme en Grande-Bretagne. Elle est manifestement insuffisante. Janey poursuit, ultérieurement, au cours de la même dispute:

Janey: /.../When you Stalinists talk about politics in that tone of voice, you either mean you're going to sell out the working-class, or you're going in for some more brutality-

Bessie: When has the Communist party ever sold out the working class?

Janey: Greece 1945, Berlin 1953, Hungary 1956, Czechoslovakia 1968, Paris 1968, Chile 1973

Bessie: You've been reading too many Trot comics

Janey: You've been wasting your time in the C.P.

Bessie: Do you think?

Janey: They are just as repressive and manipulative as Healey and Callaghan.

La discussion est née, peu avant l'arrivée du thatchérisme, du soutien du parti communiste au gouvernement travailliste. L'allusion à Jim Callaghan permet de faire un retour sur les responsabilités de son parti. Pour J.Mc Grath, elles sont écrasantes. Tout comme Clive Barker, dans l'entretien publié en annexe, il estime que ce gouvernement a non seulement préparé l'élection de M.Thatcher, mais que sa politique était aussi néfaste. *Watching for Dolphins* est très explicite à cet égard :

Oh the seventies had their moments, but we could see what our hopes were being used for. Could anything have been further from Kate Millet, Marx and Marcuse than Uncle Jim Callaghan?

Oh Yes-he was the beginning of the end. Let's not blame it all on Maggie.- P.C.Jim called us to order, put on the handcuffs and threw us back in the nick, and when Lord High Executioner Thatcher came to try us, we found our lawyers were working for the prosecution; they apologised on our behalf, and changed our plea to guilty.¹⁰⁵

La référence à Kate Millet, Marx et Marcuse constitue un indice qui confirme, en l'offrant au public, la palette des références idéologiques de

¹⁰⁵ *Watching for Dolphins*, inédit, manuscript, archives personnelles, p. 17.

l'auteur, qui associe marxisme, nouvelle gauche occidentale et féminisme. Sitôt après, la métaphore policière et judiciaire, si elle établit des degrés entre agent et exécuteur, désigné ironiquement comme juge, n'en est pas moins saisissante. Elle fait partager la responsabilité aux deux gouvernements. Et les avocats, parti travailliste et syndicats ont servi à culpabiliser les travailleurs, donnant ainsi apparemment raison à Alison, lorsqu'elle accusait les grévistes et les militants. Ils ont trahi la confiance investie en eux. Le parti communiste a donc été mis en accusation au même titre par Janey. Il manipule et opprime autant le peuple que les conservateurs ou les travaillistes. La trahison envers les travailleurs se manifeste soit dans une soumission à la social-démocratie, soit par la violence coercitive. Les exemples donnés par Janey sont éclairants. L'attitude du parti communiste britannique est directement influencée par les événements touchant aux pays socialistes et à l'influence de l'URSS.

5-4-3-l'image des partis communistes et du socialisme :

N.Boireau a longuement analysé, dans le dixième chapitre de sa thèse, l'influence des événements de Hongrie sur le parti communiste de Grande-Bretagne, et sur les auteurs dramatiques qui, jusqu'alors, se situaient dans sa mouvance¹⁰⁶. A peine modifié aujourd'hui, le titre de ce chapitre apparaîtrait prémonitoire, annonçant la fin d'un monde. On retrouve ce traumatisme, dans les pièces de D.Mercer ou A.Wesker, D.Campton ou D.Caute. Les pièces directement politiques de J.Mc Grath, écrites pour la plupart à partir de 1971, sont ultérieures au champ couvert par cette étude. Néanmoins, elles s'inscrivent dans la même veine. Mêlant l'image occidentale du communisme au moment de la guerre froide, que refuse son père, et la réalité objective de 1956, qui le désespère, Reynalda s'exclame, dans *Watching for Dolphins*, la pièce bilan, créée en

¹⁰⁶chapitre 10: "Fin du Monde et Fatalisme", troisième partie : "Désignation de l'Agresseur", p.573-86.

1991, après la chute du mur de Berlin et ses conséquences sur le bloc socialiste :

By the time I was ten, they were bad, these communists, evil, more wicked than Hitler, but my father who had fought all his life for Freedom for the Colonies said at least the Reds believed in the self-determination of nation, so I joined the Young Communists. But when I was sixteen, the Hungarians got a bit overdetermined/.../father sadly had to admit that all that was precisely what he'd been fighting against all his life. He found he had a lot more free evenings, and I took up tennis.

Le terme 'at least' montre que l'adhésion ne trahissait pas l'enthousiasme. Le sort de la Hongrie sonne le glas du militantisme. Il cède la place au loisir et au doute. Mais les soirées libres du père sont signes de vide aussi, tandis que le tennis, auquel s'adonne désormais Reynalda, renvoie à l'individualisme, et trahit l'appartenance à un milieu social, dont l'adhésion était d'abord intellectuelle. A la différence de ses confrères, J. Mc Grath, par personnage interposé, poursuit, aujourd'hui, cette introspection, en refusant d'abandonner ses convictions humanistes. Cet enjeu de la démission ou de la contestation accompagnant la fidélité militante sera au coeur de ses dissensions, notamment avec A. Wesker, ou D. Edgar.

Fish in the Sea ou *Random Happenings*, créées après les événements de 1968 à Paris, tout comme *Bitter Apples*, avec le témoignage de Théo à son retour, reflètent un désaccord avec l'action des partis communistes, mais le regard qu'elles portent s'attache surtout sur la décennie suivante. *Watching for Dolphins* confirme ce point de vue.

Reynalda joue l'Internationale au piano, puis évoque Mai 1968 :

And every night at the demos, on the barricades, the black spectral patriarchs with their rubber truncheons and CS guns were defied and wrestled with and beaten. Every night became a purging nightmare, and every day the dawn of a liberated psyche. Then, the wily old General, with his sober deep voice and his long probing nose, made

fools of us, and bought the Communist Party out, and in three months was re-elected with even more fatherly authority, and all was lost.¹⁰⁷

La force expressive du long monologue central dans lequel Reynalda n'introduit aucun autre personnage, tient à son ton retrouvé de petite fille. Elle examine l'état du monde, de sa naissance à Highgate, à la fin de la deuxième guerre mondiale, jusqu'au présent, alors qu'elle a 52 ans¹⁰⁸. Le ton de cette longue introspection permet à J.Mc Grath d'imprimer une tonalité mythique soulignée, ici, par exemple, par les métaphores désignant les CRS ou le Général de Gaulle. Le parti communiste français, seul adversaire constitué apparaissant contre le Général, a été mis hors jeu. D'autres extraits, ou les paroles de Théo révèlent qu'il n'a pas su, ou voulu, prendre l'initiative décisive qui semblait offerte aux révolutionnaires, tandis que les lettres et les poèmes que Théo adresse à Mary, de Paris, dans la scène quatre de *Bitter Apples*, sont une ode au pouvoir de l'imagination, à l'espoir d'une victoire de l'internationalisme révolutionnaire qui semblait alors en marche. A son retour, dans la scène cinq, il se rappelle :

Théo: In Paris, in Prague, in Chicago, in Vietnam, in
Berlin, Rome, even in London, we were winning - or
at least we were fighting.
Venceremos!
We shall overcome!
No human heart is made of stone.

La ferveur, le regret de Reynalda, qui fredonne également une chanson de Joan Baez, ou l'ardeur de Bessie et de sa fille Janey dans *Blood Red Roses*, laissent le spectateur partagé. La vérité est complexe. Les reflets extérieurs permettent d'interroger la fonction du C.P. of Great Britain.

Ce débat sur le militantisme favorise le rapprochement entre ces trois pièces. L'ultime question de Bessie est identique à l'interrogation éthique qui sert de fil conducteur à l'émoi de Reynalda, tandis que l'acte

¹⁰⁷*op. cit*, manuscript, p.13.

¹⁰⁸*ibid*, p. 12-23.

un de *Bitter Apples* s'achève sur la chanson *This is a hard way to Freedom*. Théo évoque aussi la chute amère, à la fin de 1968, à Paris avec l'élection d'une majorité de droite écrasante, à Prague, avec la normalisation par les chars, en Grèce avec les Colonels, à Londonderry avec l'intervention de la Royal Ulster Constabulary.

Avec la chute du mur de Berlin et du communisme bureaucratique, les réponses sont devenues plus évidentes quant aux responsabilités des appareils, et à la survie de l'impérialisme. Mais la militante sincère et dévouée ne peut dans chacun des cas se résoudre à renier son engagement et l'essentiel de sa vie antérieure. L'impression de vide qui a engendré le ton amer de l'ouvrage *The Bone Won't Break* laisse la place à une espérance en l'avenir. Reynalda attend les dauphins, une nouvelle solidarité. Lorsqu'elle joue Bela Bartok au piano, elle s'interroge sur les événements de Hongrie, en 1939, et évoque ensuite 1956. Elle avoue son erreur, en une phrase dont les termes sont en fait partiellement restrictifs. Ils mettent également la social-démocratie en accusation. Lui donner raison à posteriori est d'autant plus cruel et déstabilisant que l'impérialisme capitaliste en sort conforté :

suddenly, it turns out all the ones who went quietly and looked a bit sickly whenever I opened my mouth/.../all the crafty careerists in the Labour Party, suddenly it turns out they were all correct, all along... They knew : Communism kills! Well, we all know that, don't we? And socialism is dead - how convenient for the New World Order...¹⁰⁹

Jouant alors un morceau de Mikis Theodorakis, elle s'appuiera régulièrement sur l'exemple de ce résistant, régulièrement emprisonné, et fidèle à ses convictions, dans la droiture d'une vie sans faille, pour se reconforter. A la chute de la dictature, en 1974, il s'exclamera : <<Your tanks will rust!>> ¹¹⁰. Ses paroles peuvent concerner aussi les formes anciennes du socialisme.

¹⁰⁹*Watching for Dolphins*, p.11.

¹¹⁰*ibid*, p.16.

Inévitablement, l'URSS est évoquée. Jouant Shostakovitch au piano, Reynalda dresse un bilan impitoyable :

We knew the Soviet Union had nothing to do with socialism any more, driven by power-greedy men, corrupt bureaucrats, and incompetent managers all intent on exploiting the working class more ruthlessly than any capitalist would ever dare.¹¹¹

L'arrivée d'Eltsine offre une alternative capitaliste comparée au thatchérisme qui n'est pas plus attirante. La conclusion de Reynalda est sans appel, lorsqu'elle évoque la déclaration du président Landsbergis de Lituanie, le 24 Août 1991 :

And the very word socialism has become a foul word, anathema, another scar on history, like Nazism and the holocaust. We have become in the eyes of the world, the very horror that we had set out to drive off the face of the earth./.../And whether it is true or a brilliant archipelago of lies, we are defeated by it. For the moment.¹¹²

Le regard de l'auteur sur les forces représentatives de la gauche, ou sur les évolutions des pays socialistes apparaît dans toute sa complexité. Il a traversé les pièces des années soixante-dix, inscrites dans la perspective d'une espérance de transformation socialiste, au sein du mouvement du théâtre parallèle en plein essor. Le ton a changé graduellement. Les pièces des années quatre-vingt sont largement critiques, et débouchent sur le doute, à l'orée de la décennie suivante. La place importante consacrée à *Watching for Dolphins* situe sa spécificité. Cette pièce dresse un bilan. En privilégiant l'interrogation éthique à un moment crucial de l'histoire contemporaine, elle borne parfaitement la présente étude. Articulation, elle clôt une période dans laquelle l'histoire nationale britannique primait, dans l'oeuvre de l'auteur. S'appuyant sur les bouleversements éthiques engendrés par la chute historique du mur de Berlin, elle ouvre un champ nouveau de réflexion et de création. Elle interpelle toute une génération et foisonne de références historiques, humaines et politiques.

¹¹¹ *Watching for Dolphins*, p.18.

¹¹² *Watching for Dolphins*, p.19.

Le ton pathétique de la longue introspection est souligné, et rompu par les intermèdes de l'actrice au piano. L'évocation de diverses périodes de sa vie permet des ruptures de ton savoureuses et donne à la pièce sa dimension épique. La défaite, provisoire espère Reynalda, est d'autant plus amère qu'elle a été provoquée par un sursaut international des forces conservatrices, d'autant plus agressif pour un auteur britannique que son pays est au coeur de ce conflit, avec onze années de pouvoir thatchérien.

**5-4-4-l'adéquation aux réalités : les pièces
contre le thatchérisme :**

Nous avons, à maintes reprises, situé l'enjeu qui dessine un leitmotiv dans les pièces des années quatre-vingt. *Bitter Apples* avait, en 1979, révélé l'inadéquation des réponses idéologiques offertes, à l'aube de la révolution conservatrice, aux signes de désagrégation sociale que représentent le chômage, l'individualisme et le désintérêt manifeste de la jeunesse pour la politique. En recréant, en parallèle *Trees in the Wind*, la compagnie 7:84 permettait au public de mesurer les évolutions depuis 1968, année qui marquait un tournant historique de nature opposée. Les deux pièces publiées conjointement, écrites en 1980, *Swings and Roundabouts*¹¹³, et *Blood Red Roses*, proposent, l'une, un regard ironique sur la société individualiste gagneuse qui réduit les personnages plus humanistes au silence, l'autre, un examen du long processus socio-idéologique conduisant à l'échec des travailleurs. La pièce décrit la dureté de la société, en annonçant des heures sombres, avec la victoire électorale, en 1979, des conservateurs, sur laquelle elle s'achève dans la scène onze de l'acte deux. Puis, *SUS*, de Barry Keeffe complète ce tableau. L'action se déroule dans un commissariat, le même soir. L'annonce des résultats provoque la joie et le débordement des policiers qui interrogent un immigré des Caraïbes. La pièce vise la loi intitulée 'Scottish Criminal

¹¹³*Swings and Roundabouts*, Acte 1, dans son ensemble, et acte 2, scène 2, principalement.

Justice Bill' en cours d'examen. Mais elle fut écrite et créée à l'automne 1979, au moment où le gouvernement Thatcher préparait également une politique sécuritaire pour les 'inner-cities' bientôt célèbre sous le vocable de 'Sus-Laws', Sus étant l'abréviation de suspect¹¹⁴. Le délit de faciès est clairement exprimé. La pièce dresse un procès contre la politique de maintien de l'ordre, répressive et raciste, du nouveau pouvoir.

La comédie musicale *Night Class*¹¹⁵ interroge, pour sa part, la notion de démocratie et le concept de justice sous la domination du pouvoir politique, en soumettant la constitution britannique à l'examen de personnages variés, parfaitement typés sociologiquement, dans un cours du soir. Les pièces sur les luttes ouvrières s'inscrivent dans un processus analysé précédemment, qui met à chaque occasion en cause la politique économique, sociale et culturelle du pouvoir. Nous avons souligné la cohérence solidaire des tentatives sociales et culturelles de résistance¹¹⁶. *One Big Blow*, de J.Burrows, créée par 7:84 England en Avril-Mai 1981, et *Rejoice!*, de J.Mc Grath créée au Festival d'Edimbourg en août, puis en tournée à l'automne 1982, interviennent dans deux champs précis. Evoquer la mine, au moment où M.Thatcher commence sa lutte contre le syndicat des mineurs, symbole de la résistance ouvrière était une évidence pour J.Mc Grath¹¹⁷. La réponse de la presse, pour annoncer le spectacle, et rendre compte de sa qualité, ainsi que de l'accueil dans les diverses régions minières, sera impressionnante. Le dossier est riche, il inclut l'article célèbre du Sunday Telegraph *Left with a Message*, qui fait état des attaques concomittantes contre le théâtre politique développées par les nouveaux dirigeants de l'Arts Council of Great Britain¹¹⁸. Selon Irving Wardle du *Times*:

<<Blistering satire of that kind is uncommon in a production which leaves the brute facts speak for

¹¹⁴*supra*, chapitre 4-3-3-Etat-armée-police, p.286-8.

¹¹⁵*supra*, chapitre 3-5-2-le 10è anniversaire de la compagnie 7:84 England.

¹¹⁶*supra*, chapitre 3-5-Solidarités réciproques.

¹¹⁷*supra*, chapitre 4-1-1 p.219.

¹¹⁸*ibid*, p.223.

themselves and prefers to cultivate quiet irony, lusty vitality, and theatrical skill at its most courageous.>>.

tandis que Sandy Craig écrit dans *Time out* :

<<One of my theatrical highlights of 1980 was Burrows's fine, invigorating celebration of mining life/.../splendidly theatrical with some of the best mimed sequences I've seen. Exhilarating.>>¹¹⁹

Les archives contiennent également des échanges de courriers, lettres de solidarité, ou de préparation des représentations dans des usines en lutte. Ils témoignent de l'action conjointe des forces d'opposition au gouvernement. Elles renferment également des documents internes du plus vif intérêt. Ainsi, des 'Notes on the background to venues' accompagnent le tableau des deux tournées, en Ecosse et au Pays de Galles. Elles permettent aux comédiens de préparer leur intervention en connaissant intimement leur public.

Rejoice!, dont l'action est située en juin et juillet 1982 à Liverpool, a été créée au festival d'Edimbourg du 24 août au 5 septembre de la même année. Jouée ensuite au théâtre Everyman de Liverpool, du 7 au 18 septembre, elle sera enfin représentée 32 fois en tournée, à Sheffield, Bradford, Keighley, Halifax etc... jusqu'au 6 novembre. De brèves citations des témoignages des journalistes illustreront le contenu anti-gouvernemental. Pour John Clifford, du Scotsman <<it's story is a socialist pastiche of "My Fair Lady">>, et la pièce offre <<a highly perceptive look at what's happening in post-Falklands Britain>>. Gordon Parsons, dans le *Morning Star* du 9 septembre estime que le recours à l'artificialité de la comédie musicale permet d'ironiser merveilleusement <<to expose the insanity of our present situation>>. Dans le *Sunday Standards* du 29 août, Joyce MacMillan avait apprécié

<<a charming mellow little musical about political attitudes in Margaret Thatcher's England which has been playing to packed houses.>>.

¹¹⁹Archives de la Compagnie 7:84, Bib. de l'Univ.de Cambridge.

Enfin, Ned Chaillet, dans le *Times* du 30 août, indiquait que :

<<*Rejoice!* achieves great engagement with the audience.>>.

Il exprimait son plaisir à savourer l'écriture vivante de l'auteur, dans laquelle <<he gives the best lines to a Liverpool capitalist>>.

On retrouvera M. Thatcher, associée au modèle de Big Brother, qu'elle impose, en Grande-Bretagne au bénéfice des multinationales, dans *The Baby and the Bathwater*. La pièce évoque notamment le 'massacre organisé' des arts et des moyens d'expression. La question émergera au cours des ateliers organisés lors du festival populaire de Cape Breton, Nova Scotia, au Canada en Mai, 1987. La discussion associera nécessairement à l'action du gouvernement et au rôle de la CEE, évoqués dans *The Catch*, la politique, profondément néfaste aux yeux de l'auteur, d'implantations militaires dans l'île de Skye et les Orcades. Les mêmes dangers touchaient certains territoires associés à l'Europe, aux portes du Canada. Une troupe théâtrale d'esquimaux Inuit présenta un spectacle qui dénonçait les menaces de l'Otan visant à les déposséder de leur territoire pour le militariser. Le parallélisme avec les bases de sous-marins nucléaires dans l'ouest de l'Ecosse complète ainsi les similitudes avec *The Catch*.

Enfin, les attaques gouvernementales directes, pour empêcher le Greater London Council de financer le tout dernier spectacle de la compagnie 7:84 England, *All the Fun of the Fair*, sont clairement dénoncées dans le programme diffusé lors de sa création, au théâtre Half Moon, à Londres, en Mars 1986 :

<</.../Because of 7:84 opposition to /.../the values of the new ruthless Toryism/.../the Arts Council's mind was /.../ absolutely immovable./.../This government and the present state of the country however cannot go on for ever. We look forward to changes soon.>>¹²⁰

¹²⁰ *infra*, appendice 2. Documents 7:84.

Ce nouvel exemple confirme qu'on ne peut isoler, dans la pratique de J.Mc Grath, le contenu des pièces de leur accompagnement didactique tel que les rencontres ou les programmes.

Le Premier Ministre apparaîtra enfin, comme personnage, en marionnette géante, accompagnant les policiers à cheval qui dispersent la manifestation écossaise à coup de gaz lacrymogènes, après les débordements du match de football symbolique dans la dernière partie de *Border Warfare*. M.Thatcher y tient un discours de combat annonçant une politique de soumission sans merci de l'Écosse, sur lequel s'achève pratiquement le spectacle. La marionnette qui la représente prononce les paroles authentiques du Premier Ministre anglais. Néanmoins, l'attitude frondeuse des trois acteurs, campés au milieu de l'espace scénique, symbolisant alors le peuple laisse espérer une révolte.

Le terme de résistance est le maître mot de l'ouvrage analytique publié dans la même période par J.Mc Grath, *The Bone Won't Break*. Dans sa préface, l'auteur rappelle que la première élection de M. Thatcher était intervenue trois mois après la précédente série de six conférences qu'il avait données à Cambridge. Leur compilation avait été rassemblée dans le livre théorique *A Good Night Out*. A la lumière du travail de création durant la décennie soixante-dix, avec les compagnies 7:84, l'auteur développait sa théorie d'un théâtre populaire enraciné. La nouvelle série de conférences, et l'ouvrage qui les reflète, doivent, dix ans après, être dédiés :

<</.../to the Resistance, to those who have had their lives distorted or destroyed so others could consume; to those who insist that co-operation rather than individual possessiveness is the better principle for the future happiness of humanity. May they survive, and that principle bring more joy to the lives of more people.>>¹²¹

¹²¹Mc GRATH J., Conclusion de la préface à *The Bone Won't Break*, Edimbourg, Decembre 1989.

Les deux ouvrages sont caractéristiques de deux décennies profondément différentes pour le théâtre alternatif. La citation, dédiée à l'esprit de résistance et aux victimes d'une politique impitoyable, donne le ton du second recueil de conférences. L'amertume de la défaite politique domine les quatre premières conférences dont les titres marquent une opposition irréductible à l'orientation conservatrice nouvelle. Le premier chapitre, *Poisoning the Water*, fait clairement référence à la parabole du titre de la pièce *Fish in the Sea*. Il est accusateur. Il témoigne également de l'état d'esprit différent, désormais, dans la société britannique. La première partie de la conférence¹²² constitue une analyse politique directe du pouvoir en place et de son offensive idéologique, ainsi que de la responsabilité du parti travailliste. Il aborde le rôle des minorités culturelles, ethniques ou sexuelles, du mouvement ouvrier. Il dresse le constat des insuffisances de l'Eurocommunisme, en vogue alors, à leur égard. En prenant ensuite la culture et l'interventionnisme en considération, l'auteur aborde la notion clef de cet ouvrage : celle d'une nécessaire résistance visant à reconstruire l'esprit de solidarité, détruit par l'idéologie individualiste prônée par M.Thatcher. J.Mc Grath analyse alors, dans ce contexte, sa pièce *Joe's Drum*, destinée à l'Ecosse, soumise à une offensive centralisatrice. L'étude associe dans cet examen *One Big Blow* et *Night Class*. La deuxième conférence étudie alors le reste de l'activité créatrice et militante de l'auteur dans la décennie quatre-vingt. Le titre *Against the State* reprend ironiquement l'accusation portée à l'encontre des compagnies de théâtre politique par l'Arts Council of Great Britain dans cette période. Dans la troisième conférence, intitulée *Popular, Populist or Of The People*, le ton est moins polémique, et l'analyse retrouve quelque peu, déjà, le caractère théorique de l'ouvrage précédent. Cependant, les réflexions sur le concept de populaire, illustré par les spectacles spécifiques à chaque public que l'auteur a écrits, permettent de

¹²²*The Bone Won't Break*, p3-10.

mesurer le degré d'intimité et de connaissance du public que cette stratégie implique. Cette connaissance est, malgré tout, située en référence, et en opposition, à l'idéologie individualiste dominante. Avec la quatrième conférence *Who Needs the SAS*, le ton reflète d'abord un sentiment de victimisation extrême, justifié par quelques exemples réels, puisque l'action culturelle gouvernementale qu'illustre le titre devient un complot des services secrets contre la compagnie et l'auteur, dans un climat de guerre froide. La fin du chapitre révèle la volonté de l'auteur d'adapter son travail créatif aux conditions nouvelles. Elles seront développées progressivement lors de la cinquième conférence *Standards, Values, Differences*, puis surtout la sixième, *Celebration, Spectacle, Carnival*. Ces deux dernières conférences donnent sa richesse et sa perspective à un ouvrage dont le développement trahit une évolution du traumatisme immédiat à son dépassement esthétique. Le choc subi empêche d'abord une mise à distance théorique indispensable à l'analyse sereine productive d'un savoir et d'une esthétique nouvelle digne du précédent recueil. P.Holland, qui avait accueilli J.Mc Grath, témoigne, au fil des conférences hebdomadaires de ce changement progressif de l'auteur. Les créations qui vont suivre cette publication sont le reflet d'une inventivité nouvelle, née de cette crise d'identité éthique confrontée à l'échec, qui parcourt l'ouvrage. Celui-ci est donc, au-delà des apparences premières, d'une importance extrême. Cependant, *the Bone Won't Break* nous invite lui-même, dans ses deux derniers chapitres, à ne pas limiter la réflexion à l'état et aux variations politiques de la seule société britannique. L'analyse des évolutions éthiques et culturelles est plus vaste. Les exemples de réponses nouvelles aux mutations du présent proviennent de toute l'Europe ou d'Australie, et du monde anglo-saxon dans son ensemble. Ils donnent la mesure de la curiosité intellectuelle de l'auteur. Il analyse l'influence de la télévision sur la culture populaire, et son caractère globalement réducteur, notamment aux Etats-Unis. Le nombre important de compagnies de théâtre populaire interventionnistes

qu'il cite ensuite, aux USA, en Amérique latine, en Nouvelle-Zélande ou en Australie, permet de dessiner, à l'usage des étudiants et du lecteur, les cohérences d'une stratégie nouvelle, en réponse aux besoins nouveaux. Il les associe aux modèles européens avec lesquels il ressent des affinités éthiques et esthétiques, comme Ariane Mnouchkine, Jérôme Savary, ou Luca Ronconi. Il y ajoute le cirque d'Oz, en Australie, dont les spectacles traduisent une cohérence festive proche.

Eclairée par cette perspective planétaire, la relation de J.Mc Grath au thatchérisme permet de situer les facteurs de l'évolution chez l'homme engagé, que son honnêteté et son humanisme obligent à s'impliquer affectivement. S'il est sans concession, le recul qu'il prend le protège ainsi du sectarisme sommaire. Il est paradoxal d'affirmer que, quelque part, par ses outrances, la politique de M.Thatcher a contribué à enfanter une créativité nouvelle chez J.Mc Grath, permettant sa survie, dans un élan nouveau qu'illustrent tour à tour les fresques écossaises, concomitantes des conférences, et du choc subi par J.Mc Grath, puis *Watching for Dolphins*. Le caractère intime, personnel de cette pièce, et la date de sa création, au bout du cheminement de cette remise en cause, lui donnent la qualité d'écriture, l'élan pathétique, et l'originalité esthétique qui caractérisent ce dialogue entre le personnage et son piano. Si elle interroge ses certitudes marxistes, parallèlement malmenées dans la nouvelle décennie, elle dresse en parallèle un réquisitoire secondaire constant contre les forces éthiques de l'individualisme et du capitalisme. Il est donc logique que M.Thatcher soit prise à partie, lorsque Reynalda évoque la période contemporaine :

Where was I? The 80s, I suppose. And the world turned upside down. Tearing ourselves apart became our highest political activity.

And in every part of our lives, we were crushed: by political skill, or by brute force. Some people found their voice, of course- Clause 28 united the Gay movement, some women like those in the mining communities

found some new strength. But on the whole, the Top People cracked the whip till we trotted round the ring and jumped through the flaming hoops - if we didn't we were put out of the grass.

They were bitter years. And hard to endure. What was coming at the end of the 80s was something else.¹²³

En offrant l'intégralité de cet extrait, qui précède la réflexion sur le rôle de l'URSS, nous percevons au fil de la métaphore du cirque, la reconnaissance de l'efficacité de la politique conservatrice dure qui a su imposer sa loi sans pitié à un peuple désabusé. Il est intéressant de relever les seuls exemples de résistance que donne Reynalda. Ils confirment l'ouverture d'esprit de l'auteur aux composantes actives du corps social. Les mineurs, et surtout les femmes de mineurs, les homosexuels ont su préserver leur dignité et l'efficacité de leur démarche. Enfin, la métaphore du cirque n'est pas innocente, puisque les ultimes réflexions de l'ouvrage *The Bone Won't Break*, nées partiellement de rencontres, lors de festivals et de visites au Canada, en Australie et en Nouvelle Zélande, avec le Cirque d'Oz avaient contribué à créer, chez l'auteur le désir d'un retour au théâtre festif carnavalesque, et à ses origines médiévales, qu'il analyse dans ses deux dernières conférences.

Symboliquement, la reprise, avec des modifications, de la pièce *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, à Glasgow, de Mai à Juillet 1991, puis au festival d'Edimbourg, s'est faite en alternance avec le cirque d'Oz que J.Mc Grath avait fait venir en Grande-Bretagne, sous un chapiteau loué pour la circonstance, entouré d'une fête foraine. On assiste ici à la mise en oeuvre du concept voulu pour *All the Fun of the Fair*, mais, les manèges contribuent surtout à l'environnement festif. La métaphore des mystifications symboliques initiales sur les jeux de hasards que leur présence prétendait dessiner dans le spectacle de Londres est absente dans le cas présent. La célébration, le spectacle, le carnaval, pour reprendre le titre de la sixième conférence à Cambridge, constituent le message qui

¹²³*Watching for Dolphins*, p.18.

accompagne cette présence. Cet environnement festif matériel, s'il n'est pas perçu directement comme tel par le spectateur, constitue une icône de la communication théâtrale que le spectacle cherche à établir avec le public populaire. Intervenant après *John Brown's Body* et *Border Warfare*, cette reprise symbolique du premier spectacle enraciné dans une représentation esthétique des pratiques culturelles populaires écossaises dessine un message, une carte de visite de l'éthique du théâtre populaire selon J.Mc Grath.

Au terme de ce chapitre, la longueur inévitable des analyses thématiques, et des illustrations qui les accompagnent, reflète l'extrême richesse des intentions éthiques et culturelles de l'auteur. Leur traduction esthétique témoigne également de son importance. Néanmoins, il convient de rappeler, avant d'examiner l'apport de l'auteur dans ce domaine, que J.Mc Grath a écrit l'essentiel de ses pièces populaires, enracinées, au sein du théâtre parallèle, dans le théâtre de tournée, pour les ouvriers, ou pour les minorités régionales et le peuple écossais, à partir de 1970-1. Cette date est essentielle, puisqu'elle se situe dans les années immédiates après l'abolition de la censure, intervenue en 1968. N. Boireau analyse longuement l'influence néfaste de celle-ci sur le théâtre britannique¹²⁴. Au-delà des thèmes, la censure portait également atteinte à la langue employée. Lors du débat sur l'abolition, Lord Annan, favorable à sa suppression déclarait notamment que la censure représente une réelle contrainte pour l'auteur soucieux de réalisme et de vérité. Les théâtres et auteurs qui désirent se renouveler sont freinés dans leurs efforts si, dans un souci d'authenticité, ils désirent utiliser un langage parlé par d'autres milieux sociaux que la bourgeoisie. On mesure à cet exemple, rapporté par N.Boireau, la difficulté que représentait un tel obstacle pour J.Mc Grath. Cette hypothèse, qui complète celle de l'influence universitaire, explique

¹²⁴ *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais, 1956-1970*, chapitre 2: "La créativité et ses entraves".

pourquoi la première partie de sa carrière se situait nécessairement dans un autre contexte, et s'adressait inévitablement à un autre public. N.Boireau conclut à son tour, en examinant les pièces qui ont suivi la libéralisation du théâtre en Angleterre :

<<Depuis, le théâtre anglais ne s'est pas montré plus outrancier qu'avant.>>

Elle note, ensuite, l'intérêt accru pour les thèmes politiques et les problèmes idéologiques. Avec l'influence de la Nouvelle Gauche, la fin de la censure permettra l'éclosion du théâtre parallèle des années soixante-dix.

Il est évident que la suppression de cet obstacle a permis la pleine expression esthétique du choix éthique de J.Mc Grath. Nombre de ses textes auraient été précédemment interdits ou partiellement censurés, pour leur contenu idéologique, ou pour leur recours aux parlers régionaux ou ouvriers, indissociables du contenu dans un souci de communication intime avec le public populaire. Traiter ouvertement de la politique gouvernementale du moment et mettre en scène le Premier Ministre auraient été tout aussi impossibles.

Avec le recul, nous pouvons constater, à la suite de la plupart des analystes que nous avons cités, que M. Thatcher est parvenue, malgré tout et assez rapidement, à faire taire l'essentiel de la critique, rétablissant de facto une censure économique fondée sur un discours idéologique intransigeant. L'importance des évolutions de l'Arts Council sous son gouvernement constitue donc un facteur essentiel dans la disparition quasi totale du théâtre politique et au-delà de l'essentiel du théâtre parallèle, pour ne citer que le domaine culturel qui nous concerne. D'autres causes pourront, à l'évidence, être prises en considération pour expliquer, dans ce contexte d'urgence, la rapidité et la profondeur des bouleversements superstructurels du paysage culturel britannique, accompagnant les transformations tout aussi profondes des infrastructures sociales ou économiques. L'habitude acquise par les compagnies, héritée

des politiques du Welfare State, de dépendre entièrement du financement de l'Etat ne les a-t-elle pas rendues plus vulnérables, peu habituées qu'elles étaient à recourir à d'autres sources de financement ou d'organisation autonome? Que J.Mc Grath et la compagnie 7:84 Scotland aient survécu, et que l'auteur, après sa séparation d'avec cette compagnie, ait trouvé de nouveaux moyens d'expression témoignent également de la qualité de son oeuvre. N'est-elle pas indissociable de la fermeté de ses convictions éthiques ou esthétiques, de son savoir-faire professionnel et des solidarités qu'il a su construire? Son importance dans le paysage théâtrale britannique se mesure à ce résultat. La dimension esthétique de cette démarche pérenne mérite donc, désormais, un examen approfondi.