



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 2

**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 2

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1994 030 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

*La philosophie ne doit pas se laisser
disqualifier pour ses échecs, pour la simple
raison que l'humanité n'est pas encore
parvenue à les surmonter.*

Theodore Adorno.

TROISIEME PARTIE :

COMMUNIQUER.

CHAPITRE SIX

ESTHETIQUE ET EXPRESSION.

Du texte à la représentation.

De son origine irlandaise, l'auteur, comme il se plaît à le répéter, a hérité d'un goût prononcé pour la musique, la langue, le rythme et la poésie. Dans le nord du Pays de Galles, les ouvriers de carrières d'argile ou de faïenceries venus du Staffordshire, ont offert une autre culture populaire ancienne, avec un parler lui aussi hérité du passé. On pratique les "Christmas pantos" qui perpétuent la tradition narrative polymorphe et le contenu édifiant des Moralités du Moyen Age. J.Mc Grath observe que les "pantos" introduisent une relation nouvelle entre forme narrative et variété. On admet tout à fait qu'un personnage se présente au public en entrant sur scène et souligne sa fonction ou ses aspirations dans l'histoire, avant de lancer une série de blagues sur les Irlandais. S'il est bon, l'acteur établira une relation personnelle avec le public. Cela lui permettra d'indiquer clairement le moment où chansons et blagues n'auront aucun lien avec l'intrigue. ¹

J.Mc Grath examine également les soirées de variétés polymorphes auxquelles sont habitués les spectateurs des clubs ouvriers, afin d'en extraire, pour les enrichir esthétiquement, des éléments structurels. Avec

¹Mc GRATH J, *A Good Night Out*, p.28

le théâtre ouvrier britannique de la première moitié du siècle² ces diverses formes de distractions populaires constitueront une base de réflexion explicite pour lui, dans l'élaboration d'un système de représentation des valeurs dont il est porteur.

La spécificité de la forme esthétique de l'oeuvre de J.Mc Grath peut être discernée dès que l'on aborde le texte de ses pièces, notamment les didascalies, fréquentes et précises. Les nombreux enregistrements vidéo disponibles, les mises en scène de ses propres pièces, ou celles d'autres auteurs, qu'il a fréquemment filmées, sont également édifiants. Nous avons déjà évoqué les implications de sa qualité d'homme de l'image, au cinéma et à la télévision, sur sa créativité théâtrale³. Sa double activité d'auteur-metteur en scène doit à son tour être prise en considération. Le rappel succinct des étapes majeures de sa carrière aide à percevoir les influences réciproques de ces deux qualités.

6-1-La Forme globale :

Les pièces de jeunesse semblent de facture conventionnelle. Unité de temps et de lieu caractérisent un huis clos auquel participe un nombre restreint de personnages. La première rupture naît du détour par la télévision. J.Mc Grath crée le feuilleton policier *Z-Cars* avec le réalisateur Troy Kennedy Martin. Par delà sa facture spécifique d'oeuvre audiovisuelle, la forme répétitive de cette production, son contenu éducatif induit et ses schèmes évoquent le feuilleton populaire des journaux français ou anglais du XIX^e siècle. Les choix de J.Mc Grath pourraient ainsi aisément, en prenant en compte la nature différente des outils, être comparés à ceux de Jules Vallès. L'auteur tirera les enseignements de cette expérience pour atteindre désormais, de la même façon, un public populaire au théâtre.

²SIMARD J-P, *Theâtre populaire, populiste ou du peuple*, in *A la Recherche du Populaire*, Antoine Court ed, CIEREC/Travaux LXXIV, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, mars 1992, p.117 -33

³*supra*, chapitre 5-2-6, l'histoire et la mémoire, p.330-8.

Lorsqu'il s'associe en 1971 à Alan Dossor, au théâtre Everyman, dans un quartier populaire de Liverpool, les six courtes pièces qui composent *Unruly Elements*, représentent une première tentative. Elles sont centrées chacune sur un personnage confronté à un problème socio-psychologique spécifique, à l'exception de *They are Knocking down the Pie-Shop*, dans laquelle, déjà un embryon de famille émerge, puisque la pièce montre les conflits et les réactions différentes du père, de la fille et du fils, face au nouvel urbanisme proposé. L'ensemble compose une fresque proche des ballades du Moyen Age, selon l'analyse d'E Angel-Pérez⁴. Si leur discours, et la langue populaire utilisée, qui traduit une connaissance intime du public, fait écho aux préoccupations des habitants, leur forme esthétique ne satisfait encore pas l'auteur. Il répondra plus aux attentes populaires avec *Soft or a Girl?*. J.Mc Grath crée alors la compagnie 7:84, et met à profit ses expériences antérieures. Naissent ainsi les fictions autour de personnages, puis les fresques familiales, avant les fresques historiques nationales. Manifestation graphique immédiate des formes esthétiques variables adoptées, les didascalies et la caractérisation des différents types de personnages signaleront au lecteur, dès l'abord du texte, leur fonction dans l'expression des représentations de l'histoire sociale. D'autres éléments essentiels spécifiques peuvent ne pas apparaître comme aussi immédiatement manifestes.

6-1-1- Dualité indissociable et mise en scène guidée :

L'oeuvre théâtrale de l'auteur ne peut se mesurer aux seuls textes. D'autres auteurs, attachés prioritairement à la survie de leur oeuvre écrite, sont plus préoccupés de l'effet esthétique causé par la qualité de leur écriture ou leur habileté à construire une histoire captivante. La cohérence de la fable exprimée essentiellement, dans leur oeuvre, au moyen des dialogues, qui distinguent prioritairement l'oeuvre théâtrale de la fiction

⁴ANGEL-PEREZ E, thèse de Doctorat, Paris 4, Janvier 1991, 478 pages, p.248-49

romanesque, prime. Chez J.Mc Grath, la qualité du texte n'est pas négligée. Le caractère épique et historique, le discours éthique, et la vision scénique importent en priorité, ainsi que les formes originales des spectacles qu'il conçoit, dans le but de satisfaire un public spécifique. Ces préoccupations le conduisent à développer les didascalies de manière importante. Dès l'abord, il apporte un soin extrême à la description de l'espace scénique et des conditions de l'ouverture du spectacle. La description physique et vestimentaire des personnages, ou ce qui importe dans leur psychologie, permet de situer clairement leur fonction emblématique. L'exemple le plus flagrant concerne *Events While Guarding the Bofors Gun*. C'est une pièce charnière. Les deux premières pages de la scène un sont presque exclusivement réservées à ces précisions⁵. Une moitié de page décrit l'implantation des trois espaces de jeu ainsi que le décor indispensables au développement du récit. Puis, entrecoupées par trois courtes répliques, les entrées des personnages et leurs costumes sont décrits. La deuxième page de la scène est toute entière réservée au portrait psychologique des sept personnages principaux, avant que le Lance-Bombardier Evans, décrit en dernier, ne s'adresse à ses hommes. Le dialogue débute véritablement en troisième page seulement. La présentation initiale des soldats qui composent le piquet de garde est descriptive. Elle n'est pas purement psychologique⁶. L'origine sociale et régionale des hommes reflète la diversité qu'avait côtoyée l'auteur durant son service national. Le souvenir de cette richesse culturelle l'avait marqué et devait contribuer à ses choix ultérieurs :

<<from that Anglo-Irish background, /.../National Service took me in the army, when I encountered the enormous cultural diversity of the people who were thrown together with me in the army. I had great delight in discovering Geordie wit, and Birmingham sardonicism, and Cockney cold sparrows. >>⁷

⁵*op. cit.* London, Methuen Playscripts, 1966, p.7-8

⁶*supra*, chapitre 2-3-2 : "Events ...", une étape", p.89-91.

⁷*Conversations with John Mc Grath*, appendice 3, p.662.

Les éléments de nature psychologique sont plus précisément des indications qui traduisent le comportement social, la relation aux autres. Ils déterminent notamment l'attitude des soldats envers l'aspirant Evans, jeune appelé inexpérimenté placé à leur tête. Ces descriptions sont primordiales. Elles aident les comédiens à percevoir les ressorts du drame qui se fondent sur un substrat idéologique. La présentation des officiers de semaine qui viendront procéder à l'inspection interviendra en temps opportun pour autoriser ces personnages secondaires à favoriser l'expression du destin et à conduire à son issue sacrificielle fatale la relation initiatique entre O'Rourke et Evans.

Dès *Fish in the Sea*, l'auteur s'adresse expressément aux acteurs. Il insiste, durant quinze lignes⁸, sur la nature de la communication qui doit s'établir avec le public :

/.../The style is neither 'epic' nor naturalistic. The actors must create real characters, but be prepared to express that reality in a variety of ways, sustaining throughout the play a relationship between their characters and the audience by way of their own personal stage personae./.../It is important that the whole production create a level of contact and communication with the audience over and above the realities of any one character/.../As the play begins, three of the characters come to speak to the audience about the events of the play/.../inviting the audience to make sense of what happened.

Manifestement, J.Mc Grath tient, en développant les techniques qui lui sont propres, à établir une communication avec le public qui ne soit pas de l'ordre de l'envoûtement naturaliste, dans lequel le théâtre conventionnel, destiné au peuple, entraîne le public. Une vraisemblance totale constitue un frein à la distanciation analytique et incite les spectateurs à s'identifier affectivement à un personnage. Cette relation nouvelle ne relève pas non plus totalement de l'ordre de la distanciation brechtienne, propre au théâtre épique moderne popularisé par cet auteur.

⁸op. cit. London, Pluto Press, 1977, Acte 1 scène 1, p.1

L'effet et la technique y créent une distance analytique telle qu'elle supprime, aux yeux de J.Mc Grath le partage direct. Il s'agit donc d'inventer une forme intermédiaire qui allie les avantages de chaque style et permette une intellection de l'identification, une intimité favorisant la communication directe. Cette démarche introduit une dimension nouvelle dans la désormais fameuse suppression du quatrième mur.

Avec *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, l'auteur insistera pour que la représentation commence même comme une authentique veillée écossaise. Il demande aux musiciens de jouer pendant l'entrée du public. Les acteurs, sur un podium à peine surélevé, discutent avec les spectateurs, tout en préparant leurs costumes, pendus de chaque côté de la scène, à vue. La complicité doit s'établir dès les premiers instants. L'auteur vise ainsi à communiquer un message d'identification, non entre personnages, ou fiction, et public, mais d'un autre ordre, entre la compagnie, porteuse d'un spectacle global, avec tous ses signes, et les spectateurs, impliqués dans le récit. Ces exigences adressées aux acteurs sont un signe aux spectateurs relevant du discours extra verbal de l'ensemble de la communication entre eux et une compagnie interventionniste pour qui l'enjeu dépasse le simple jeu. Ce type de signes complète les marques annexes que l'auteur a analysées dans *A Good Night Out*, et dans sa conférence à l'Université Jean Monnet⁹, tels que le prix du billet, la nature des journaux dans lesquels le spectacle est annoncé, la formulation des messages, des affiches et les lieux où ces dernières sont apposées. En parallèle avec le spectacle, et dans la perspective d'un effet retard sur le public, il convient d'y ajouter les programmes, dont le contenu illustre toujours le message idéologique. Lorsque les pièces sont publiées, l'auteur rédige systématiquement une préface à l'intention des acteurs et, plus généralement, des lecteurs. Ces avant-propos présentent l'enjeu éthique de l'écriture et de la création de chaque spectacle. Au seuil

⁹*infra*, appendice 1.

du texte, donc, toutes les précisions, contraignantes conditionnent la perception première du public, à son entrée dans la salle. Elles participent du message complexe dans la plupart des spectacles de l'auteur à partir de 1971. Dans le texte du *Cheviot*, elles sont développées sur plus d'une page. Elles décrivent le rôle du M.C, 'Master of Ceremonies', qui est une extrapolation du présentateur de music-hall, témoin, narrateur, intercesseur, et animateur. Présent chez J.Littlewood, il est ici chargé d'annoncer la chanson diégétique qui ouvre le spectacle. Les paroles sont affichées. Le public est invité à chanter avec les acteurs et les musiciens. Souvent le narrateur objectif permettra de situer l'action dans l'histoire réelle. Il décrira les lieux, que la forme non naturaliste de spectacle choisie, et leur nombre rendent impossible à représenter par des décors complets. Ainsi, la fonction de 'Announcer' est-elle importante dans *Blood Red Roses*, comme dans la plupart des fresques historiques, qu'elles s'appuient sur des personnages fictifs, ou sur les acteurs véritables du mouvement social, en Angleterre ou en Ecosse. Au début de chaque scène, il s'adresse directement au public. Il joue ainsi, à son égard, la fonction d'un porte-parole de l'auteur chargé de communiquer oralement un ensemble d'indications scéniques, qui complètent les didascalies, adressées, elles, par écrit, aux comédiens. Ces derniers sont chargés de les traduire, à travers leur comportement, leur apparence visuelle, leur diction ou les inflexions de leur voix. Elles sont donc également destinées au spectateur, mais transitent par la médiation du comédien, dont l'interprétation influe sur l'image produite. Citons extensivement l'exemple de la scène trois. La plupart des onze scènes de chacun des deux actes suit le même schéma. Le narrateur réunit ici toutes les fonctions évoquées précédemment. L'auteur a recours aux deux types de messages analysés :

SCENE THREE

ANNOUNCER: Scene three: Domestic Arrangements.
Time: two weeks later, government: unchanged, the place:

a new duplex in East Kilbride, the residence of Sandy Gordon's sister, Ella.

(Enter Ella, in her early thirties, a hard woman making her way to respectability. She is still in her dressing gown, and carrying a long letter which she is looking at in suppressed fury. She calls up the stairs.)

ELLA: Sandy, Sandy, come down! ¹⁰

On mesure à ces exemples le double fondement éthique et esthétique de ces indications. Elles permettent à l'auteur de guider, lorsqu'il ne la fait pas lui-même, la mise en scène de ses pièces. Elle respecte un style qu'il a clairement défini, en fonction d'un public particulier. Nombre d'autres traits affinent les contours de cette adéquation. Elle s'accompagne d'une conceptualisation théorique qui constitue le cœur de son ouvrage *A Good Night Out* ¹¹.

6-1-2-formes des spectacles influencées par la communication avec le peuple :

On perçoit, à travers les écrits de l'auteur et à la lecture de ses pièces, à quel point son écriture dérive directement de ses choix éthiques. Il appartient explicitement au théâtre parallèle qui, comme lui, refuse de s'adresser au public habituel des théâtres officiels. Cependant, au sein de chaque compagnie, l'auteur commissionné se doit également d'être metteur en scène, ou de travailler en liaison étroite avec la troupe, modifiant son spectacle en fonction de l'objectif, du public, du lieu d'expression. Cette caractéristique fut vraie antérieurement, dès l'expérience de J.Littlewood, avec Theatre Workshop. B.Behan dut, parfois avec réticences, ou en provoquant un émoi chez les acteurs et le metteur en scène, eu égard à sa personnalité d'un abord peu facile, assister aux répétitions, et procéder à quelques modifications, notamment lors de la création de *The Hostage*. Les avatars de l'adaptation et les polémiques autour de la paternité du texte de *Oh What a Lovely War* délimitent un

¹⁰*Blood Red Roses, Two Plays for the Eighties*, p.17.

¹¹*supra*, chapitre 3, en particulier : 3-4-3-principes fondateurs, p.181-9.

pôle extrême différent de cette question de l'adéquation. Les critiques et les juristes se sont affrontés pour savoir si J.Littlewood avait commis un plagiat, si elle avait indûment déformé l'oeuvre originale, ou procédé à une recréation scénique parfaitement justifiable de la part d'un metteur en scène engagé dans un processus créatif. Ce dernier point de vue a prévalu, donnant ainsi la primeur, désormais, au metteur en scène.

La vision de J.Mc Grath du spectacle vivant destiné au peuple influe en permanence sur l'écriture. Il modifie les caractéristiques de ses pièces au fil de son évolution éthique personnelle, au long de sa carrière. Son influence reconnue, notamment durant la décennie 70, découle de sa qualité d'auteur-directeur de compagnie-metteur en scène professionnel dès l'origine. En effet, dès les années soixante, la plupart des troupes itinérantes qui naissent alors sont le fruit du nombre de formations théâtrales ouvertes dans les universités, incitant une pléthore de jeunes à se lancer dans l'activité théâtrale et politique, au sein de communautés, dans le monde ouvrier, dans l'éducation. A l'inverse, la compagnie 7:84 de J.Mc Grath rassemble d'authentiques professionnels aguerris et célèbres déjà, pour ce qui concerne l'auteur et son épouse. Ils font le choix de refuser de s'inscrire dans le schéma conventionnel. C.Barker, qui a poursuivi dans la recherche et l'enseignement universitaire une carrière commencée dans ce cadre-là est formel, pour expliquer l'effervescence, mais aussi le manque de qualité de la plupart des compagnies politiques d'agit-prop, et la valeur bien supérieure du travail de J.Mc Grath¹² :

<</.../A lot comes from a change in education in this country, particularly in Arts Colleges and Colleges of Education. And so, a lot of groups were formed, a lot of drop-out communities were formed, arts labs. Lots of experimentation in the arts, which really went nowhere. And some of it was very violent, very exciting, very interesting to see in the theatre. But this began to turn out by 1973, and in 1973, a new faith, what I would call alternative theatre came in.>>

¹²An Interview with Clive Barker, inédit, appendice 5, p.681-3.

L'initiative de J.Mc Grath, dès 1971, se situe à l'orée du nouveau courant, et lui imprime, dès l'abord, une qualité nouvelle, héritière des tâtonnements antérieurs. C'est aussi le propos central de l'étude d'Eugene Van Erwen, qui, analysant les expériences majeures de théâtre parallèle en Europe et aux Etats-Unis depuis quarante ans, n'hésite pas à consacrer l'essentiel de son étude concernant les années 70 à l'oeuvre écrite et scénique, et aux écrits théoriques de J.Mc Grath¹³.

Au début de sa carrière, son oeuvre renvoie essentiellement aux émois individuels de l'auteur. La vision idéologique est celle d'un humaniste teinté d'un vague marxisme. L'expression des idées est occultée par la forme esthétique. La langue s'inscrit en conformité avec les canons inspirés par le modernisme prisé à l'université. Jusqu'à *Events While Guarding the Bofors Gun* et *Bakke's Night of Fame*, la facture, la langue, la structure des pièces seront semblables à celle des oeuvres des auteurs réputés de la révolution théâtrale des 'Jeunes Hommes en Colère' qui appartiennent à cet univers culturel. La caractéristique commune à ces pièces est celle d'un huis-clos psychologique représenté souvent de façon naturaliste, avec des apartés adressés au public, afin de rompre quelque peu le charme de la fiction et de contribuer à poser un regard nouveau sur les diverses catégories sociales, exclues jusqu'alors de l'écriture scénique. Ces pièces confrontent donc des personnages de catégories sociales différentes, et dessinent globalement un portrait de la société dans son ensemble. La toute première pièce de J.Mc Grath n'est pas naturaliste. Symbolique et allégorique *A Man has Two Fathers* représente un exemple, paradoxal en ce sens, et néanmoins représentatif. Sa forme esthétique moderniste, au sens du courant littéraire que J.Mc Grath analyse parfaitement dans nos entretiens récents¹⁴, l'éloigne totalement du naturalisme, contrairement aux autres pièces de jeunesse.

¹³*Radical People's Theatre*, chapitre 6 : "Regional Theatre in Great Britain, the 7:84 Theatre Company", p.83-108.

¹⁴*Conversations with J.Mc Grath*, appendice 3, p.650-6.

L'effervescence des idées révolutionnaires marxistes et de la Nouvelle Gauche conduit aux événements de 1968, en Europe et aux Etats-Unis. Les pièces de J.Mc Grath acquièrent un contenu idéologique très marqué par cette influence. On observera notamment ce trait dans *Why the Chicken, Trees in the Wind*. Le reflet de l'évolution de la personnalité de l'auteur au fil de ces pièces a fait l'objet du deuxième chapitre. Cependant, lors de nos entretiens récents, il situera, avec l'écriture de *Events While Guarding the Bofors Gun* ¹⁵, le début de préoccupations différentes, influant sur la forme, qui lui permettront de s'affranchir du modernisme. L'importance accordée à la dialectique accompagne cette évolution idéologique. Elle affectera la forme esthétique de *Trees in the Wind* ¹⁶.

Une étape notoire, bien qu'incidente, mérite une observation. *Sharpeville Crackers*, dont nous avons analysé la spécificité¹⁷, appartient à la période intermédiaire durant laquelle J.Mc Grath consacrait un temps important au militantisme et au journalisme politique. On peut ici observer que cette pièce traduit une adéquation stylistique égale à sa résonance philosophique au sein du mouvement anti-apartheid. La structure zoomorphique de cette allégorie reproduit le modèle du conte africain, qui est toujours transposé dans une société animale. D'ailleurs, Rudyard Kipling n'avait-il pas lui-même utilisé ce procédé dans *Le Livre de la Jungle*, à qui Cheetah est empruntée par J.Mc Grath? L'auteur invite le spectateur à établir une filiation interculturelle. L'objectif universalisant de telles références culturelles conforte implicitement l'inscription du texte dans une constellation humaniste et anti-raciste qui réhabilite la culture africaine. Nous avons également montré que l'on pouvait y lire les premiers signes de l'écriture éclatée qui caractérise les ceilidh-plays et les fresques historiques de l'auteur.

¹⁵Appendice 3, p.662.

¹⁶*infra*, p.431.

¹⁷*supra*, chapitre 2-4-3-De l'individu au collectif, p.110-2.

La démarche esthétique de contextualisation propre à cette pièce préfigure celle qui prévaudra lorsque l'auteur destinera ses écrits au peuple écossais, ou lorsqu'il choisira de s'adresser au mouvement ouvrier. Ce changement sera manifeste dans *Random Happenings in the Hebrides*, dont l'écriture a subi des évolutions dues à son interruption, pendant que J. Mc Grath représentait les auteurs britanniques à Paris, en Mai 1968. Dès lors, les fictions enracinées à Liverpool, puis en Ecosse, autour de personnages, puis de familles, vont matérialiser la formulation de ses théories. Bien vite, ce genre nouveau se double de deux formes esthétiques. La fresque épique parlée, même si l'auteur y introduit rapidement musique et chansons, se distingue d'une série de pièces qui, elles, sont de quasi, ou de véritables comédies musicales. *Soft or a Girl?* est la première manifestation du genre. Avec le recul du temps, il est essentiel de distinguer la nature de la comédie musicale dans l'oeuvre de J. Mc Grath, de celle qui désormais constitue la forme dominante sur les scènes londoniennes¹⁸. La thématique qui reflète le contenu idéologique, est profondément différente. On rencontre exclusivement, aujourd'hui, un spectacle léger de distraction, reprenant des oeuvres de fiction de la littérature populaire du dix-neuvième siècle ou de l'orée du vingtième. Le public populaire s'y rend, sollicité par les agences de tourisme qui organisent des voyages récréatifs, en car, de province. L'écart entre une telle démarche et des pièces écrites spécifiquement pour un public déterminé dont elles reflètent les conditions sociologiques et la culture, sur lesquelles elles veulent influencer, est aisément lisible. D'un côté, J. Mc Grath vise à répondre au désir du public pour, certes, le distraire, mais également lui proposer un dépassement de la simple distraction. Il l'invite à une lecture critique de son expérience, et à réfléchir au fonctionnement de la société. De l'autre, on cherche à satisfaire exclusivement le goût du merveilleux à travers des oeuvres qui

¹⁸appendice 3, p.669.

présentent une société révolue au peuple et aux visiteurs étrangers. La popularité sans risque résulte du choix des oeuvres adaptées, des thèmes populaires, des costumes riches et attrayants, dans un décor fastueux, de chansons bien tournées sur des mélodies et des harmonisations séduisantes, à la mode. Il s'agit en l'occurrence de populisme. Le nom de la compagnie en vogue, qui a remis cette comédie musicale à la mode, illustre d'ailleurs parfaitement l'objectif idéologique : 'The Useful Form of Theatre'. La forme utile est alors bien proche du produit de consommation de masse. La nature et l'ampleur des campagnes promotionnelles, ou les dimensions des enseignes lumineuses visant à la commercialisation et à la rentabilisation du spectacle corroborent l'affirmation de J.Mc Grath, lorsqu'il réproouve cette mode :

<</.../It's the British musical *Aspects of Love*, or *Phantom of the Opera*, *Cats*, based on T.S.Eliot, and a new one opening now, *Sunset Boulevard*, and various sorts of imitation/.../*Me and My Girl*, which was a 30s revival/.../Huge parties, coach parties of young to middle age women go to them on outings/.../The tourists flock to the 'bloody' thing. It's most bizarre!There's no serious play in London.>>¹⁹.

En Octobre 1992, pas moins de cinq théâtres du West-End rivalisaient ainsi pour attirer le public. L'exemple reflète la dérive éthique d'une société. Cette forme théâtrale ressemble étrangement, dans le contenu thématique des oeuvres qu'elle impose au public, au courant dominant dans les années 1940-50, qui avait provoqué la révolte des jeunes auteurs. Le retour à la mode de ce contre quoi J.Mc Grath n'a cessé de lutter illustre les déviations qui peuvent résulter de l'application démagogique, populiste dit-il, de plusieurs de ses principes. La démarche des auteurs concernés dans la plupart des comédies proposées à Londres depuis trois ans est évidente. Il s'agit d'ailleurs d'adaptateurs qui, la plupart du temps, mettent sous forme scénique un arrangement musico-

¹⁹Appendice 3, p.669.

dialogué d'oeuvres romanesques populaires anciennes. Les maîtres d'oeuvre sont désormais les impresarios des agences de commercialisation, en nombre très restreint, associés aux directeurs de salles. Ensemble ils favorisent l'éclosion de tels spectacles et contribuent à l'extinction de l'écriture sérieuse ou politique. Le théâtre privé dominant, désormais, calque son organisation sur celle du music-hall et de la chanson. Les maîtres d'oeuvre, dont les priorités sont lucratives, ne s'appuient à l'évidence pas sur une rigueur et un engagement éthique humaniste. Leur seul message est celui de la distraction²⁰. Comme en témoigne Jenny Stoller, dans l'entretien avec Geoffrey Reeves, les centres culturels de province ne sont pas mieux lotis, puisque :

<<People in the provinces don't have the touring companies any more. They sometimes go to major touring venues. Two men now run all the tours in the country. They don't put any money into writing. Writing is dying in Britain.>>²¹

Ainsi, deux tourneurs monopolisent la diffusion du théâtre en province, imprimant leurs choix esthétiques, ou commerciaux. L'activité théâtrale est rentabilisée. La programmation est devenue un produit. Les auteurs ne sont plus commissionnés par des théâtres appauvris. Ils se tournent vers la télévision. J.Mc Grath confirme ce jugement en constatant que quelques lieux seulement, tels West Yorkshire Playhouse à Leeds ou le Theatre Clwyd, à Mold, au Pays de Galles, persistent dans l'incitation à la création réelle en province.

Interrogé sur la dérive des compagnies parallèles, J.Mc Grath pourra développer l'exemple récent de la compagnie Belt and Braces, voisin dans son processus. Le succès pervertit les conditions de communication du dernier spectacle de la compagnie, initialement conçu dans une perspective d'engagement. La qualité et le succès de la création de la pièce

²⁰lire à cet effet la citation tirée de son article *The Theory and Practice of Political Theatre*, donnée à "New Theatre Quarterly", supra, p.185.

²¹An Interview with Geoffrey Reeves, appendice 4, p.674.

de Dario Fo *Accidental Death of an Anarchist* ²² l'ont fait inviter dans le West-End à Londres, où elle est restée dix-huit mois à l'affiche. Les précisions que donne J.Mc Grath sur le public qui a assisté à ce spectacle confortent à posteriori le choix qu'il avait fait en 1970.

Lors de son retour à Liverpool, J.Mc Grath estime que le théâtre *Everyman* n'a pas encore le public qu'il mérite. L'écriture de *Soft or a Girl?*, rappelons-le, tente de répondre à ce problème. Cette pièce sur Liverpool propose un thème sérieux, mêlé de comédie, analysé précédemment. Elle s'appuie sur nombre de références locales. La forme est plutôt celle d'un concert avec scènes²³. La pièce a recours à des musiques rock, sur lesquelles l'auteur écrit des paroles cohérentes avec la diégèse. Un groupe de jeunes musiciens locaux est associé pour interpréter les morceaux de sa composition, cependant que les deux pères, se rappelant leurs soirées de veille, lors de la défense antiaérienne de la ville chantent de vieilles chansons populaires locales des années trente et quarante. Si la tonalité principale vise à séduire la jeunesse, le conflit des générations et les souvenirs des pères, appartenant à deux catégories sociales distinctes, permet de rassembler les publics de toutes générations. A la suite de *Soft or a Girl?* (1971-5) J.Mc Grath propose d'autres comédies musicales. Il adapte tout d'abord cette dernière au contexte écossais sous le titre de *My Pal and Me* (1975). Il écrit ensuite successivement *Boom*, *Yobbo Nowt* (1975-6) et *Trembling Giant* (Mai-Décembre 1977). Cette oeuvre est par ailleurs calquée sur le genre de la pantomime mélodramatique. Les derniers exemples, *Night Class* (1981) et *Rejoice!* (1982) confirmeront, à leur suite, une volonté d'intervention éthique véhiculée par cette forme, qu'ils empruntent pour l'essentiel. En effet, une autre caractéristique de l'écriture de l'auteur réside dans le fait qu'il mêle presque toujours plusieurs genres. *Boom*, tout comme les deux dernières

²² *Conversations avec J.Mc Grath*, appendice 3, p.665.

²³ *supra*, chapitre 3-2-1- "la communication théâtrale"

pièces citées, comporte de larges extraits dialogués. *Little Red Hen*, pour sa part, fait alterner chants et dialogues pour moitié, tandis que le déroulement chorique des diverses strophes de la chanson diégétique, en introduction à chaque tableau de la pièce *Blood Red Roses*, confirme le style intermédiaire entre comédie musicale et théâtre parlé qui va dominer dans l'oeuvre de J. Mc Grath à partir du *Cheviot*.

Dans toutes ses autres créations, si elles ne sont pas conçues comme de véritables comédies musicales, l'auteur introduit musique et chansons, interprétées par les comédiens sur scène, à partir de *Underneath*²⁴. Pour *Fish in the Sea*, dans laquelle la part des chansons est sensiblement plus réduite, J. Mc Grath perfectionne la forme de récit caractérisé par la fresque sociale familiale, née avec *Soft or a Girl?*. Il la pousse à ses limites, en tirant les enseignements de l'avis du public de l'*Everyman*, rencontré systématiquement au foyer du théâtre, à l'issue des représentations. Nous avons noté, lors de l'examen de cette pièce, le jugement de Frank Marcus du *Sunday Telegraph* qui avait souligné la vision épique de J. Mc Grath, doublée d'une attention aux rythmes de la parole. Selon lui, cela permettait à l'auteur d'établir un personnage en un instant. Il jugeait son humour et sa sympathie pour le public reconfortants.

Lorsqu'avec la compagnie 7:84, l'auteur effectue des tournées dans les bassins industriels et joue dans les centres sociaux, les foyers de travailleurs, les salles des fêtes de villages, les clubs de mineurs, il s'inspire de ces rencontres pour enraciner ses pièces dans la tradition locale et sociale. Avec les nombreuses recherches qui ont précédé sa création, *The Cheviot* a représenté un aboutissement des formes esthétiques répondant aux attentes populaires. Comme la veillée écossaise traditionnelle, le Ceilidh, la pièce fait alterner récit narratif, intermèdes documentaires authentiques, chants et danses, discours politiques et numéros comiques. Son présentateur, le Master of Ceremonies, est un narrateur omniscient.

²⁴*supra*, chapitre 2, p.114.

L'histoire écossaise des deux derniers siècles constitue la trame chronologique qui unit des fragments de récits locaux, confiés à des personnages tantôt fictifs, mais emblématiques, tantôt authentiques. Ces moments illustrent l'évolution imposée au pays, et plus précisément aux différents comtés des Highlands et des îles. Ils sont soulignés par des chansons populaires régionales, choisies par les musiciens du groupe en fonction de leur pertinence poétique et historique, et de leur popularité. Les intermèdes burlesques auto-dérision, et les chansons diégétiques parodiques ou ironiques contribuent au discours du récit, qu'illustrent les intermèdes de lectures de faits réels, par les acteurs assis, hors personnage, ou par le narrateur. Leur nombre est important. Les didascalies demandent expressément aux comédiens de sélectionner à chaque représentation, dans chaque comté, ceux qui concernent l'histoire locale. Enfin, une part des chansons, et même des dialogues est en langue gaélique, pratiquée dans les Highlands. Cette forme originale, appelée depuis *ceilidh-plays*, sera reprise par J.Mc Grath dans *Boom*, *The Catch*, *The Albannach* et *Mairi Mhor*, écrites pour la compagnie 7:84. D'autres membres de la compagnie, Dave Anderson (avec *His Master's Voice*, 1977), David MacLennan (*Honour Your Partner*, 1976, *Thoughts for Today*, 1977) notamment, écriront également des spectacles pour cette compagnie, ou pour Wildcat, qui reprendront cette forme. *On the Pig's Back* (1983), écrite conjointement par D.MacLennan et J.Mc Grath, possède un caractère particulier : c'est une pièce de théâtre de rue qui parodie un conte pour enfant universel, remis au goût du jour par l'adaptation lénifiante de Walt Disney. Ici, les trois petits cochons ont construit le système social (Welfare State) que le grand méchant loup s'évertue à détruire. La morale, inversée, est sauve lorsque le vilain finit en ragoût. Les comédiens offrent alors au public des verres de 'soupe-au-loup'. Résolument burlesque, ce spectacle ne conserve qu'un lien ténu avec le théâtre d'agit-prop traditionnel. Gavin Richards s'inspirera également du modèle des *ceilidh-plays*, lorsqu'après avoir quitté 7:84, il créera *Belt and Braces*. La forme sera

également imitée par des compagnies parallèles, de statut professionnel ou amateur, de moindre importance. Cette démarche qui associe la mémoire inter-culturelle des formes locales au reflet de la réalité sociale ou historique fonde son message sur l'authenticité. Elle n'inspire pas seulement les ceildh-plays.

Manifestement, la perspective dessinée par *The Cheviot*, ouvre la voie à une série de pièces dialoguées fortement structurées par la musique et les chansons. *The Game's a Bogey* (Ecosse, 1974), *Boom* (Ecosse 1974), *Lay Off* (Angleterre, 1974), *Little Red Hen* (Ecosse, 1975-6), *Out of Our Heads* (Ecosse, 1976-7), *Big Square Fields* (Angleterre, 1979), *Joe's Drum* (Ecosse, 1979), *Bitter Apples* (Angleterre, 1979), *Swings and Roundabouts* et *Blood Red Roses (Two Plays for the Eighties)*, Ecosse, 1980), et enfin, *the Catch* (Ecosse, 1981) suivent ce modèle, qui caractérise la décennie durant laquelle chacun se plaît à reconnaître l'importance de J.Mc Grath. C'est donc principalement avec son style spécifique perceptible durant cette période que l'auteur a retrouvé, à travers sa démarche d'un théâtre populaire enraciné, la notoriété qu'il avait connue sur les scènes londoniennes dans sa jeunesse.

Le retour aux sources historiques du théâtre ouvrier de Glasgow, à l'occasion de la 'Clydebuilt Season', va permettre une rupture. Les pièces suivantes, tout en associant étroitement la chanson, auront une structure différente. *The Baby and the Bathwater* est la première pièce pour une actrice seule, dont le modèle sera perfectionné avec *Watching for Dolphins*, un genre que l'auteur entend poursuivre à l'avenir. L'adaptation *Women in Power* de la pièce d'Aristophane *Assemblée des Femmes*, avec en abyme, des fragments modifiés des *Cavaliers* marque une étape concomitante différente. Sur une musique du compositeur grec renommé Thanos Mikroutsikos, cette création est une manifestation des tentatives de l'auteur visant, en 1983, à élargir le répertoire de la compagnie, en mettant en scène les classiques. Le groupe chargé de cette

mission prend le nom de 'General Gathering'. Il regroupe les acteurs des deux compagnies 7:84 malmenées et s'inscrit dans une tentative de survie s'inspirant des directives nouvelles de l'Arts Council et de sa branche écossaise. Dans le premier programme, J.Mc Grath écrit :

<<We shall be looking for the material of popular theatre in many places. The first and perhaps the greatest popular comedy-writer was Aristophanes/.../. But Sophocles and Euripides were also popular playwrights, and we must find the courage and the imagination to bring their works to a popular audience as well.>>²⁵

On perçoit, dans les motivations, une fidélité au théâtre populaire. L'auteur envisage également de représenter le théâtre élisabéthain et jacobéen, notamment les oeuvres de Shakespeare et Ben Jonson, mais également Molière, qui, dit-il, écrivit nombre de ses pièces pour un public populaire. B.Brecht, Dario Fo, Sean O'Casey, Clifford Odets, Maxime Gorki et les grands auteurs du vingtième siècle les côtoient. Après le refus de subventionnement, qui rendra délicate, sans l'empêcher, la réalisation de la pièce d'Aristophane, l'expérience tournera court.

Le choix d'Aristophane s'inscrit, comme en témoigne la citation précédente, dans la lignée des préoccupations éthiques de J.Mc Grath. Il compare d'ailleurs les avatars professionnels d'Aristophane aux siens. Le parallélisme entre les sociétés grecques d'alors, et thatchérienne est saisissant. Parallèlement, au plan esthétique, le comique d'Aristophane privilégie les dissonances et les registres de langue. Son héros favori, populaire, malin et plein de ressources ressemble à nombre de personnages de J.Mc Grath. En privilégiant la parodie, il dessine un théâtre populaire politique approchant, qui s'oppose au système en vigueur et dénonce les imposteurs de toutes natures. Enfin, Aristophane exalte les valeurs populaires de la fête et du carnaval. Cette adaptation, et d'autres exemples contemporains inviteront bientôt J.Mc Grath à

²⁵ cité par E.MacLennan, *The Moon Belongs to Everyone*, p.139

s'orienter également vers le spectacle carnavalesque. *There is a Happy Land*, premier volet de la trilogie écossaise est créée en 1986, après avoir été retardée par les processus de financement et les réticences du nouveau conseil d'administration imposé à la compagnie 7:84 Scotland par le Scottish Arts Council. Les deux lignes de force diamétrales - actrice seule, ou fresque-promenade - de la nouvelle esthétique de l'auteur, adaptée aux contraintes historiques nouvelles naissent donc au seuil des années quatre-vingt. *Watching for Dolphins*, et les deux spectacles-promenade qui closent la trilogie ont marqué la fin de cette décennie. Ils sont trop récents pour avoir inspiré des études faisant autorité. C.Barker note cependant l'importance de *Border Warfare*, mais n'a pas encore eu l'occasion de voir *Watching for Dolphins*.

6-1-3-1'authenticité :

Des pièces historiques à structure close caractérisent l'écriture de J.Mc Grath pour la compagnie unique 7:84 dans ses premières années d'existence. Elles sont construites autour d'un épisode plus ou moins long de la vie d'un personnage ou d'un groupe restreint, familial ou social. *Trees in the Wind* est un huis-clos dans un appartement, parmi de jeunes militants immédiatement inspirés par les mouvements néo-révolutionnaires de 1968. *Plugged In* dessine des portraits individualisés de Liverpool. *Serjeant Musgrave Dances* On s'intéresse à la rébellion, en confrontant déserteurs et mineurs dans une petite ville. *The Ballygombeen Bequest* de J. Arden s'enracine en Irlande. Leur forme est homogène et structurée par le récit linéaire de la fiction. *Fish in the Sea*, en élargissant le champ social et familial des personnages, permet d'introduire et de conduire le récit parallèle de plusieurs vies. Glasgow, l'Irlande viennent provoquer des échos dans le lieu restreint de l'action située dans une rue de la banlieue de Liverpool. Le conflit social industriel se situe, lui, dans l'usine, autre cadre de l'action. La pièce expose les préoccupations qui accompagnent la vie quotidienne et le travail. Il y a

donc globalement unité autour du noyau familial. Les lieux, qui structurent les diverses scènes, favorisent la diversification des tonalités, de la comédie au drame, du naturalisme à la satire. Ils dépendent de la logique du récit né de la palette de personnages gravitant autour de la famille Machonochie. Le genre de la fresque familiale en tableaux commence à s'esquisser. *Joe of England, Bitter Apples, Underneath*, ou la création de *Vandaleur's Folly* de J.Arden suivront ce modèle. Avec l'influence parallèle du *Cheviot* et des ceildh-plays, l'auteur introduira également des intermèdes empruntés aux formes du spectacle auquel est habitué le public populaire.

En dehors de la forme de la comédie musicale, on notera la parodie du spectacle de music-hall populaire, ou des émissions de variétés télévisées. *Yobbo Nowt* (1975) et *The Rat Trap* (1976) sont des parodies de spectacle de music-hall. Dans *Yobbo Nowt*, le personnage principal est un narrateur naïf et spontané comparable à Charlot. Comme le personnage de Charlie Chaplin, Mrs Nobody traverse les embûches dressées par la société capitaliste en s'étonnant, et en se rebellant. La remise en cause est aussi efficace que celle que proposent les militants historiques conscients donnés en exemple par ailleurs. J.Mc Grath aura également fréquemment recours à la parodie pour caractériser une scène, notamment lorsqu'il voudra dénoncer les jeux d'argent mystificateurs et si populaires. L'exemple le plus accompli de détournement éthique de cet habitus se rencontre avec la scène 'Beat the System' dans *The Game's a Bogey* ²⁶, tandis que *Swings and Roundabouts* parodie, elle, la comédie de moeurs traditionnelle, en ajoutant une réflexion de type social à *Private Lives* de N.Coward²⁷. L'intrigue est fondée sur la rencontre imprévue de deux couples de catégories sociales distinctes. Les réalités socio-économiques composent une toile de fond, dont l'importance émerge dans le discours

²⁶*op. cit.* Edinburgh, EUSPB, 1975, p.13-9.

²⁷*supra*, p.246, puis, p.254-5.

des quatre personnages principaux. Andy et Rosemary, les plus conscients, qui ont, l'espace d'une soirée, pu partager leurs regrets et leurs rêves humanistes, doivent, le lendemain matin, se quitter et se soumettre à l'ordre social qu'ils exècrent. La nature parodique de *Swings and Roundabouts*, calquée sur un modèle en vogue, en fait une parenthèse dans l'oeuvre de J.Mc Grath. Elle ne possède pas la structure épique désormais établie comme forme privilégiée d'expression de contre-valeurs. Avec *Rejoice!* J.Mc Grath avait déjà parodié une oeuvre existante. La pièce était imitée de la comédie musicale américaine *My Fair Lady* ²⁸. Néanmoins, pour cette création, l'auteur avait construit son récit en ayant recours aux procédés qui lui étaient chers.

On observera que dans les divers exemples cités ici, la parodie ne fonctionne pas comme une représentation bouffonne de genres sérieux par un simple décalage entre les registres de l'écriture, les situations, les milieux sociaux, selon la définition que donne J.M.Thomasseau du terme de parodie²⁹. Si elle vise à l'implosion de genres réprouvés par l'auteur, elle est à l'inverse, comme arme dans un conflit littéraire avec le théâtre officiel d'une part et la télévision d'autre part, une démarche ambitieuse d'enrichissement éthique des contenus, ou esthétique des formes. En profanant des valeurs médiocres populistes et leur représentation convenue, J.Mc Grath crée le lieu et le langage de nouvelles tensions, qui, à travers l'humour, la caricature, soulignent la tragique dégénérescence des valeurs sociales perverties par l'argent. Il propose un métadiscours critique transparent de la pièce d'origine, dans le cas de *Swings and Roundabouts*, et, à travers elle, dans ce cas, comme d'ailleurs dans les autres exemples, d'un genre, pour reprendre les concepts proposés par P.Pavis, dans la définition plus satisfaisante qu'il donne de la parodie³⁰. On pourrait ainsi considérer l'ensemble de la démarche d'utilisation des

²⁸*supra*, p.245-6.

²⁹*Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, M.Corvin ed. p.629.

³⁰*Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor-Editions Sociales, 1987, p.274-5.

modes populaires de représentation empruntés par l'auteur sous cet angle. Cependant, l'ironie est fréquemment absente. J.Mc Grath vise à enrichir des genres méprisés, dont la validité est soudain réhabilitée. De semblable façon, *Yobbo Nowt*, située dans l'Angleterre des années soixante-dix, s'inspire fortement du roman de M. Gorki, et de la pièce de B.Brecht, *La Mère*. En procédant à une transposition nationale contemporaine, J.Mc Grath suit l'exemple du dramaturge allemand, qui contextualise toutes les oeuvres préexistantes qu'il emprunte. En transformant également le spectacle en comédie musicale, il inscrit cette oeuvre universelle devenue classique dans un contexte et un registre connus du public, sans porter atteinte au thème central. Lorsqu'il a expressément recours à la parodie, avec une visée didactique, J.Mc Grath exprime clairement une satire sociale d'abord, philosophique et politique ensuite. Sa visée est donc sérieuse, puisqu'elle oppose aux valeurs critiquées un système de contre-valeurs auquel la reconnaissance des formes d'expression populaires appartient esthétiquement. *The Rat Trap*³¹ est une allégorie politique sur l'inflation, qui parodie la pièce policière. Qui, parmi les invités à un week-end mondain, a causé la mort de Sickly-Pound, la monnaie malade? Un Tintin astucieux, mais révolutionnaire celui-là, découvre la clef du mystère.

Un corollaire fondamental du recours privilégié à la forme épique s'articule autour d'un personnage particulier. Le présentateur tiendra une place essentielle. Présent dans les soirées récréatives du samedi dans les clubs ouvriers, il annonce les diverses prestations : boisson, danse, loto, numéros comiques, représentation théâtrale, chanteurs invités et rétribués, et enfin chorale amateur de l'association. Il sera fréquemment traité sur le mode de la parodie, au sens où nous venons de la définir, comme de nombreux personnages emblématiques reconnaissables. Cette parodie se traduit par un excès de théâtralisation des codes de

³¹pièce inédite, créée par 7:84 à Amsterdam, puis au Festival Hall de Londres, 1976. Mise en scène de l'auteur.

comportement de ces personnages. On mesure qu'ils sont le point d'articulation des divers procédés utilisés par J.Mc Grath. Cette perspective esthétique a sans conteste été marquée par l'influence du *Cheviot*.

6-1-4- *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, paradigme de la pièce engagée populaire:

Aboutissement unanimement reconnu par la critique et le théâtre conventionnel lui-même des tentatives d'adéquation d'un théâtre populaire chères à l'auteur, cette pièce infléchit durablement le genre épique. Transaction idéologique avec le public écossais, la pièce affirme la spécificité de l'échange, autour de la question, alors nouvelle, du pétrole. Elle s'appuie sur la mémoire historique et esthétique du peuple des Highlands. Elle privilégie le récit des Clearances sous la forme du Ceilidh. Le présent est ainsi éclairé, et la morale proposée est celle de la lutte indispensable pour la dignité et la préservation de l'identité culturelle. Elle est présentée à travers une alternance, proprement brechtienne, de tableaux visuels et de récits. Le spectacle regorge d'informations, d'analyses ou de témoignages, de personnages authentiques et de chants. Ce principe dessinera le schéma fondamental des fresques ultérieures. La diversité des formes propres au cabaret permet de relier les éléments. Elle autorise le bilinguisme essentiel à l'identification avec le public. Celle-ci naît d'une connaissance intime des réalités historiques et culturelles. Ce principe d'identification semble celui que l'auteur applique avec le plus de consistance, parmi ceux qu'il énumère comme indispensables à un théâtre populaire³². Il distingue également en partie l'oeuvre de J.Mc Grath des formes brechtiennes. Le maître allemand du théâtre épique rejette l'empathie psychologique. J.Mc Grath, recherche une consonance idéologique avec le public. Cette démarche s'appuie, à l'instar du théâtre brechtien, sur l'analyse et la réflexion, le partage d'une conviction. Un tel

³²A *Good Night Out*, p.54.

projet semble lourd de dangers. Forte de ses croyances esthétiques et idéologiques, une compagnie pourrait être tentée d'imposer mécaniquement sa tutelle culturelle. N'est-ce pas là la caractéristique de la démarche décriée de l'extrême gauche, en 1968 en France? Lorsqu'il analyse l'influence de J.Mc Grath, Baz Kershaw souligne ce point :

<<Now, obviously, such a project is fraught with pitfalls. How can the company be sure it hasn't misread the realities of people's lives? What right has it to represent those realities and what forms would produce an efficacious result?>>³³

L'analyste observe que, dans *the Cheviot* - mais on retrouvera les mêmes traits, ultérieurement dans les autres pièces de l'auteur -, J.Mc Grath échappe aux écueils parce que ses comédiens et lui partagent avec leur public les mêmes convictions, les mêmes intérêts socio-économiques, les mêmes choix culturels ou esthétiques. Enfin, nombreux sont les acteurs issus de cette communauté régionale et sociale.

Cette forme aboutie de théâtre populaire, qui s'enracine dans les pratiques culturelles du peuple lui-même, trahit également une confiance dans la validité de ces dernières, habituellement niées. Elle est donc un paradigme essentiel dans l'histoire des représentations populaires, en insistant sur ce trait de l'identification. À ce titre, J.Mc Grath est particulièrement proche de Dario Fo, et les formes qu'il invente sont égales à celles de son confrère italien, alors inconnu en Grande-Bretagne. *Mistero Buffo*, farce inspirée de la culture médiévale, créée en 1969, est notamment à l'origine de la notoriété de cet auteur, metteur en scène, italien. Son épopée des opprimés à qui le jongleur, maître des cérémonies, apprend le rire est proche des spectacles de J. Mc Grath. Ce dernier citera fréquemment leur parenté, parmi d'autres, dans *The Bone Won't Break*³⁴. Cette similitude naît d'une référence théorique commune. Tous deux se

³³KERSHAW Baz *The Politics of Performance, Radical Theatre as Cultural Intervention*, London and New York, Routledge, 1992, p.152.

³⁴*op. cit.* chapitres 5 et 6.

reconnaissent dans cette affirmation de Gramsci selon laquelle le folkore et les arts populaires peuvent constituer la base d'un activisme culturel visant à renverser l'hégémonie des formes dominantes³⁵.

Avec le recul du temps, on mesurera que ce pari a partiellement réussi en Europe, ou aux Etats-Unis. Les théâtres parallèles, ainsi enracinés, ont gagné droit de cité aux côtés des formes plus élitistes, ou des formes populistes réductrices. Graduellement, ils ont été assimilés, absorbés par les circuits officiels. C'est le cas de Dario Fo, Ronconi, des festivals Off d'Avignon, Fringe d'Edimbourg, des théâtres Off, puis Off-Off, à Broadway, malgré leur volonté de rester aux marges. La composante populaire audacieuse de ces alternatives hétérogènes a suivi la même voie. Le public et les critiques des centres l'ont peu à peu assimilée, pervertie. L'exemple cité par J.Mc Grath des avatars survenus à Belt and Braces, à Londres, avec la pièce de Dario Fo *Accidental Death of an Anarchist* en est un exemple caricatural³⁶. Ce processus rappelle celui qu'avait connu, en son temps, Theatre Workshop de J.Littlewood. Dans le même temps, l'aggravation des conditions économiques d'exercice du spectacle vivant, avec son cortège de remises en causes gouvernementales en Grande-Bretagne a conduit, pour l'essentiel, à un échec de ces théâtres. Les formes carnavalesques choisies récemment par Ronconi ou J.Mc Grath permettent, dans l'espace éphémère de quelques semaines, eu égard à l'ampleur des moyens techniques indispensables et à l'importance numérique de la troupe, d'attirer la foule impressionnante des publics populaires visés dans un lieu volontairement symbolique et mythique - les anciennes usines Fiat de Turin, avant leur démolition, pour le premier³⁷, le Tramshed' à Glasgow, pour le second³⁸. Tous deux, comme Dario Fo, réinventent le "pageant" populaire, issu du Moyen Age, et

³⁵ cité par Baz Kershaw, *The Politics of Performance*, p.153.

³⁶ *Conversations with John Mc Grath*, appendice 3, p.665.

³⁷ Janvier 1991, adaptation carnavalesque, multi-plateaux, avec public mobile et musique vivante, d'un roman populaire autrichien.

³⁸ *Border Warfare*, 1990 et *John Brown's Body*, 1991, compagnie Wildcat.

adopté par le théâtre ouvrier des années 1920-30, en Europe et aux Etats-Unis. La perspective est celle d'une traduction politique, afin de refléter et de peser sur les valeurs contradictoires de l'époque moderne.

Le projet similaire de J. Mc Grath, avec le théâtre de Mold³⁹ s'inscrit dans cette logique. L'auteur en dessine parallèlement les limites économiques. Il vise à partager l'intimité d'une région galloise où il a grandi. La culture locale spécifique possède des caractéristiques proches de celles que l'auteur a su exploiter en Ecosse. L'inévitable conséquence qui accompagne ces formes, dans la post-modernité ambiante est leur caractère éphémère. Ce trait semble être un principe esthétique, au-delà des contraintes financières, notamment dans les mises en scène d'opéra, aujourd'hui. A l'inverse, le caractère éphémère du spectacle résulte directement, ici, de l'ampleur des moyens techniques nécessaires pour cette forme de traduction des valeurs populaires. Le metteur en scène se résout, malgré lui, à ne pas prolonger les représentations, le transfert du spectacle dans un autre lieu est aléatoire.

La précision des références culturelles restreint également à priori l'ampleur du public potentiel. Néanmoins l'exemple du *Cheviot* démontre que la force expressive d'une spécificité conduit à son universalité. La notoriété de ce spectacle et des formes paradigmatiques résultantes peut aussi être utilisée pour illustrer la reconnaissance que le théâtre dominant accorde au théâtre parallèle. Avec ses spécificités esthétiques et éthiques, l'oeuvre de J. Mc Grath s'inscrit parmi les contributions historiques essentielles. L'analyse que propose Christian W. Thomsen du *Cheviot*, en son temps, en porte témoignage :

<<The *Cheviot*... is up to now the best example of the kind of theatre developed by 7:84/.../ Among it's forerunners, besides local traditions, are Brecht's epic theatre and Piscator's political revues./.../But it is non-Brechtian in its reliance on an emotional identification which excludes any consideration other than those of actionist

³⁹*infra*, appendice 3, p.662 et 668-9.

partisanship./.../Mc Grath's characters change and are changeable. He creates dramatic tension, but each scene is closed in itself.>>⁴⁰

L'analyste nous permet de souligner l'originalité d'une telle synthèse voulue par l'auteur, entre un théâtre épique, que ce dernier estime trop didactique, trop distant du public, et un engagement affectif avec le public. Outre les formes du spectacle, qui bouleversent profondément le théâtre d'agit-prop, l'adaptabilité des personnages est un élément fondamental dans la recherche de cette symbiose.

6-2-Les personnages et leur traitement dans l'oeuvre de J.Mc Grath :

Dans la recherche d'une forme adaptée à l'éthique du populaire chère à l'auteur, le personnage est essentiel. Il accompagne le traitement esthétique. On examinera le rapport de J.Mc Grath aux deux types principaux de pièces, et à leurs variantes, à partir de son travail à Liverpool. *Soft or a Girl?* ou *Fish in the Sea*, ou ultérieurement, *Blood Red Roses* et *Swings and Roundabouts* (1981) forment un ensemble dans lequel une intrigue et des situations familiales ou de couple s'insèrent dans un univers social plus ou moins vaste. Les personnages, constitués avec une épaisseur psychologique certaine, provoquent des événements personnels qui sont reliés à l'histoire sociale. Dans le cas de *Blood Red Roses*, la chronologie familiale accompagne strictement la chronologie historique. En Angleterre, il est nécessaire de prendre également en considération un certain nombre de pièces qui dérogent à ce premier modèle. *Trees in the Wind*, et ultérieurement *Night Class*, sont des huis-clos mettant en présence des personnages clairement emblématiques, représentatifs de la palette des comportements politiques types, en 1968 pour la première, au coeur du thatchérisme des années 1980, pour la

⁴⁰THOMSEN Christian.W. *Three Socialist Playwrights : John Mc Grath, Caryl Churchill, Trevor Griffiths*, in *British Drama since 1960*, CWE Bigsby ed. Stratford upon Avon Studies, London, E.Arnold, 1981, p.163.

seconde. Parodies ou paraboles, les pièces pamphlétaires contre le capitalisme, qui leur succèdent, mettent aussi en présence des personnages emblématiques dissociés de leur quotidien familial. *Trembling Giant, Rejoice!* en représentent les prototypes.

Enfin émergent les fresques historiques : *The Cheviot, Boom, Lay Off* (1975), *Joe of England* (1977), *Joe's Drum, Border Warfare* et nombre d'autres. L'intrigue, c'est désormais l'histoire sociale elle-même. Authentiques ou fictifs et vraisemblables, les personnages sont des stéréotypes sociaux. *Little Red Hen* et *The Game's a Bogey* introduisent des personnages essentiels inventés par l'auteur, moteurs de la fresque historique centrée sur le réel écossais. Parallèlement, en Angleterre, l'adaptation des trois pièces de J.Arden et M. d'Arcy, ou les deux spectacles restituant la mémoire de luttes syndicales historiques, *Big Square Fields*, de l'auteur, ou *Six Men of Dorset*, peuvent constituer un pendant de ces pièces écossaises.

Le traitement des personnages, lié à la technique théâtrale qui structure le récit, est donc tout différent selon que l'on se situe dans l'un ou l'autre des deux genres principaux. Avec des variantes, le type de personnage le plus original apparaît dans les formes diverses de fresques.

6-2-1-le personnage dans la fresque historique :

Dans la forme épique historique directe, les personnages fictifs perdent leur identité individuelle, leur épaisseur psychologique pour ne devenir que des types sociaux emblématiques, tandis que les personnages authentiques sont eux systématiquement nommés, qu'ils soient positifs, ou non, personnalités célèbres, ou individus mêlés localement à un événement. Mais leur discours, les faits marquants de leur carrière ou la représentativité même de leur anonymat, qui les assimile alors à *Everyman*, nourrissent également leur fonction emblématique plus que

leur psychologie individuelle. Ils seront positifs s'ils appartiennent au peuple militant, quel que soit leur degré d'implication, ou s'ils sont victimes d'injustices, comme Jimmy Chisolm et sa famille, ou le scrupuleux sheriff MacLeod, dans *The Cheviot*. Lorsqu'ils ont un rôle actif, l'histoire est présentée par le narrateur, témoin objectif qui a une fonction d'intercesseur épique avec le public. Il peut être un personnage impliqué dans le récit. Il le raconte le plus souvent à ses enfants ou petits enfants. La fiction rejoint la réalité. Il peut tout à loisir introduire le personnage authentique et attirer l'attention sur son point de vue. Témoin porteur des valeurs progressistes, il donne à voir au peuple ses héros historiques afin que leur exemple lui soit profitable aujourd'hui. Dans la pièce *Joe's Drum*, l'épouse de Joe Smith narre la vie de ce militant et celle de Thomas Muir, personnages centraux de cette pièce, qu'accompagne une cohorte d'autres personnalités écossaises historiques. Les héros syndicalistes et élus de la Red Clyde, dans *The Game's a Bogey*, ou les personnages populaires fictifs, tels Ina, George ou Mc Williams, le jeune rebelle, dont nous découvrons une tranche de vie contemporaine en écho, sont introduits par les comédiens intervenant sous leur propre nom, dans le dialogue. Ils prennent alors en charge la narration historique objective et descriptive, citant faits, dates et témoignages. *Little Red Hen* associe dans les souvenirs d'Old Hen, personnage de fiction, narrateur principal, le récit historique mêlant les mêmes personnages authentiques à l'épopée de sa famille. Le spectateur peut établir un lien critique entre le militantisme d'alors et les formes actuelles de lutte pour l'identité écossaise. Mary Mac Pherson apparaît dans *the Cheviot*, puis dans la pièce *Mairi Mhor, the Woman from Skye*, qui lui est consacrée pour magnifier son intervention militante et artistique dans la résistance aux déportations. Les héros authentiques sont donc bel et bien systématiquement mêlés à des personnages fictifs qui représentent le peuple anonyme, et partagent leur vie. Ces derniers sont personnages principaux lorsqu'une fiction vraisemblable structure le récit historique

(*The Game's a Bogey, Little Red Hen, Blood Red Roses*). Leur histoire personnelle participe directement, avec une égale importance, de l'histoire sociale nationale.

Dans les fresques historiques sans récit fictionnel comme support principal, le peuple anonyme est donné en exemple. Quelques noms émergent des chroniques documentaires. Tous les intervenants authentiques, positifs ou négatifs, qui sont évoqués dans les pièces écossaises, prendront place dans la trilogie écossaise. Ils seront les seuls à dessiner des personnages. Les adversaires, possédants, propriétaires, capitalistes, gouvernants, y conserveront la représentation négative qui était leur dans les pièces où ils apparaissaient auparavant. Divers procédés sont employés. L'exemple initial du *Cheviot*, permet d'en dresser un tableau.

Patrick Sellar, le régisseur du domaine du Duc de Sutherland, de sinistre mémoire dans les Highlands, est un des personnages principaux de la première partie de la pièce. Il intervient fréquemment dans les dialogues, afin d'illustrer le rôle qui fut réellement le sien. Il prononce systématiquement les paroles, au moins dans leur esprit, que l'histoire et les témoignages authentiques lui ont prêtées. Nul n'est besoin de le ridiculiser tant son message est éclairant. Lors de sa première apparition, avec Loch, son supérieur, également authentique, ce dernier, quittant son chapeau et son personnage l'espace d'un instant, s'adresse au public pour le prévenir :

believe it or not, Loch and Sellar actually used these words⁴¹,

avant de remettre sa coiffure et de poursuivre son analyse économique de l'intérêt des 'clearances'. A l'inverse, leur dureté inhumaine va ensuite être rapportée. Les fermiers anonymes, protagonistes positifs authentiques, ou la lecture directe, non théâtralisée, d'extraits d'archives en témoignent. Lors de sa visite, pour recruter des soldats, Lord Sutherland

⁴¹ *The Cheviot*, p.7.

sera présenté sans caricature⁴². Seul le lapsus que lui prête l'auteur relève de cet effet, dans sa troisième intervention. Il confirme la domination anglaise sur l'Écosse, comme sur l'ensemble de l'Empire :

Have you no Pride in this great democracy that we English
- er British - have brought to you? ⁴³

Son discours colonialiste et son mépris des hommes, illustré par les métaphores mongoles, sont sans équivoque. Il est historiquement grotesque aux yeux de l'auteur et du peuple. J.Mc Grath se plaît à indiquer fréquemment qu'aujourd'hui encore le régisseur du domaine est accueilli par des bêlements lorsqu'il pénètre dans le pub de Rogart, par exemple, le village dont est issue la famille d'E.MacLennan, situé dans le comté de Sutherland.

La carrière de Lord Polwarth au sein des banques et des compagnies pétrolières est connue de tous. L'impudence grotesque de sa nomination comme médiateur, tandis que la compagnie joue la pièce en tournée, choquera l'auteur et les comédiens. Au cours de la première tournée ils ajouteront ce personnage, dans la partie contemporaine de la pièce. Ils auront recours à une chanson, et le traiteront caricaturalement comme un pantin, manipulé par le représentant du gouvernement et celui des compagnies pétrolières américaines. Les strophes qu'il chante constituent une auto-dérision⁴⁴. Il en est de même avec l'image très brève offerte par la Reine Victoria, lorsque, cyniquement, elle chante "These are My Mountains". La relation anglo-écossaise est démystifiée par l'auteur. Les paroles de la chanson emblématique de la pièce deviennent ici parodiques. Le message est inversé. La reine ne s'identifie pas à l'Écosse. *Our*, avec son pluriel de majesté, affirme la propriété qu'elle s'attribue sur le pays, tout comme l'alternance *your/English* :

These are our mountains
And this is our glen

⁴²*The Cheviot*, p.45-7

⁴³*ibid*, p.46.

⁴⁴*supra*, chapitre 4-3-2- l'Etat et le Capital, p. 267-8.

The braes of your childhood
Are English again.

Though wide is our empire
Balmoral is best
Yes these are our mountains
And we are impressed.

On retrouvera une présentation parodique équivalente de la reine Victoria dans *Border Warfare*⁴⁵. L'intermède burlesque entre Lord Crask et Lady Phosphate qui suit immédiatement renforce ce sentiment de colonisation de l'Écosse.

L'écart entre le discours et la pratique sociale de la romancière américaine Harriet Becher Stowe, permet de démystifier l'humanisme de façade de cet auteur populaire. Implicitement, les bons sentiments de son livre *Uncle Tom's Cabin*, qu'elle cite sur scène, sont ironiquement mis en parallèle avec l'Écosse. En vantant futilement les mérites de son amie, la duchesse de Sutherland, elle se disqualifie aux yeux du public, à qui elle s'adresse directement. Celui-ci, héritier des Écossais à qui la fiction destine le bavardage de la romancière, reçoit personnellement ce message :

HARRIET B.S. : Good evening. My name is Harriet Becher Stowe, and I am a lady novelist from Cincinatti Ohio. You may have heard of my *Uncle Tom's Cabin*. (confidentially.) Well, that was about the negro slaves, and my new book - *Sunny Memories of a Stay in Scotland* /.../(suit le long dithyrambe sur la duchesse, NDLR, qui se termine ainsi :) Where was I? Oh yes-well, she is a very enlightened, charming lady, and she is known for her undying support of the oppressed people of the world - the negroes, the slaves, Mr Garibaldi's Italians - she thinks they ought to be treated much nicer. And as to those ridiculous stories about *her* /.../ to my view, it is an almost sublime instance of the benevolent employment of superior wealth and power in shortening the struggles of advancing civilisation. ⁴⁶

⁴⁵*supra*, chapitre 4-3-3-Etat-armée-police, p.284.

⁴⁶*The Cheviot*, p.22-3.

Comme celui de Lord Sutherland, son monologue est ponctué par des bêlements populaires. L'absurde ironie du discours, qui mêle fiction et réalité, traduit le peu de respect de J.Mc Grath pour Harriet Beacher Stowe. Cette intervention unique du personnage est placée en intermède, au coeur d'un récit des exactions de la duchesse que vante la romancière. En rapprochant la situation des noirs américains et celle des écossais, J.Mc Grath amplifie l'effet recherché. L'arrivée impromptue de tels personnages, qui se présentent directement au public en se nommant, comme lors d'une rencontre fortuite naturelle, implique le spectateur dans le récit de sa propre histoire.

Des personnages fictifs, traités sur le même mode du stéréotype grotesque complètent le portrait des adversaires du peuple. Ils peuvent être plus développés que ces vignettes qui rappellent les caricatures de Daumier, dans la presse révolutionnaire en France. La longue scène entre Lord Crask et Lady Phosphate of Runcorn est sans nul doute l'exemple le plus abouti, avec les emplois burlesques de Texas Jim, le représentant des compagnies pétrolières américaines. Après avoir serré les mains des spectateurs du premier rang, il danse frénétiquement sur une déformation américaine de l'air *These are my Mountains*. Il fait ensuite danser les travailleurs, tels des animaux de cirque, au cours d'une 'square dance' aux paroles diégétiques cruelles. Tout au long de cette scène, les didascalies sont très précises et contraignantes. Elles concernent le jeu, la nature des morceaux de musique, le rythme, la tenue du personnage, et les déplacements de Texas Jim, qui doit jouer avec le public. Elles précisent également l'attitude des acteurs soumis à sa loi. La métaphore visuelle et sonore aux aspects multiples doit fonctionner avec minutie. Son importance est égale à celle des parties dialoguées⁴⁷. La représentation proche de l'image d'Epinal, proposée par le nom de ce personnage est notamment clairement confirmée par son apparence :

⁴⁷ *The Cheviot*, p.58-61.

*Enter TEXAS JIM in 10-gallon hat. He greets the audience fulsomely, shakes hands with the front row, etc.*⁴⁸

Les procédés seront semblables dans les autres pièces de l'auteur, et poussés à l'extrême dans les trois fresques nationales *There is a Happy Land*, *Border Warfare* et *John Brown's Body*, qui composent l'ultime trilogie écossaise.

Dans les fictions historiquement véridiques, construites autour d'une famille ou d'une longue tranche de vie du personnage principal, les personnages sont également emblématiques à des degrés divers. Après la trilogie écossaise, J.Mc Grath poussera le procédé à ses limites, avec un personnage seul en scène, dans sa dernière pièce en date, *Watching for Dolphins*.

La transformation en stéréotypes est une condition essentielle du fonctionnement d'un théâtre contestataire. Les exemples précédents ont permis d'en mesurer la dimension parodique, dans nombre de cas. Elle s'exprime à la fois par un style, un ton, ou une mise en situation atypiques. On notera la force de la moquerie visant à attaquer des personnalités dont le rôle social est directement le vecteur d'une activité politique ou économique adverse. D'autres sont égratignées. Leur notoriété culturelle est ainsi contestée. Un ultime exemple de ce type, extrait du *Cheviot*, est représenté par 'Gent', déclamant de façon caricaturale un poème authentique de Lord Francis Egerton⁴⁹, qui chante les louanges du premier Duc de Sutherland. La parodie de déclamation victorienne contribue à ridiculiser les valeurs esthétiques et philosophiques de ce poème flagorneur. Il est exemplaire de la soumission culturelle dénoncée par J.Mc Grath. La satire textuelle est proposée, aussitôt après, dans un poème populaire local anonyme, adressé au même duc en langue gaélique. Dans ce cas précis, la parodie, qui vise la source d'inspiration plus que l'oeuvre poétique elle-même, retrouve sa structure

⁴⁸*The Cheviot*, p.58.

⁴⁹ *op. cit.* p.20-2.

classique. La version transformée accompagne le modèle décrié, et il y a bien abaissement volontaire, avec des métaphores rurales, d'un texte, et d'un genre qui se proclamaient élevés.

SINGER: A translation of a gaelic poem in honour of the
Duke of Sutherland :
'Nothing shall be placed over you
But the dung of cattle.
There will be no weeping of children
Or the crying of women.
And when a spade of the turf is thrown upon you,
Our country will be clean again'.⁵⁰

La démarche parodique méta-linguistique de cette confrontation prend appui sur l'interculturalisme. Les deux textes appartiennent à la mémoire populaire. Les didascalies qui accompagnent le passage, invitent le comédien à exprimer parfaitement cette complexité dans son jeu :

Enter a victorian Gent./.../

GENT: And now, a poem by Lord Francis Egerton, in honour of the first Duke of Sutherland :

He coughs politely then performs the poem in a victorian posturing manner, with vivid gestures - some perhaps a little unlikely.

/.../

At the end of the poem, the company applaud politely.

Enter the GAELIC SINGER.

Précédant immédiatement la vignette avec Harriet Beacher Stowe, cette brève scène forme avec elle un ensemble. Ce voisinage apparie duc et duchesse, bouffon et bouffonne, dont le ridicule est ainsi décuplé par l'auteur. La relation complexe des quatre personnages a valeur emblématique généralisante.

Les divers procédés d'emblématisation des personnages que propose J.Mc Grath apparaissent donc dans toute leur richesse. L'écriture et les intentions qu'ils expriment sont complexes et traduisent une réflexion et un savoir-écrire approfondis. J.Mc Grath se démarque ainsi de la démarche du théâtre conventionnel face aux personnages stéréotypés :

⁵⁰*The Cheviot*, p.22.

<<The conventional reaction to "stereotypes" on stage is one of shock-horror-blunder. To see a character portrayed on a stage with no effort to present a picture of that character's subjectivity, in specific detail and, what seems more important, without an automatic and uncritical emotional sympathy, is considered somehow immoral.>>.51

6-2-2- Eclairages sur l'approche de J.Mc

Grath, et emplois du stéréotype au théâtre:

L'ironie mordante de l'auteur pour présenter le refus conventionnel du stéréotype est quelque peu polémique. Le document manuscrit inédit qu'il nous a offert révèle, à l'inverse, une connaissance profonde de l'univers théâtral et des motivations précises qui l'ont amené à construire un modèle de personnages stéréotypés spécifique. On prête habituellement au personnage stéréotypé un caractère de déshumanisation qui facilite la propagande idéologique. Cela est vrai des stéréotypes conventionnels du théâtre d'agit-prop rapidement écrit, dans lequel on retrouve des modèles sociaux fixes tels que le patron en chapeau de soie, ou l'ouvrier honnête en salopette. C'est également vrai, à l'inverse, du théâtre naturaliste médiocre, dans lequel le manque de recul, d'observation de la diversité des individus et d'inventivité dans le dessin psychologique des personnages en fait des stéréotypes faciles, mais d'un autre ordre. L'extrême en ce sens est représenté dans la définition passe-partout des éléments du triangle amoureux au boulevard. Il ne s'agit pas non plus, pour J.Mc Grath de calquer ses personnages emblématiques sur les modèles, de nature rhétorique, du théâtre symbolique, tels que le guerrier, le poète ou le jeune héros. Une extrapolation plus récente de ce type d'emblèmes se rencontre dans le théâtre expressionniste allemand, avec le travailleur, le chômeur, le représentant du peuple, qui débouchera en Russie sur le héros socialiste, souvent représenté par le tractoriste

⁵¹Mc GRATH J, *Some Uses of Stereotypes*, article manuscrit, inédit, utilisé à Cambridge (1979). Archives personnelles, p.1.

méritant. Cependant, J. Mc Grath voit rapidement la nécessité d'inventer un type de personnage emblématique plus riche, plus proche du public auquel il destine ses spectacles, car, il a acquis l'intime conviction que :

<<There does come a moment when one must, to tell the truth, use a different form of writing from the naturalist or "realist" ideal of fully-rounded character drawing.>>⁵²

En construisant ses fresques familiales, il pourra introduire une palette riche de personnages emblématiques assez diversifiés pour dépasser les modèles antérieurs. La richesse des situations et des fictions permettra de développer certaines de leurs contradictions. On repèrera dans *Bitter Apples*, *Little Red Hen*, *Blood Red Roses*, *Mairi Mhor*, notamment, par exemple, la jeune femme militante, consciente des réalités sociales, engagée dans le monde du travail, et attachée aux valeurs féministes. Elle représentera donc un symbole complexe. Anonyme et représentée dans la foule, elle peuplera également *the Cheviot*. Les jeunes rebelles, opposés à leurs parents, ou à la société reflètent les valeurs contrastées de notre époque. *Why the Chicken*, *Soft or a Girl?*, *My Pal and Me*, *They're Knocking Down the Pie-Shop*, *Fish in the Sea* en offrent des exemples divers. Richesse et variété accompagneront également le stéréotype de l'étudiant qui rejoint le camp des travailleurs manuels. Les représentations qui ressortent de *Random Happenings*, *Underneath*, *Fish in the Sea*, sont cohérentes et nuancées. Notamment, les trois personnages féminins de *Trees in the Wind* proposent un tryptique représentatif des divers stéréotypes rencontrés alors chez les jeunes filles. Parfois, comme certains exemples tirés du *Cheviot* nous l'ont montré, le stéréotype sera dessiné à traits plus durs et deviendra caricature. On peut compléter ce tableau avec les rebelles de *Angels of the Morning*, la militante terroriste mise en scène dans les souvenirs de Reynalda, dans *Watching for Dolphins*, la galerie de portraits rapides de *The Baby and the Bathwater*, en opposition aux personnages plus consistants. En tout état de cause,

⁵²*Some Uses of Stereotype*, p.2.

l'épaisseur et la diversité nourrissent la fonction idéologique et sociale de ces personnages. L'exemple le plus abouti en est donné par Reynalda dans *Watching for Dolphins*. Toute la pièce traduit sa remise en question éthique et ses certitudes. Ses moments de dépression ou ses enthousiasmes ne servent pas à dresser un portrait psychologique. Seuls transparaissent l'image du dynamisme féministe et révolutionnaire, ou, peut-être, l'attachement au père-modèle. Néanmoins, les éléments d'identification demeurent principalement idéologiques. Ils pourraient cependant se prêter à une lecture psychanalytique. En fait, l'usage du piano comme partenaire permet de donner un nouvel élan à sa réflexion. Sa culture musicale est indissociable de ses interrogations éthiques. La tonalité des musiques qu'elle joue peut cependant traduire iconiquement son état d'âme, ses humeurs. Les personnages qu'elle met en scène sont également des stéréotypes. Le juge Shenker symbolise la justice soumise au système politique. Le représentant de compagnie américaine est un capitaliste type, dans l'image mentale que nous transmet Reynalda.

En différenciant nombre de représentants de sous-catégories, J.Mc Grath lutte contre la simplification réductrice d'une palette de modèles habituellement restreinte. Ainsi, si ses patrons ont des traits communs, ils présentent d'importantes nuances, dans *Rejoice!*, *Fish in the Sea*, *Yobbo Nows*, *The Trembling Giant*, *Lay Off* ou *Boom*. Les syndicalistes ou les dirigeants politiques offrent un semblable nuancier.

Dans *Fish in the Sea*, les scènes de l'occupation permettent de distinguer les attitudes des divers représentants syndicaux, tandis que l'introduction toute brechtienne des trois parlementaires appartenant au parti travailliste contraste avec le réalisme du reste de la pièce. Ils rappellent fortement les trois dieux de *La Bonne Ame de Se Tchouan*. L'ironie mordante stigmatise les comportements politiques du moment. Cette vignette crée la rupture nécessaire à un examen critique que l'auteur juge capital à ce point. Elle complète, en la diversifiant, la panoplie des modes d'expression dont la pièce est riche : documentaire, music-hall,

cabaret dans la tradition des spectacles de pub et de clubs ouvriers, comédie naturaliste. Comme l'indique C.W. Thomsen :

<<He blends and fuses these influences into something powerfully original, a form of semi-epic, semi-realistic tragi-comedy with a positive socialist perspective. The characters suffer and can be defeated, but not broken.>>⁵³

La diversité des composantes de la famille Machonochie, avec les parents, les trois filles et le fils, permet de différencier les comportements. Ils varient selon les générations, et au sein des jeunes générations. Ces dernières, présentées dans leur diversité, tiennent une place essentielle dans les pièces de Liverpool. L'auteur distingue clairement les attitudes féminines de celles des hommes, tout en introduisant des nuances. Ainsi, Madame Machonochie est directe, terre-à-terre, mais pleine d'attention envers les préoccupations de ses enfants, notamment lorsque son fils choisit de s'engager dans la police. Mary, avec sa sensibilité à fleur de peau est attirée par le rêve, mais prend tout avec le plus grand sérieux. Sandra dévore l'existence au jour le jour, avec un réalisme dénué d'arrière pensées, tandis que Fionna aspire à devenir étudiante et à quitter sa condition sociale. Les personnages masculins offrent une semblable diversité. Derek préfère le réalisme aux idéologies pour échapper au chômage, croissant dans la période. Son père représente l'emblème de l'ouvrier marxiste aux convictions simples, ancrées de longue date, honnête et dévoué. A ses côtés, Willie fait son apprentissage de la conscience de classe et du syndicalisme. Il portera un regard ouvert sur les formes d'action, les alliances nouvelles qui se dessinent. Yorry représente l'intellectuel issu d'une famille conservatrice, qui s'engage passionnément aux côtés de la classe ouvrière, tandis qu'Andy est le prototype du rebelle anarchisant prêt à tous les extrémismes suicidaires.

Ce bref panorama des personnages principaux d'une des premières pièces dans lesquelles J. Mc Grath conçoit ses personnages comme des

⁵³ *Three Socialist Playwrights, in British Drama since 1960, p.162.*

emblèmes complexes permet de percevoir les évolutions proches. Selon que les personnages appartiendront à des sagas familiales fictives ou à des fresques historiques directes, leur degré d'abstraction variera. Dans tous les cas, la communication avec un public spécifique, ouvrier, régional, populaire, influe de façon décisive sur un seuil minimal de schématisation dans le dessin des stéréotypes. Les différences de classe sont fréquemment niées ou schématisées. On utilise alors le symbole du mineur, ou celui du docker associés au portrait de leurs représentants syndicaux, pour inquiéter les électeurs. Ils sont constamment accusés d'imposer leur vision au parti travailliste, lorsque ce dernier est au pouvoir. Le stéréotype complexe proposé par l'auteur lutte contre ce modèle d'emblème réducteur. J.Mc Grath l'exprime clairement:

<<In the presence of such deliberate and depoliticising mystifications, clearly, one of the main problems in presenting images of contemporary society to a contemporary audience, is going to be to reveal the true nature of the social forces in that society. It will be necessary to open a dialogue with the audience. >>⁵⁴

La nuance et la complexité, que de nombreux critiques ont régulièrement saluées, permettent à l'auteur d'ouvrir le dialogue souhaité avec son public. Il peut alors lui présenter sa vie, ses propres stéréotypes réducteurs, et le rôle idéologique des images que proposent l'Etat, la presse et les spectacles, apparemment vides de toute idéologie manifeste.

Dans tout spectacle, même le personnage le plus immédiatement naturaliste est un emblème. J.Mc Grath offre aux étudiants de Cambridge une analyse de *Baby Doll*, l'un des personnages de Tennessee Williams les plus "ronds", les plus pleins psychologiquement, dans la pièce du même titre, tirée d'une nouvelle. Il démontre, qu'aux yeux du public international, elle incarna, pendant une décennie, un âge, une classe moyenne, une sexualité type, dans la société occidentale d'après guerre, au point que son nom allait devenir symbolique d'un mythe commun, au

⁵⁴*Some Uses of Stereotype*, p.4.

même titre que *Roméo et Juliette*, dans un autre champ affectif. L'image était, la plupart du temps, véhiculée par des personnes qui ne connaissaient ni la nouvelle, ni la pièce de théâtre, ni le film d'Elia Kazan. Le nom métaphorique *Baby Doll*, aux connotations initiales multiples a pu devenir, par extension, outil de représentation langagier d'un symbole sans référent. L'auteur conclut donc, qu'à ses yeux :

<<In a similar, perhaps less marked way, almost all "characters" created on stage are in fact emblems. Whether the author and actors like it or not, they become generalisations in the perception of the audience.>>⁵⁵

Au fil du temps, ces modèles évoluent en fonction des mentalités, et interviennent, selon J.Mc Grath, dans toute pièce, en tant qu'éléments fonctionnels de la narration. Leur nature emblématique est renforcée. La relation aux autres personnages est plus fonctionnelle que seulement affective. Ainsi en est-il du personnage qui tombe amoureux, du meurtrier ou du cynique, du militant qui tente de convaincre, ou du prêtre qui prêche. Conscient de cet aspect de la représentation, J.Mc Grath la souligne à l'aide du vocabulaire qu'il prête à son personnage. Nous avons pu citer divers exemples dans lesquels il est aisé de repérer cette marque, qu'il s'agisse de l'inspecteur dans *Musgrave*, de la Reine Victoria, de Harriet Becher Stowe, du prêtre ou du Duc de Sutherland dans *The Cheviot*. Ainsi, même les personnages historiques, communément reconnus, à travers leur célébrité même, comme individus, perdent leur unicité psychologique pour devenir les emblèmes du rôle social qui est le leur. Il en est de même des militants mis en valeur, ou des personnages fictifs ou anonymes. L'auteur pourra alors souligner leurs propres insuffisances, leurs contradictions. On pourrait considérer en ce sens, que dans la méthode prônée par Stanislavski, et développée par Lee Strasberg, la recherche de l'objectif caractéristique de la fonction du personnage par

⁵⁵*Some Uses of Stereotype*, p.5.

l'acteur qui va le jouer, successivement, dans la pièce, dans chaque scène, puis, presque à chaque ligne, revient à déterminer à chaque instant sa valeur de représentation-modèle, plus qu'un élément de psychologie intime.

Face à cette hypothèse, l'auteur fait confiance à la capacité d'analyse et d'observation du spectateur qui saura "lire" le personnage dans la plupart des spectacles. Il mettra en oeuvre un processus de reconnaissance du type de personnage qui lui est proposé. L'accumulation des détails naturalistes, et la complexification psychologique sont alors un décor, des enluminures qui n'ont d'autre intérêt que de divertir le spectateur. En éliminant tout cet appareil dans le théâtre qu'il défend, J.Mc Grath vise à concentrer la communication sur l'essentielle, à ses yeux : son aspect social et éthique. Ce champ est suffisamment vaste, surtout lorsque l'auteur s'adresse à des publics régionalement ou socialement spécifiques.

On comprend plus précisément pourquoi l'auteur est farouchement opposé au théâtre naturaliste. Son appareil expressif occulte, dans la construction du personnage comme dans le décor ou les situations, les comportements ou les actes, sous une apparente vraisemblance, notamment psychologique. La fonction essentielle du personnage se dilue au profit de son aspect iconique. La minutie de ce qui peut être nommé le 'décor' du personnage, invitera le spectateur à en lire prioritairement les signes, détournant ainsi son attention du discours.

L'auteur affirme qu'un stéréotype, même lorsqu'il est caricature, comme le sont certains personnages que nous avons évoqués, ne constitue pas une réduction du personnage :

<<the presentation of a stereotype or caricature of a type within the audience's experience will in fact be a way of painting to their own concrete knowledge of similar real people. The very deformation present in the caricature will indicate very clearly the attitude of the people who created it.>>⁵⁶

⁵⁶*Some Uses of Stereotype*, p.12.

Ainsi, en référence aux modèles préexistants, la caricature informera le spectateur sur le discours de celui qui l'a construite, auteur, d'abord, comédien ensuite. La nature composite ou homogène du public permettra une validation sociale, de l'ordre de l'approbation ou du refus. Dès lors, la recherche de publics homogènes favorables, dont on vise à exprimer les valeurs, permet un degré de partage qui produit un effet démultiplicateur. On lit dans cette démarche le but du théâtre interventionniste, dont, a posteriori, on peut mesurer l'efficacité limitée, puisqu'au-delà de la satisfaction d'un échange et d'un partage il n'est pas parvenu, aussi élaborée soit la démarche, à influencer durablement sur les comportements sociaux et les choix idéologiques. On comprend mieux la tonalité amère du questionnement et les réponses accusatrices de l'ouvrage *The Bone Won't Break*, ou celle, plus auto-analytique de *Watching for Dolphins*. Mais, à la suite de l'analyse du personnage qui précède, nous qualifierons de 'socio-identitaire' le concept recouvert par le terme 'auto-analyse'. Le théâtre devient le lieu d'une confrontation de la théorie à la pratique et à l'expérience acquise. Les forces sociales et les individus sont pris entre le mouvement de l'histoire et leur histoire individuelle. On comprendra aisément que le public visé par la pièce *Watching for Dolphins* soit, tout en demeurant spécifique, l'un des plus vastes auxquels J.Mc Grath se soit adressé. Il interpelle une génération entière, et au-delà, l'ensemble des militants qui se sont reconnus dans le terme de "gauche", au moment où son sens apparaît vide. La parabole des dauphins indique que l'auteur espère que cette situation est provisoire. Dans cette pièce, Reynalda interprète, devant le public, les personnages qu'elle imagine, et la pièce s'achève lorsqu'arrivent ses premiers véritables visiteurs. L'ultime didascalie, qui précède directement "BLACKOUT - END", indique en effet:

Noise and light outside of a car stopping.
The door bell rings.
She knows what it means.⁵⁷

⁵⁷*Watching for Dolphins*, inédite, manuscrit personnel, p.25.

Ce procédé sert le propos monacal évoqué dans le monologue⁵⁸, et permet plus d'intensité émotive dans l'introspection idéologique. Il est, en outre, un outil original de distanciation à l'égard du naturalisme qui renforce l'artificialité emblématique du juge ou de l'industriel, de la logeuse ou du journaliste de télévision, de la directrice d'école ou des parents d'extrême-droite. Dans le précédent exemple de pièce pour une actrice seule, *The Baby and the Bathwater*, J.Mc Grath avait fait interpréter un grand nombre de personnages par E.MacLennan. La comédienne devait procéder à de fréquents changements de costume. Néanmoins, même dans ce cas, la nature du vêtement relevait également de la symbolisation. Chaque personnage était reconnaissable à quelques éléments significatifs. Il eût d'ailleurs été impossible de prétendre opérer un changement intégral eu égard au nombre de personnages et à la fréquence des changements nécessaires.

Un dernier signe, lisible dans certaines pièces, que l'auteur a ensuite abandonné consistait, dans la tradition du théâtre d'agit-prop, à laisser anonymes les personnages, et à les désigner par le prénom du comédien qui les interprétait. Cette déshumanisation renforçait leur caractère emblématique. Cependant, elle procédait d'une schématisation telle qu'elle était réductrice et perturbait la reconnaissance du personnage par le public. Elle était contraire à l'effort d'enracinement culturel souhaité par J.Mc Grath. Il est significatif que l'abandon de cette pratique ait coïncidé avec la deuxième tournée du *Cheviot*. L'édition originale de la pièce, dans l'île de Skye⁵⁹, était ainsi marquée, tandis que, rapidement, les personnages allaient acquérir les identités que l'on rencontre dans l'édition Methuen définitive. Néanmoins, dans toutes les fresques de l'auteur, les personnages qui ne représentent pas des personnalités historiques, seront désignés par un nom, un simple prénom, un surnom, ou leur fonction sociale. Ils demeurent donc des stéréotypes. Ainsi, dans

⁵⁸*Watching for Dolphins*, p.20.

⁵⁹*op. cit.*, Breakish, Isle of Skye, West Highland Publishing Co, 1974.

The Cheviot, toujours, les villageoises deviennent-elles First et Second Woman. Les lecteurs anonymes sont également désignés par un adjectif numéral: First, Second Reader, etc... Dans la partie consacrée au pétrole, ils deviennent M.C 1-2-3-4... lorsqu'ils évoquent les sociétés parties-prenantes dans les investissements. On rencontre également Crofter. Son épouse est tout simplement Wife. SNP Employer est opposé à Aberdonian Rigger. Sturdy Highlander rencontre First et Second Indians et North West Trader, tandis qu'antérieurement, Minister avait exhorté les femmes à la soumission.

Ces appellations contribuent à un surcroît d'emblématisation qui facilite la lecture, tant pour le metteur en scène que pour le public, puisque M.C annonce, souvent, les personnages qui vont intervenir. Ces exemples du traitement du personnage confirment l'analyse d'E Angel-Perez⁶⁰. La similitude esthétique fréquente des pièces du théâtre parallèle contemporain avec les formes médiévales, hypothèse centrale de son étude, ne refléterait-elle pas la nécessité du recours à l'emblématisation? Le stéréotype traduit esthétiquement les préoccupations éthiques de deux époques dans lesquelles les enjeux idéologiques imposent un engagement, un théâtre du discours, à la veille de mutations sociologiques historiques profondes. La primauté accordée en d'autres temps à la psychologie complexe de l'individu, observé isolément, peut alors sembler secondaire face aux choix de société.

Dans *The Game's a Bogey*, la pièce qui suit *The Cheviot*, l'absence de noms persiste dans les mêmes conditions, tandis que les personnages centraux de la fiction, et les intervenants historiques authentiques sont nommés. J.Mc Grath justifie cette pratique. Elle éclaire les metteurs en scène et comédiens d'une petite compagnie. Elle montre comment les personnages peuvent être répartis entre un nombre restreint de comédiens :

⁶⁰Le retour des formes médiévales dans le théâtre parallèle contemporain britannique, Thèse de Doctorat, Université Paris IV, Janvier 1991.

(NOTE: Throughout the text, it has been necessary to use the names of the actors who originally played the parts to give some idea of the way it can be organised with a small company. Bill R. is Bill RIDDOCH, Bill P. is Bill PATERSON, Terry N. is Terry NEARSON, whose main role was singing, Terry C. is Terry CAVERS, actress. In other productions, the roles can be distributed differently.)⁶¹

Cela permet notamment de comprendre qui chante, qui procède à la lecture de faits historiques documentaires. On perçoit ainsi la nécessité didactique à laquelle l'auteur se trouvait confronté dans les premières 'ceilidh plays' qu'il a écrites. La nature même du spectacle et son foisonnement historique, qui obligent à multiplier les personnages, imposent ces procédés divers de schématisation. Ils permettent leur reconnaissance immédiate. On vérifie ainsi toutes les implications esthétiques et didactiques des choix éthiques de l'auteur.

Les principes qui gouvernent la définition du personnage comme stéréotype auront également un effet sur la forme globale du spectacle. Ils influenceront sur le décor, sur la construction du récit. La forme éclatée à laquelle nous nous référons souvent est une matérialisation esthétique de cette priorité accordée à l'essence sociale, et à la fonction de l'objet représenté. Un mouvement dialectique naît ainsi entre les divers constituants. La poésie, la comédie pourront côtoyer la variété et le music-hall sans crainte. La musique et la chanson trouveront place, puisque ces formes appartiennent à la richesse des sensibilités expressives populaires. Les réintroduire relève d'un acte esthétique de validation sociale et permet, au même titre que le stéréotype, une reconnaissance par le public d'éléments lisibles directement. Pour J.Mc Grath, leur exclusion du théâtre, au même titre que la représentation stéréotypée des personnages qui prévalait au Moyen Age, fut le fait des exigences du public, appartenant aux couches moyennes, à la suite de l'influence de Tchekov :

⁶¹*The Game's a Bogey*, note placée à la fin de la préface, p.1.

<<There is a sense in which the observation of life found in post-chekovian theatre has been elevated by its bourgeois audience into a superior activity, requiring a refinement of the sensibility besides which a lot of popular forms appear crass and heavy-footed./.../. The more popular forms of entertainment, when aware of the historical riches of theatre, do not necessarily coarsen the sensibility.>>⁶²

On mesurera ainsi l'importance éthique, pour l'auteur, de la reconnaissance publique de la valeur du personnage stéréotypé. Ce traitement stylistique est complémentaire du recours fréquent au narrateur omniscient, proche de l'animateur des soirées populaires, dont la fonction essentielle consiste à intercéder auprès du public. Il n'est cependant pas le seul à pratiquer cette démarche de communication directe, dont l'importance mérite d'être mesurée.

6-2-3- le narrateur, intercesseur privilégié avec le public. L'adresse directe :

L'emploi d'un représentant direct de l'auteur, et la pratique semblable occasionnelle confiée aux autres personnages, sont des outils de distanciation par rapport au récit. Ils relèvent des techniques du théâtre épique. Cependant, pour J Mc Grath, le public populaire visé, habitué à ce type de rupture, n'est pas perturbé et suit la trame événementielle, sans gêne. En ayant recours à ces procédés, l'auteur vise à l'inverse à établir une relation de reconnaissance et de connivence qui permette au spectateur de savourer la soirée, de rire, de trouver ses repères, tout en prenant le recul suffisant pour analyser le contenu du récit. Nous avons évoqué ce débat du didactisme à propos de la pièce *Joe's Drum*. J.Mc Grath ajoute :

<<A fictional story is one way of doing it (refléter la réalité, NDLR), and this direct way is another way. In the direct way, you find that people use words like 'didactic' when they're not actually involved in the meaning of it. The people who are actually involved in the meaning of it

⁶²*Some Uses of Stereotype*, p.14-5.

don't think of it as didactic. They think of it as self-evident - truths being stated publicly, socially, in an entertaining way, and that is very much what theatre is about, uncovering and giving expression to what is there, and to the realities of people's lives.>> 63

Le débat du didactisme, qui oppose les tenants d'un théâtre du détour à ceux de l'expression directe, permet d'opérer une distinction entre les publics auxquels tout auteur s'adresse mentalement, dès la genèse de son spectacle. Pour J. Mc Grath, la formulation sans détour des réalités est pleinement justifiée. Les recherches documentaires la nourrissent, et le recours à la dialectique présente les oppositions inhérentes à chaque dilemme social ou politique, à travers des personnages en opposition, ou des formes d'expression mises en relation. Ainsi, dans *Trees in the Wind*, trois stéréotypes féminins, qui incarnent des engagements idéologiques différents sont-ils confrontés pour permettre au spectateur de se construire une représentation complexe en puisant les éléments directs dans chaque composante. La générosité du dévouement social en milieu psychiatrique contraste avec le féminisme exacerbé, affirmant un goût pour la satisfaction immédiate des plaisirs, y compris les plus futiles. A ces deux typologies s'ajoute le militantisme politique marxiste-léniniste. L'espace scénique souligne cette démarche dialectique. Les spectateurs sont au centre. Les trois plateaux, représentant les chambres des trois personnages, sont situés autour d'eux. Ils peuvent suivre aisément l'action, qui tantôt alterne, tantôt se superpose. A ces moments, les acteurs devaient apprendre l'écoute simultanée pour insérer leurs propres interventions dans un continuum exprimant le discours complexe du récit. E. MacLennan compare l'effort demandé à celui qu'accomplit un musicien ou un soliste d'orchestre. Le spectateur construit une symbiose des trois attitudes sociales différentes à partir des contradictions dialectiques plutôt que de l'affirmation d'un discours monolithique.

⁶³Mc GRATH John, "The Process of Finding a Form", *New Theatre Voices of the Seventies*, p.109.

Dans cette pièce, l'auteur n'avait pas encore introduit de narrateur objectif. Le quatrième personnage, masculin, joue le rôle du perturbateur, qui contrarie le cours des certitudes établies. A l'inverse, dans *Plugged Into History*, le naturalisme extrême des situations est placé en perspective avec le discours direct des personnages qui tranche avec leur position. Le procédé est souligné par le ton de la comédie. Le tumulte des idées est émaillé de fréquents jeux de mots⁶⁴. Avec cette série de courtes pièces, l'auteur a pour la première fois recours à l'adresse directe⁶⁵ au spectateur. Il privilégie cette forme esthétique pour transmettre sans détour un message, des faits, une vision de la réalité. Bientôt, *The Ballygombeen Bequest*, puis surtout, l'adaptation de *Serjeant Musgrave's Dance* lui permettront de développer les variantes de l'adresse directe et la pluralité des formes d'expression⁶⁶ qui caractériseront son oeuvre ultérieure.

Les confidences de Mr Machonochie dans *Fish in the Sea* en appellent pareillement à la connivence du spectateur. Si l'inspecteur dans *Musgrave* se méprend sur les spectateurs, Mr Machonochie, lui, peut leur faire confiance. La multiplicité des intentions possibles de l'adresse directe est illustrée dès le *Cheviot*⁶⁷. Elle est indissociable de l'emblématisation des personnages. *The Game's a Bogey* proposera une palette d'exemples similaires. Le monologue de Geordie⁶⁸ pourra être opposé à celui d'Andy Mac Chuckthemup⁶⁹. L'exemple le plus flagrant, qui illustre également l'importance de la fonction narrative nous est offert dès le début de la pièce. Les comédiens se présentent sous leur nom véritable. Ils prendront ainsi en charge, tout au long du spectacle, la narration événementielle descriptive. En présentant 7:84 dès l'abord, ils situent le projet comme une parodie de spectacle de variété. Ils établissent un lien direct double avec leur public. La communication est établie avec la salle sur le mode du

⁶⁴*supra*, chapitre 1-3: Les contours d'un théâtre populaire, p.39-42.

⁶⁵*infra*, chapitre 6-4-2

⁶⁶*supra*, p.279-80.

⁶⁷*supra*, p. 267-8, et chapitre 6-2-1.

⁶⁸*supra* p.316.

⁶⁹*The Game's a Bogey*, p.33.

dialogue, elle se réfère explicitement aux formes esthétiques familières au public. Terry Cavers chante aussitôt une chanson diégétique qui précise le double enjeu du spectacle. Prenant appui sur ces formes connues, il s'agit de les dépasser, mais également d'interroger le passé en prenant plaisir au spectacle :

But we are going to swing
 makes a change from the Bingo
 Have we got a show for you tonight
 Cast your mind back to your grandpa
 he played piano clean out of sight
 Played those kinds of songs, everybody likes to sing along
 to ...⁷⁰

Cette parodie installe le spectacle en abyme. Une chanson aux fonctions similaires termine la première partie. L'encadrement affirme l'intention didactique, et se réfère explicitement à un substrat contextuel commun qui est tout autant historique et politique qu'esthétique. La construction de la deuxième partie est identique. Aussitôt après la première chanson, d'ailleurs, une didascalie précise l'entrée dans le vif du sujet. L'image de Lachie, le policier sans pitié qui poursuit le syndicaliste J.MacLean, doit être clairement iconique :

As the song ends, police sirens sound and the company rush off in a panic as the grotesque figure of Lachie rushes through the audience threateningly. He is dressed as a disguised policeman.

Il confirme directement au public l'effet produit par le jeu non-verbal :

LACHIE: Good evening everybody, my name is Lachlan MacDonald and I'm a short man from the isle of Skye. However, at the moment, I am disguising both my height and my accent for I am in the pursuit of Red trouble-makers. You see I am Chief Detective of the Gorbals division of the Glasgow CID. I am also wearing a false chin, so I can throw them into confusion. The red trouble-makers are stirring up industrial strife amongst the peace-loving workers of Scotland - and this could lead to violence - and I hate violence - if ever I catch anybody

⁷⁰The Game's a Bogey, p.2-3.

doing any violence - I'LL KILL 'EM, I'LL BREAK THEIR LEGS, SMASH 'EM.

L'artifice grotesque trahit ses intentions. Le contraste entre son discours et sa violence contribuent à le disqualifier aux yeux des spectateurs auxquels il se présente. Une nouvelle didascalie insiste auprès des comédiens pour que l'icône demeure précise. L'intervention de John Bett, en narrateur objectif, volontairement redondante, précise le fond historique réel gisant sous la caricature :

JOHN: Lachie MacDonald was in fact Chief Detective of the Gorbals division of the Glasgow CID. The Red trouble-maker he was talking about was John MacLean. Lachie MacDonald devoted his life not only to looking for, but to hounding John MacLean.

Le vocabulaire employé, tel: *exits murderously*, dans la didascalie, et *hounding*, ici, est fortement connoté. Alex Norton dresse ensuite le portrait de J.MacLean.

Avec cette ouverture parodique en abyme, le public découvre d'entrée de jeu le mode d'emploi du spectacle. De façon similaire, *Little Red Hen* commence comme une parodie ironique du spectacle de variétés télévisé à la mode. Le présentateur célèbre Hary Lauder est imité par un comédien qui offre au public une représentation de carte postale de l'Ecosse. L'entrée de Young Hen, bernée par ce symbolisme de façade, permet de mettre à distance le nationalisme sommaire. Old Hen, en comparant les luttes présentes à celles de la période de la Red Clyde proposera un parcours dialectique au public. L'abyme créé superpose donc, dès l'abord, identification raisonnée et refus de la mystification, grâce à un prologue comparable à celui de *The Game's a Bogey*. Nous avons pu analyser les fonctions équivalentes du prologue, du narrateur ou de l'adresse directe par les personnages dans la pièce *Blood Red Roses* ⁷¹.

J.Mc Grath ne se prétend pas l'inventeur de ces pratiques. En les réhabilitant, avec d'autres auteurs du théâtre parallèle, et en justifiant

⁷¹*supra*, p.359-61.

théoriquement leur validité, il se recommande d'un héritage⁷². La présentation des modèles sur lesquels se fonde cette théorie permet de comprendre comment, dans sa dimension nationale au moins, cette tradition théâtrale est effectivement familière au public populaire. Elle affirme son appartenance aux formes culturelles qu'il connaît, notamment avec l'animateur de soirée dans les clubs sociaux. Son intervention, et les autres formes d'adresse directe sont également un héritage de la tradition du théâtre ouvrier et du théâtre politique, aux racines internationales⁷³. En évoquant, lors d'un entretien avec C. Barker à l'Université de Warwick son adaptation de la pièce de J.Arden et M.d'Arcy *The Ballygombeen Bequest*, J.Mc Grath indique que sa structure théâtrale libre se prêtait, grâce à la logique remarquable de son discours, à l'introduction des formes variées d'adresse directe évoquées ici, accompagnées d'un recours large à la musique et aux chansons. Cette mise en scène faisait d'ailleurs suite à celle d'*Underneath*, dans laquelle l'auteur avait pour la première fois demandé, avec succès, à ses comédiens d'interpréter les musiques sur scène. Il constate que :

<<There was a lot more songs, there was a lot more direct stuff for the audiences/.../the musical involvment of the actors in not only singing, but in playing was much greater and the style, the connection between the actors and the audience was beginning to be even more direct. >>⁷⁴

Dès lors, en associant musique et chansons aux formes populaires d'intervention et de communication, J Mc Grath nous invite à leur prêter une attention particulière.

6-3-Musique et chansons, éléments esthétiques complexes de la communication :

La musique est fréquemment utilisée au théâtre pour favoriser l'enchaînement d'une scène à une autre, en apportant une illustration de

⁷²*infra*, chapitre 8.

⁷³*Infra*, chapitre 8

⁷⁴manuscript inédit, archives personnelles, p.14.

type iconique, plus ou moins facile à lire. Lors d'un noir, elle autorise un changement de décor et crée l'atmosphère propice à la reprise du spectacle dans une tonalité, tantôt comparable, tantôt différente. Elle contribue ainsi objectivement à la communication du discours du spectacle. Graduellement, dans les dernières décennies, les metteurs en scène ont affiné leurs choix, pour renforcer le caractère dénotatif de ces intermèdes dans la lecture par le public de leur interprétation du texte. De plus en plus, en choisissant de placer des chansons à ces moments, voire en superposition avec une phase non dialoguée de l'action, ils renforcent cette cohérence en choisissant des paroles proches de la diégèse. B.Brecht et J.Littlewood, pour ne prendre que les deux exemples les plus influents sur la scène britannique contemporaine, avaient, eux, introduit musique et chansons dans le corps même du spectacle. Ils avaient écrit des paroles appartenant directement au récit. Il en est de même pour J.Mc Grath qui va progressivement affiner leur utilisation dans ses pièces.

6-3-1-De l'accessoire au structurel :

En corrélation avec le traitement des personnages, la place accordée aux variétés, à la musique, au jeu d'acteur, à la chanson ou au burlesque, si elle n'est pas négligeable dans les fresques familiales fictionnelles, caractérise les pièces historiques. Ces intermèdes n'ont nul besoin d'être reliés à la trame événementielle par quelque artifice que ce soit. Ils contribuent directement à l'expression du message. L'auteur prend appui sur l'impact particulier de la forme musicale et la réceptivité du public à son égard. Dès *Trees in the Wind* (Août 1971), l'auteur introduit musique et chansons dans ses pièces. L'année suivante, lors des répétitions d'*Underneath*, il demande aux comédiens de jouer eux-mêmes des instruments et de chanter sur scène, pour intégrer ce mode d'expression au spectacle. Dès *The Cheviot*, la symbiose sera définitive. Une analyse théorique étaye la fonction structurelle des chansons. La citation précédente reconnaît déjà leur efficacité dans l'adaptation de la pièce de

J.Arden. On repèrera aisément les musiques instrumentales et les chansons extra-diégétiques référentielles.

Le terme extra-diégétique doit être précisé, car il est en partie erroné. En effet, l'introduction de morceaux et de chansons préexistants les associe nécessairement au discours. Leur fonction iconique participe de celui-ci. Leur emploi est précisément indiqué dans les didascalies, et leur choix minutieux associe souvent des musiciens expérimentés qui possèdent une connaissance intime de la culture locale. Ceux-ci sauront sélectionner les pièces qui répondront aux attentes de l'auteur et du public. Les exemples les plus flagrants concernent les spectacles des Highlands, dans lesquels le violoniste et la chanteuse gaélique adapteront les morceaux et les titres à la province, voire au village où la représentation est donnée. Eux-mêmes auront été choisis en fonction de la tournée. A ce titre, J.Mc Grath évoque fréquemment, dans ses conférences, les diverses tournées de la compagnie 7:84 avec *The Cheviot*. La culture musicale sub-régionale des intervenants apporte une couleur, un rythme qui influe sur le résultat esthétique. Le choix contribue à une localisation culturelle que le public reconnaît instantanément dans un pays de tradition celtique. C'est aussi évident en Ecosse que lors des tournées en Irlande. Celui qui s'intéresse à ces cultures connaît les infinies variations de chaque titre, commun à tous les peuples celtiques, et dont la nuance paraîtra insignifiante à l'étranger. Pour le public local, le choix de la version qui lui est familière favorisera l'identification culturelle émetteur-récepteur. Cette marque de respect favorise l'écoute des autres éléments du spectacle qui acquièrent un statut d'authenticité équivalente. La nuance esthétique revêtira alors une importance éthique non négligeable. Ce cas extrême illustre en tout cas la démarche de l'auteur. Tout dans le spectacle doit conduire à une reconnaissance culturelle la plus affinée possible. Son théâtre est à l'opposé de l'universalité, encore que notre période cherche, désormais, à partager universellement les particularismes. Si elle privilégie, depuis quelques années les cultures orientales, certaines régions d'Europe, ou du

'Commonwealth' attachent plus que jamais une importance à la celtitude. En les nommant extra-diégétiques, nous procédons donc à une simplification visant à distinguer ces chansons appartenant au patrimoine de celles qui sont écrites par l'auteur, et composées expressément pour le spectacle par un musicien associé, que nous nommons, elles, diégétiques. L'auteur fera souvent appel à Mark Brown à cet effet. Ce sera notamment le cas dans ses diverses comédies musicales.

Le recours à la comédie musicale traduit un développement nouveau du style propre à l'auteur. En écrivant *Yobbo Nowt*, J.Mc Grath voulait représenter l'histoire qu'avait racontée Gorki dans *La Mère*, que B.Brecht avait déjà adaptée au théâtre. En la situant dans l'Angleterre des années 1970, il tenait à lui donner une forme qui exprime les sensibilités esthétiques du lieu et du moment. Si la forme de ses oeuvres n'est jamais pleinement celle d'une comédie musicale, puisqu'à la suite du *Cheviot*, il a systématisé les structures composites, celle de *Yobbo Nowt*⁷⁵ est profondément marquée par un style musical. C'est également d'abord une comédie. Sur ses paroles diégétiques, M.Brown a composé des musiques qui contribuent à lier structurellement parties dialoguées et chantées. J.Mc Grath explique, dans l'introduction à la pièce, qu'il explore alors de nouvelles voies pour raconter une histoire en musique :

<<With Mark Brown, who composed the music, I set out to explore several ways of relating music to speech and story telling: the sung narrative, straightforward character- and situation-songs, plus scenes in which the characters cut from speech to song, and scenes completely set to music.>>⁷⁶

Immédiatement, Brecht vient à l'esprit. La collaboration auteur-compositeur rappelle la sienne, notamment avec Kurt Weill, lors de l'écriture de *l'Opéra de quat'sous* ou de *Lucullus*. La pièce n'est cependant pas une imitation. La trame, le récit diffèrent. Les chansons fonctionnent,

⁷⁵*Yobbo Nowt*, 7:84 England à l'automne 1975, tournée jusqu'au printemps 1976, publiée en 1978, London, Pluto Press.

⁷⁶*ibid*, préface, non paginée.

certes, pareillement dans le développement du récit. Pourtant, elle expriment clairement le style, les tonalités et rythmes des musiques anglo-saxonnes du moment. J.Mc Grath fait explicitement référence à ce modèle lorsqu'il s'adresse aux étudiants de Cambridge :

<<Given a musician/composer who can create popular music which is also musically complex and interesting, using sharp imaginative lyrics, you have the miraculous flowering of Kurt Weill and Brecht in the late 20s and early 30s, and their enduringly 'popular' songs, and their musical plays and opera.>>⁷⁷

Cet exemple illustre, mieux que tout autre, sa théorie personnelle. Il confirme les potentialités du développement d'une culture inspirée des formes populaires de distraction. On comprend donc qu'il ait cherché à perfectionner graduellement l'association jeu dialogué-musique dans ses pièces. Dans *Joe's Drum*, il cite dans une note le nom des musiciens des deux groupes écossais et du parolier d'une des chansons diégétiques⁷⁸.

On peut également qualifier de diégétique une catégorie intermédiaire de chansons. L'auteur substitue des paroles, appartenant au récit, au texte de mélodies populaires. Il répond à un habitus culturel du public et l'aide à recevoir le message du spectacle, en le faisant participer.

6-3-2-la chanson, enjeu identitaire interne ou externe :

On opposera souvent les chansons extradiégétiques aux chansons diégétiques fonctionnant totalement au sein du récit, sur une musique originale, ou, la plupart du temps, sur des airs préexistants. La fonction de ces dernières est double et contradictoire. Noeud de focalisation, elles offrent un écho itératif à des éléments essentiels des dialogues en introduisant souvent une tonalité comique ou parodique, notamment lorsqu'elles sont confiées à des personnages négatifs. L'auteur souligne

⁷⁷Deuxième conférence, *Towards a Working-Class Culture*, Cambridge, 1979, *A Good Night Out*, p.30.

⁷⁸*op. cit.* préface, p.5.

ainsi le rôle social néfaste de ces derniers dans la trame événementielle. Lorsqu'elles s'appuient sur des airs préexistants connus du public, ou lorsqu'elles sont extradiégétiques et fortement illustratives, les comédiens ou le présentateur inciteront les spectateurs à participer, comme dans les soirées récréatives dont ils sont fervents. Les chansons amplifient l'effet d'authenticité du spectacle. L'auteur et les comédiens sont perçus comme appartenant à la communauté à laquelle ils s'adressent, puisque, en ayant recours à ces morceaux, ils adressent le signe le plus transparent de leur connaissance de la culture locale. L'appropriation interculturelle qui caractérise désormais la démarche de J.Mc Grath s'affirme comme une reconnaissance. Celle-ci est d'autant plus forte que la chanson est clairement insérée dans le processus discursif du récit. Le public devient acteur, au même titre que lorsqu'il est interpellé lors des adresses directes, harangues ou confidences, ou invité à manifester son accord ou sa réprobation. Il partage plus que des émotions avec la troupe. Ces chansons sont un élément de distanciation épique pour un public étranger. Chantées par les adversaires, elles seront reçues comme une caricature directe qui contribuera à la dénonciation des injustices par le public populaire. Partagées avec les personnages positifs, elles favorisent l'identification. Seul l'écart des paroles nouvelles, diégétiques, permet un regard d'intellection qui renforce le message des dialogues ou des récits. Nous avons pu citer l'analyse précise des chansons de M. Brown, dans *Lay Off*, par exemple, que propose A.McFerran dans *Time Out*⁷⁹. La nature parodique du spectacle, s'appuyant sur la forme musicale rejoint celle de *Rejoice!*, qui pastiche *My Fair Lady*⁸⁰. Les chansons 'guerrières' racistes des supporters des deux clubs de football de Glasgow, dans *The Game's a Bogey* sont aussitôt mise à distance par la chanson diégétique de Geordie. Le symbolisme des couleurs souligne l'ironie burlesque des parodies⁸¹.

⁷⁹*supra*, chapitre 4, p.236.

⁸⁰*supra*, chapitre 4, p.245, et chapitre 5, p.372-3.

⁸¹*supra*, chapitre 5, p.315-8.

Structurellement, la chanson, diégétique ou extra-diégétique a une autre fonction fondamentale, externe, celle-là. Elle affirme, en la soumettant à son propre regard, la valeur universelle de la culture populaire. Les diffusions télévisées, la présentation des spectacles, anglais ou écossais au festival d'Edimbourg, ou les tournées à l'étranger, amplifient fortement cet effet. Au delà de leur connaissance intime du tissu culturel, facilitant l'adéquation illustrative, itérative ou contrapunctique des paroles au propos des dialogues, le choix des musiciens est aussi essentiel pour cette popularisation plus large.

La musique est selon les cas : pop-musique urbaine (par exemple dans *Soft or a Girl?* ou *Bitter Apples*), ou chansonnette de music-hall (*Boom, Night Class, Yobbo Nowt*), chanson populaire historique, protestataire (*Joe's Drum, The Game's a Bogey, Little Red Hen, Blood Red Roses*). *Soft or a Girl?* utilise la musique rock, jouée par un groupe de jeunes artistes locaux. Elle domine à Liverpool à cette époque. Elle fonctionne comme un emblème au même titre que les personnages. J. Mc Grath y a recours pour renforcer l'effet des paroles qu'il a écrites. Musique instrumentale et chansons représentent la quasi moitié du texte de l'oeuvre. Elles alternent avec la comédie populaire typique de la ville. Lors de ses conférences à Cambridge, l'auteur revendique cette intimité avec une forme d'expression essentielle de la culture de Liverpool. A ses yeux, la musique est un des critères permettant de définir une culture populaire contemporaine :

<<Working-class audiences like music in shows, live and lively, popular, tuneful and well-played.>>⁸²

La qualité des textes, et l'évolution des concerts eux-mêmes vers un spectacle complet, que les musiciens construisent autour de leurs chansons, éveillent son intérêt. *Soft or a Girl?* parvient, au théâtre, à une symbiose des influences. Elle compte dans l'évolution de l'auteur :

⁸² Cambridge, troisième conférence, *Mediating Contemporary Reality. A Good Night out*, chapitre 3, p. 37-61, et p.53 pour la citation.

<<The rock concert is one form of entertainment that had fascinated me, partly because the Beatles, Loving Spoon and the folk-rock groups had developed lyrics which were literate and worth listening to, and partly because the UFO groups like Pink Floyd had established a whole rather twee performance, or acting level, during and between their numbers./.../I suggested a musical in the form of a rock concert, with the actors performing a story and a band performing a series of numbers, the whole set in Liverpool.>>⁸³

Une démarche analogue l'amènera, ultérieurement, à s'intéresser aux apports du cirque d'Oz, venu d'Australie, et parallèlement, aux formes festives du carnaval et du "pageant"⁸⁴.

Fish in the Sea, qui fait suite à *Soft or a Girl?*, dans la carrière de l'auteur, tentera de mêler les genres de façon plus affirmée. La musique est inscrite, avec subtilité dans la complexité du récit et contribue à refléter un contexte socio-politique et culturel nuancé. 'Fish in the Sea' et 'Sandra', ou encore 'Sharks'⁸⁵, constituent des transpositions pleinement enracinées dans les réalités culturelles de Liverpool de la chanson brechtienne, telle qu'elle fonctionne dans les pièces primitives comme *L'Opéra de quat'sous* ou *Mahagonny*. Il en est de même de 'Lonely as the Dark Side of the Moon', dont les sources sont complexes. C. Thomsen y voit des échos du rock local et des influences de la musique nord-américaines:

<<other pieces like 'Lonely as the Dark Side of the Moon', show more contemporary influences from Liverpool rock and beat to Donovan, Bob Dylan and Jimmy Hendrix.>>⁸⁶

'Enter the Machonochies', ou 'Totties, judies, Jumbo-jumpered beauties etc.', sont exemplaires de la chanson de music-hall populaire auprès des générations plus âgées dans la même période. Toutes ces pièces, comme celles de *Soft or a Girl?* sont diégétiques, sur des musiques composées pour l'occasion. Elles nourrissent la complexité du message proposé, en

⁸³ *A Good Night Out*, p.52.

⁸⁴ *The Bone Won't Break*, London Methuen, 1990, conférences, Univ. de Cambridge, automne 1988, Ch. 6: *Celebration, Spectacle, Carnival*, p.145-66.

⁸⁵ *supra*, p.212 et 217-8.

⁸⁶ *Contemporary British Drama, Three Socialist Playwrights*, ch. IX, p.162.

associant distraction, clin d'oeil aux habitus culturels du public et analyse socio-politique du contexte. Leur vitalité séduisante contribue grandement à plaire au public. Les paroles sont alors essentielles pour prévenir une adhésion qui ne serait qu'affective.

Dans les fresques historiques, J.Mc Grath ajoutera des pièces traditionnelles cohérentes avec son discours, comme les chansons de Mary Mc Pherson de Skye, utilisée dans le *Cheviot*, ou dans la pièce écrite pour 7:84 à l'automne 1987, *Mairi Mhor, the Woman from Skye*, qui retrace l'épopée de cette femme. Tandis qu'elle était emprisonnée pour sa participation à la lutte contre les évictions, elle a commencé à écrire ses chansons-poésies épiques populaires à la fin du 19^e siècle dans l'île de Skye⁸⁷. On perçoit à la suite de ces divers exemples l'importance intrinsèque de la musique dans les pièces de l'auteur. Elle dépasse la valeur illustrative, elle diffère radicalement de la fonction usuelle d'intermède. Il en est de même du recours aux instruments. Les exemples les plus significatifs sont constitués par l'emploi du tambour dans *Serjeant Musgrave Dances On*, ou, plus encore, pour souligner l'importance de la résistance dans *Joe's Drum*, puisque l'instrument est, dès le titre, constitutif de l'image du personnage principal, tout en étant écho-signe symbolique récurrent, restitué à la mémoire populaire, d'un fait historique authentique. La forme la plus aboutie du fonctionnement diégétique de la musique instrumentale est proposée dans la dernière pièce de J.Mc Grath, *Watching for Dolphins*⁸⁸. Le choix précis des compositeurs et des morceaux qu'interprète Reynalda au piano est directement référentiel et sert les propos qu'elle adresse au public. L'instrument fonctionne comme un partenaire qui, par le jeu symbolique de morceaux connotés, provoquerait les confidences du personnage, ou favoriserait le surgissement du non-dit⁸⁹. Avec les morceaux de Mikis

⁸⁷*supra*, chapitre 5, p.326-7.

⁸⁸*supra*, chapitre 5, p.368-9, et appendice 6.

⁸⁹*infra*, appendice 6.

Théodorakis, ce non-dit qui s'exprime, réaffirme la fidélité aux engagements marxistes malgré l'adversité et les déceptions. Continuellement, donc, chansons et musique participent de l'enracinement régional, social ou éthique du message.

6-3-3-localisme, culture ouvrière et internationalisme :

Musique et chanson sont les premières formes populaires de distraction et de fête et leur contenu mérite, dans toutes les cultures, un examen méticuleux. On comprendra mieux l'usage qu'en fait J Mc Grath, si l'on garde en mémoire la chanson populaire française de la révolution de 1789 à nos jours, avec la place essentielle accordée au 19^e siècle dans la thématique aux révoltes sociales successives, des Canuts à la Commune de Paris. L'héritage appartient au monde ouvrier. Un exemple régional précis, qui est plus proche du localisme recherché par l'auteur dans les pièces écossaises, est représenté par l'histoire de la chanson stéphanoise mélodramatique, ou parodique, sociale ou politique. D'origine populaire, elle accompagne les métiers, rythme la vie locale et le labeur, enrichit les veillées. Elle illustre le quotidien également. Attachée à l'histoire d'un quartier, aux loisirs locaux que sont le jeu de boule ou la sarbacane, elle résonne dans la mémoire locale. Elle restitue l'importance sociologique des cafés, sur les places, trahie par leur nombre. Tous sont des cercles spécifiques. Vantant la lutte ouvrière, elle reprend souvent des airs de chansons révolutionnaires. Le nombre de Carmagnoles, des mineurs ou des ouvriers, des passementiers ou des armuriers en témoigne. Elle illustre également la verve métaphorique de ces poètes anonymes, ou parfaitement connus dans la région. La reprise de la Carmagnole par J.Mc Grath relève du même symbolisme. Il est significatif qu'elle soit chantée dans *Border Warfare* et *John Brown's Body*. Cet emprunt traduit la reconnaissance d'un interculturelisme internationaliste, qui représente une contextualisation révolutionnaire. La chanson des tisserands, dans

John Brown's Body, interprétée et jouée par un groupe de comédiens, mimant le cycle de travail du métier à tisser, en un ballet machiniste qui rappelle le théâtre d'agit-prop des années 1930, complète ce symbolisme.

Lorsqu'il reprend une chanson extradiégétique de cette nature, l'auteur lui confère une fonction de reconnaissance d'une identité nationale validée par l'ampleur universelle du message. Elle unit la famille ouvrière révolutionnaire autour d'une culture commune acquise dans la lutte. La chanson, alors, acquiert une fonction thématique métaphorique capitale. Elle permet d'instaurer une dimension intemporelle où passé et présent s'entremêlent. Élément de connivence, qui affirme l'identité partagée entre l'acteur, le personnage et le public, elle met en circulation une fraternité. L'émotion qu'elle suscite est un moyen de valider le matériau historique. Cet effet est renforcé lorsque l'auteur fait appel à des groupes musicaux reconnus par le peuple comme ses représentants culturels. Deux exemples significatifs peuvent être évoqués ici. Le groupe musical Ossian poursuit des recherches esthétiques et historiques pour perpétuer la chanson traditionnelle, en mettant en espace musical des thèmes voisins des siens. J.Mc Grath s'adresse à lui pour créer l'environnement musical essentiel dans *The Albannach*⁹⁰. La pièce est une adaptation d'un roman populaire, de Fionn Mac Colla, dont les thèmes interrogent également l'histoire et la culture des Highlands. L'effet interculturel contextualisé est amplifié par l'association de ces chansons. L'intimité du public avec le spectacle est confortée. Pour le premier volet *There is a Happy Land* de sa trilogie écossaise, J.Mc Grath fait appel à un autre groupe musical tout aussi prisé en Ecosse : Silly Wizard. A la suite du succès du *Cheviot*, le groupe avait produit un disque dont le thème était axé sur l'histoire des villages, l'émigration, ou la résistance jacobite. Un titre notamment, utilisé dans le spectacle, est une complainte diégétique qui conte poétiquement le drame des Clearances.

⁹⁰*supra*, chapitre 5, p.324.

D'autres morceaux rendent hommage à la diversité des nuances esthétiques des interprétations des joueurs de violon celtique à laquelle J.Mc Grath a toujours prêté attention⁹¹. On mesure les convergences esthétiques et éthiques justifiant l'association de Silly Wizard avec la compagnie pour ce spectacle. Observons qu'à la suite du succès du *Cheviot*, la compagnie 7:84 avait également édité un disque reprenant toutes les musiques et chansons de la pièce. Groupe musical original de 7:84, né des besoins esthétiques introduits par l'auteur dans la forme du jeu, Wildcat, qui n'avait pas encore pris ce nom, acquit progressivement une popularité qui le conduisit à devenir un groupe permanent. La mission culturelle de Wildcat est double. Acteurs et musiciens, ses membres, dirigés par D.MacLennan, le frère d'Elizabeth, proposent des spectacle qui combinent théâtre et musique, concert et récit. Ils s'inscrivent dans la filiation du genre des ceilidh-plays inventé par J.Mc Grath. Cet exemple démontre l'impact esthétique et la popularité du travail de contextualisation de l'auteur. Parallèlement, Wildcat propose au public un rock écossais dont le message est proche de celui des spectacles de l'auteur. Wildcat s'associera tout naturellement à J.Mc Grath, pour lui permettre de poursuivre sous une forme esthétique contemporaine, la tâche interrompue après sa démission de 7:84, sous la pression du Scottish Arts Council. *Border Warfare* et *John Brown's Body*, les deux derniers volets carnavalesques de la trilogie écossaise verront le jour grâce à cette collaboration, et devront, au-delà de leurs innovations esthétiques profondes, une partie de leur succès à cette convergence. La part de la musique et des chansons du groupe n'est en effet pas négligeable dans ces deux fresques festives. Les morceaux écrits spécialement sont en harmonie profonde avec les tableaux et le rythme du spectacle, et donnent leur force aux textes diégétiques écrits par J.Mc Grath. Enfin, les musiciens acteurs donnent son unité à la troupe des comédiens recrutés, anciens membres

⁹¹*So Many Partings*, Edinburgh, R.E.L Studios, 1979, enregistrement CMS Digital, California, Shanachie Records, St Newton, New Jersey, 1989.

écossais de 7:84 pour la plupart, ou acteurs écossais qui découvrent alors la richesse de cette forme esthétique. D.MacLennan joue des claviers, chante, depuis le podium réservé aux instruments, ou en se déplaçant, lorsqu'il participe aux scènes concernées.

Paroles, humour, figures de style au lyrisme puissant et simple contribuent de manière semblable dans la plupart des pièces de l'auteur à dessiner l'esthétique qu'il souhaite. Cependant, afin de prévenir une identification purement affective, donc de permettre la distanciation indispensable à toute réflexion, J.Mc Grath associe la chanson aux autres procédés de rupture du récit naturaliste : acteurs intervenant hors personnage, narrateurs, adresse directe au public, récits, lectures de faits historiques, ruptures musicales. Dans *The Cheviot*, Texas Jim prend une voix nasillarde, lorsqu'il s'approprie *These are My Mountains*. La chanson parodique burlesque de Lord Polwarth, dans laquelle le personnage se présente sous un jour grotesque associe plusieurs fonctions dans le discours idéologique. La force du comique accroît l'efficacité de la caricature⁹². Les chants de *Bitter Apples* sont interrompus par le dialogue, des remarques ou des adresses directes au public⁹³. *The Game's a Bogey* oppose, côte à côte, deux chansons contradictoires⁹⁴, afin de créer un effet dialectique, utilisant le même code métaphorique. Parfois, J.Mc Grath modifie le référent culturel d'une chanson en transposant ses rythmes et sa tonalité dans une autre culture, comme lorsqu'il place la chanson diégétique titre du *Cheviot* : *These are My Mountains* dans la bouche du producteur de pétrole texan. Rythmes, instruments parodient le genre connu de la 'country-music' américaine. Ces procédés sont directement lisibles par le public.

Pour sa part, la chanson extradiégétique, que le spectateur reconnaît, confirme par son authenticité, ou anticipe, par un effet d'annonce

⁹² *supra*, chapitre 4, p.267-8.

⁹³ *supra*, chapitre 4, p.219-20, par exemple.

⁹⁴ *supra*, p.433.

préparatoire, ce que le dialogue a représenté dans la fiction. Si elle a alors une fonction documentaire, elle contribue fortement à la contextualisation. Les chansons extradiégétiques seront conservées dans leur langue authentique, qu'il s'agisse d'un parler populaire ou régional, comme *The Tamosher*⁹⁵, ou de la langue gaélique, dans les fresques écossaises. Considérons ici l'exemple de *The Cheviot*. Une chanson jacobite ancienne *Och! a'Thearlaich oig stiubhairt*, qui n'est pas accompagnée de sa traduction suit immédiatement, au début du spectacle, la chanson diégétique *These are My Mountains*, emblème thématique répété sous diverses formes. Aussitôt après une courte intervention de M.C, deux paysannes entonnent l'air populaire *Hé Mandu*, avant de s'exprimer dans un dialogue en langue gaélique qui, lui, est accompagné de sa traduction entre parenthèses, destinée au comédien⁹⁶. L'effet recherché pourra alors échapper à un public extérieur. Lors du festival d'Edimbourg, par exemple, ce dernier percevra seulement une 'couleur' musicale, ou l'émotion qui émerge de l'interprétation, sans être autorisé à lire les correspondances textuelles explicites qui participent du message culturel et idéologique. Il devinera, grâce au jeu corporel la signification du dialogue. Il sera placé dans la situation du régisseur, qui entre bientôt en scène et vient imposer la loi du propriétaire sans comprendre les villageois. Le public des Highlands, en 1973, tandis que le gaélique est encore largement pratiqué, se placera, lui, dans l'intimité des victimes, en partageant chants et dialogues rebelles. Le refus de l'universalité, caractéristique de l'oeuvre de J.Mc Grath, n'exclut toutefois pas le spectateur extérieur. Elle instaure deux communications parallèles. L'association dialectique du dialogue et de la chanson joue un rôle crucial à ce titre. Peu après, Gaelic Singer se lève et chante la chanson ancienne connue de tout le public des Highlands *Mo Dhachair*. Elle traduit d'abord le titre 'My Home' à l'intention des spectateurs extérieurs. Ils sont ici mis

⁹⁵*Blood Red Roses*, chanson XI, p.79.

⁹⁶*The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, p.2-3.

dans la connivence. La compagnie, et le public local, reprennent le refrain. La chanson acquiert objectivement alors une valeur d'hymne à la résistance, puisqu'elle est, aussitôt, opposée à la chanson diégétique 'High Industry' de Loch and Sellar, dans laquelle le cynisme des personnages est souligné :

Chorus:

As the rain on the hillside comes in from the sea
 All the blessings of life fall in showers from me
 So if you'll abandon your old misery -
 I will teach you the secret of high industry :

Your barbarous customs, though they may be old
 To civilised people hold horrors untold -
 What value a culture that cannot be sold?
 The price of a culture is counted in gold.

Mo Dhachaidh répond clairement à cette première strophe. La deuxième strophe, chantée par Loch évoque le processus d'exploitation des pêcheurs. Sellar, dans la troisième annonce la hausse vertigineuse des fermages destinée à chasser les habitants. Le refrain s'intercale entre chacune. Enfin, ils chantent en chœur :

Don't think we are greedy for personal gain
 What profit we capture we plough back again
 We don't want big houses or anything grand
 We just want more money to buy up more land

Chorus.

At the end of the song they go off. The GAELIC SINGER stands and says :

SINGER: *Mo Dhachaidh. (My Home)*

She sings the song, the company and audience join in the chorus⁹⁷

La didascalie précise la fonction relative des deux pièces musicales, tandis que les paroles de la dernière strophe de la chanson diégétique reflètent ironiquement la réalité naissante de la révolution agraire qui va vite conduire aux Clearances. 'Mo Dharchaidh' sera reprise symboliquement, en conclusion de la scène entre Crofter et son épouse, tandis qu'ils

⁹⁷ *The Cheviot*, p.8-9.

s'apprêtent, chassés par l'économie du pétrole, à quitter leur maison pour un appartement dans une banlieue ouvrière. Ce fonctionnement en écho d'un élément musical authentique est caractéristique de la démarche de J.Mc Grath dans cette pièce.

Nous avons indiqué le rôle similaire essentiel de la double occurrence de la chanson gaélique *An Eilean Uaine a 'Cheo* de Mary MacPherson. Après *Mo Dharchaidh*, tous les comédiens emplissent l'espace à la manière d'un chœur antique. Ils expriment par de courtes phrases qui circulent, en guise de morale, le sort réservé à l'Ecosse au fil des deux derniers siècles. "Have we learnt anything from the Clearances", demande enfin M.C qui présente Mary MacPherson. Singer entonne la chanson, écrite en 1890. Elle est cette fois accompagnée de sa traduction anglaise, donnée par M.C, avant l'ultime refrain, repris par tous les participants. Le symbole de la résistance domine le message final :

M.C: The song says :

Remember that you are people and fight for your rights-
 There are riches under the hills where you grew up.
 There is iron and coal there grey lead and gold there-
 There is richness in the land under your feet
 Remember your hardships and keep up your struggle
 The wheel will turn for you
 By the strength of your hands and hardness of your fists.
 Your cattle will be on the plains
 Everyone in the land will have a place
 And the exploiters will be driven out.

J.Mc Grath utilise fréquemment ce procédé du chœur final. Collectif, ou pris en charge par un personnage, il exprime, notamment avec un chant, la morale de ses spectacles. Il rejoint la tradition médiévale. C.Barker évoque le "pageant" du théâtre ouvrier anglais des années trente :

<<I've been involved in 7:84 for many a year, as a member of the board of directors for 7:84 England. I have great faith in J.Mc Grath. He reinvents past forms in *Border Warfare*, particularly. He reinvents the form of the Communist Party pageants which flourished between the wars. The political pageant. But he does it in such a skillful way,

much more skillfully than the originals ever were. He is a clever man.>>⁹⁸

Une telle source d'inspiration, avec ses modèles russe, allemand ou américain de la même période, n'inscrit-elle pas l'auteur, aussi paradoxal que cela puisse paraître, dans le droit fil d'une histoire esthétique née au Moyen Age? La démarche du théâtre d'agit-prop ne reflète-t-elle pas une volonté éthique de parole moralisante de type messianique analogue? Le contenu matérialiste, en phase avec son siècle, diffère radicalement du message divin. Reflet sociologique de l'idéologie de sa propre société ce dernier espérait de semblable façon intervenir pour rendre l'homme meilleur. La chanson finale de *Bitter Apples*⁹⁹ ou celle de *Night Class*¹⁰⁰, dans des contextes très différents, illustrent ce propos. La chanson a souvent cette fonction ultime dans les pièces de l'auteur.

L'intention est clairement affirmée dans *The Game's a Bogey*. Chacune des deux parties s'achève sur une chanson. Dans la première, Bill Riddoch s'adresse au public après le premier refrain et l'invite à s'associer à la troupe. On peut oser le terme de communion.

BILL: Now then, ladies and gentlemen, we always like to have a songsheet number and we're going to finish the first half with such a song - and there's the song sheet. And it's as simple as anything, Terry's sung it and we hope you'll join in. It's an entirely non-party political song, so just feel free to join in and swing along, thank you, Terry.¹⁰¹

Le chant reprend. Il évoque le quotidien, les difficultés, la tromperie des hommes politiques. Le refrain donne la clef du titre. La métaphore footballistique, associée au vocabulaire et à l'imagerie populaire, est filée¹⁰² :

Now we are playing in our back green,
The funny little man can never be seen-

⁹⁸An interview with Clive BARKER, appendice 5, p.683.

⁹⁹supra, chapitre 4, p.217-8.

¹⁰⁰supra, chapitre 5, p.304.

¹⁰¹The Game's a Bogey, p.36-7, et supra, p.433.

¹⁰²supra, chapitre 5, p.315-9.

if he comes back down our street again
 Will put him down the cludgie and we'll pull the little
 chain
 Oh no, oh no, what a very silly old fogey
 Get on your skates, the ba's in the slates,
 If he joins him, the game's a bogey.¹⁰³

A la fin de la pièce, J.MacLean dissocie la morale capitaliste de la morale ouvrière. Il en appelle à la classe ouvrière. Alex s'avance et chante. Tous reprennent le refrain adressé aux capitalistes, investisseurs, entrepreneurs, agents de change, politiciens, juges, lords et militaires. Leur rôle néfaste est décrit dans les deux premières strophes. Les impératifs véhiculent des connotations mêlées de volonté militante et de prière. Le "pageant" retrouve ses deux sources, religieuse et politique. Le public populaire en possède la mémoire.

Get them out, make them work,
 Give us back what they've taken away
 Get them out, get them work,
 They don't own us whatever they say:
 They're not here forever,
 They think so
 But we know,
 They've got to go.

THE END¹⁰⁴.

La reprise incantatoire du premier vers traduit les espérances des années soixante-dix.

C.Barker, éminent critique, homme de théâtre et universitaire, confirme notre appréciation sur la place essentielle de J.Mc Grath dans le paysage théâtral britannique contemporain. La qualité de sa démarche naît de l'intime mélange des cultures dont il est porteur. Si la volonté d'enracinement contextuel, non contradictoire avec le désir d'élargir le message à d'autres catégories voisines émerge clairement du recours à la musique et aux chansons, elle transparaît également dans l'écriture.

¹⁰³*The Game's a Bogey*, p.53-4.

¹⁰⁴*The Game's a Bogey*, p.54.

6-4-Idiome personnel porte-voix d'une diversité :

J.Mc Grath soumet la langue qu'il emploie à sa démarche insistante de contextualisation. L'authenticité puise richesse et diversité dans ses racines familiales et régionales personnelles. Sa culture universitaire favorise ses visées. Sa langue est riche et littéraire, chargée de références multiples. Il manie avec aisance métaphore ou parabole, pour illustrer ses thèmes, ironie ou parodie lorsqu'il met en scène les personnages des classes dominantes. Il emprunte les idiomes sociaux et les survivances des langues ou patois régionaux des diverses langues dont il a hérité. Il compose ainsi un idiome personnel riche et original, grâce au savoir-faire acquis au fil d'une brillante scolarité. Ses études à Oxford, notamment, ont favorisé l'émergence d'une poésie expressive universellement recevable. Etant parvenu à dominer la forme, J.Mc Grath a pu exercer son choix esthétique et privilégier une expression sociale complexe. Il s'adresse d'abord au public de Liverpool, dont les racines irlandaises sont également siennes. Le public ouvrier, dont il est issu, se situe, au-delà de l'agglomération de Merseyside, essentiellement dans les bassins du nord de l'Angleterre et autour de Glasgow. Enfin, il consacre son oeuvre aux publics écossais distincts. On relèvera, outre les éléments d'identification personnelle, une cohérence que souligne C.Barker lorsqu'il évoque le passé culturel de ces public, confirmant ainsi l'analyse de l'auteur:

<<The success of 7:84 that John is quite clear about came because there is still a residual Scottish culture which there isn't in this country. There is still a residual Irish culture. But, in England, there is still a residual Liverpool culture, a Manchester culture, a Nottingham culture, a Leicester culture and they're not the same.>>¹⁰⁵

Le signe de cohérence des exemples cités par C.Barker pourrait être l'authenticité. Cette coïncidence préméditée peut contribuer à expliquer la qualité émotionnelle et esthétique de l'oeuvre de J.Mc Grath. Ayant fait le

¹⁰⁵An Interview with C.Barker, appendice 5, p.686.

choix éthique de se consacrer à ces publics au détriment apparent du succès personnel, il a pu exprimer intimement leurs valeurs culturelles. L'oeuvre qui en émerge avec vigueur contribue à faire de J.Mc Grath l'emblème de l'auteur et directeur de compagnie profondément populaire. Cette reconnaissance, accordée tant par les critiques que par le public, vise, notamment, son activité durant la décennie 1970 et le début des années 1980. Les remises en causes imposées ultérieurement, la disparition de la compagnie 7:84 England, parmi nombre d'autres troupes parallèles, ont dramatiquement restreint le champ de comparaison.

6-4-1-la confrontation :

Baz Kershaw, dans son ouvrage récent *The Politics of Performance*, analyse cette convergence comme une reconnaissance partagée d'une idéologie commune dépendant strictement de la cohérence des valeurs éthiques et culturelles dominantes dans une communauté spécifique¹⁰⁶. A ce titre, il consacre une large part de son étude aux compagnies communautaires, notamment dans l'agglomération de Tyneside, avant de réserver à J.Mc Grath et 7:84 la place essentielle au fil de son cinquième chapitre. Elle témoigne du succès et de l'adéquation du théâtre parallèle durant la décennie soixante-dix. Il est intéressant de noter que C.Barker rend un hommage similaire au travail théâtral communautaire proposé par diverses compagnies dans cette agglomération, autour de la ville de Newcastle. Il cite des exemples précis qui expliquent la complexité de la démarche du théâtre politique vers des publics divers, même à l'échelle réduite d'une région. Il évoque les composantes sociales différentes des publics urbains et ruraux¹⁰⁷. Il cite amplement l'ouvrage de B.Kershaw. S'interrogeant sur les résonances du post-modernisme, ce dernier propose une hypothèse qui conforte les choix de J.Mc Grath et confirme l'écho de sa démarche :

¹⁰⁶ *op. cit.* p. 19 : 'Ideology and performance'.

¹⁰⁷ Appendice 5, p.686-7.

<<It is obvious that British society, in common with other 'developed' societies, is far too complex to permit a monolithic hegemonic control of every aspect of its culture. Thus the conflictual version of ideology presented by the post-modernists will also in part inflect my argument, since the dominant ideologies of Western societies- and their ruling groups -are frequently challenged by alternatives.>>¹⁰⁸

Il est clair que les facteurs essentiels de contextualisation dans un manuscrit sont les outils qui permettent à un public de s'appropriier le sens idéologique au moyen du rapprochement proposé avec d'autres textes, y compris non-théâtraux que cette communauté produit, dans sa langue, avec ses systèmes de références esthétiques. C'est ce que vise à exprimer désormais le terme redondant d'inter-textualité, primitivement proposé par les post-modernistes.

Dans les pièces de J.Mc Grath situées en Ecosse, tous les éléments contextuels, ou inter-textuels, tels les éléments de folklore, les histoires drôles, et la chanson, voient leur efficacité dans la communication renforcée par le recours à la langue nationale historique gaélique. Si cette dernière contribue à sa façon à la défense et à la survie des identités culturelles nationales, elle est surtout, encore, notamment dans la période d'écriture des Ceilidh-plays (essentiellement les années 1970), outil naturel de communication dans les Highlands. L'exemple de l'usage de la chanson en langue gaélique dans *The Cheviot*, qui précède, témoigne d'un art consommé au service d'une cause. L'importance des monologues adressés au public est égale et se confond parfois avec cette pratique.

6-4-2- Conditions de l'efficacité des formes linguistiques, l'exemple des monologues :

Les monologues, adresse directe souvent mentionnée, illustrent parfaitement la langue de l'auteur et le style épique. Un acteur épique doit savourer l'effet qu'il va produire et le préparer soigneusement. Peu

¹⁰⁸*Ideology and Performance*, p.20.

conforme au goût du "bien jouer" dans le théâtre conventionnel, ce style typique des pièces de l'auteur, et que les acteurs de 7:84 adoraient, se retrouve au début et à la fin de *Little Red Hen* (1975-7). Chaque personnage se présente directement en entrant en scène. J.Mc Grath a su repérer les segments verbaux représentatifs. La voix initiale, qui annonce la parodie du spectacle télévisé d'Harry Lauder reprend les tics verbaux, la familiarité démagogique de cet animateur célèbre. L'annonce établit un parallélisme entre l'argent gaspillé dans l'émission et l'absence de subvention du Scottish Arts Council pour cette création de la compagnie 7:84. Aussitôt après, Young Hen et Old Hen entrent en scène. La langue que leur prête l'auteur est représentative de celle qu'il attribue à tous ses personnages écossais populaires, lorsqu'ils s'expriment en anglais. Semi-phonétique, abrégée, cette langue parvient à traduire la spécificité des accentuations, des élisions ou des formations de diphtongues locales¹⁰⁹. Par contre, les possédants, nobles, représentants gouvernementaux ou industriels, vivant à Londres, ou en Ecosse, utiliseront, dans toutes les pièces, une langue châtiée, transcrite sans élisions, dans un anglais soigné. La distinction sociale s'opère parallèlement à la distinction nationale. Lorsque le peuple écossais des Highlands s'exprime en langue gaélique, notamment dans *The Cheviot, The Albannach, Mairi Mhor*, la traduction anglaise vise à ne pas exclure de cette communication-partage les acteurs potentiels ou le simple lecteur qui ne maîtrisent pas le gaélique. La compagnie 7:84, elle, était composée d'acteurs locaux qui n'avaient aucune difficulté à pratiquer cette langue. Dans un souci d'authenticité, lorsque nous avons créé *The Cheviot* à Saint-Etienne, dans une adaptation bilingue, les acteurs ont procédé à un apprentissage phonétique afin de préserver l'authenticité de ces passages et des chansons en langue gaélique. La traduction était proposée en aparté, lorsque le jeu corporel ne permettait pas au spectateur de percevoir la signification de l'échange¹¹⁰.

¹⁰⁹*Little Red Hen*, London, Pluto Plays, 1977, p.1-2.

¹¹⁰English Drama Workshop, Saint-Etienne, Firminy, 16-28 Mars 1991.

Des principes similaires guident la présentation du parler populaire métaphorique de la classe ouvrière, dès les six courtes pièces de Liverpool. Nous avons cité l'un des monologues intermédiaires de liaison, attribué au gardien du square¹¹¹, en ouverture de *Plugged into History*. Il joue le rôle du narrateur. En s'adressant au public sur le mode burlesque, il provoque un rire de connivence. Ce procédé fera l'objet d'une systématisation ultérieure de la part de l'auteur.

Les monologues célèbres qui plaisaient tant aux comédiens sont nombreux. Il convient d'en citer quelques uns, en indiquant le nom de l'acteur qui, chaque fois, contribua à leur notoriété lors de la création des pièces. Nous évoquerons en priorité celui de John Bett, en tant que Duc de Sutherland, dans le *Cheviot*¹¹², ou celui de Bill Riddoch, qui incarne Joe Smith et se présente immédiatement après la chanson interprétée en ouverture de *Joe's Drum*¹¹³. Ajoutons ceux tout aussi remarquables de David Anderson, jouant Dave, l'aubergiste dans *Boom*¹¹⁴, d'Allan Ross, incarnant le roi George V dans *Little Red Hen*¹¹⁵, ou de Bill Paterson dans le rôle de Ramsey MacDonald dans la même pièce¹¹⁶, ou enfin, pour conserver à cette sélection sa valeur représentative, le monologue d'Ina dans *the Game's a Bogey*, dit par Terry Cavers¹¹⁷. Si celui d'Allan Ross vaut d'abord par l'ironie et la familiarité populaire prêtées au personnage en introduction, l'examen des deux premiers cités permet d'illustrer l'intérêt structurel analysé antérieurement¹¹⁸.

J.Bett fait une entrée en scène remarquée, précédé par des soldats qui battent du tambour et jouent de la cornemuse. Connue de ses sujets, le Duc

¹¹¹*supra*, chapitre 1-3-Les contours du théâtre populaire, p. 41.

¹¹²*op. cit.* p.45-7.

¹¹³*op. cit.* p.8-11, Aberdeen, 7:84 and Aberdeen People's Press, 1979

¹¹⁴*op. cit.* p.17-8, Edinburgh, *New Edinburgh Review*, Number 30, August 1975, *The Political Theatre*, p.11-30.

¹¹⁵*op. cit.* p.23-4.

¹¹⁶*ibid*, p.13

¹¹⁷*op. cit.* p.7, Edinburgh, EUSPB, et London, Pluto Press, 1975.

¹¹⁸*supra*, chapitre 6-2-3-Le narrateur, intercesseur privilégié avec le public. L'adresse directe, p. 430-5.

de Sutherland ne se présente pas, mais souligne la rareté de ses visites. Il faut une circonstance grave :

DUKE: Good morning, I have come to you all this way to Golspie to speak to you, my tenants, because our country is in need.

Ce morceau d'humour va associer double langage et flagornerie. Le discours mêle étroitement patriotisme, expansion économique et soutien militaire. Les fermiers sont sollicités comme chair à canon. On fait appel à leur sens de l'honneur, et aux intérêts supérieurs de l'Etat et du Duc lui-même:

/.../the great trading arrangements she (The Queen, NDLR) has made all over the globe, to the everlasting benefit of all of us, of you - er - and particularly of me. Now, she has called upon us, her sturdy Highlanders, to come to her aid in far off Crimea.

L'ironie du *us* est immédiatement perceptible, si le public fait la relation avec l'absence du duc, vivant à Londres dans l'opulence. Le personnage conclut sa première tirade par un euphémisme moralisateur saisissant : "the response so far has been disappointing", qui provoque l'énervement de son régisseur. Ce dernier témoigne de l'échec total du recrutement :

LOCH: Disappointing? A disgrace. In the whole county of Sutherland, not a man has volunteered.

Le duc, pour sa part poursuit la flagornerie, "loyal subjects to the Queen". En y ajoutant l'appât du gain, il est persuadé que sa démarche sera couronnée de succès :

DUKE: Every man who enlists today will be given a bounty of six golden sovereigns from my own private purse. Now, if you all step up in an orderly manner, Mr Loch will take your names and give you the money.

Le jeu d'acteur est clairement indiqué pour associer l'effet visuel au jeu verbal: *The DUKE sits. Silence. Nobody moves. The Duke stands angrily.*

Avec sa fureur, la langue change. Il jure et menace :

Damn it! Do you want the Mongol hords to come sweeping across Europe, burning your houses, driving you into the sea? (Loch fidgets) What are you fidgeting for

Loch? Have you no pride in this great democracy that we English - er - I mean British have brought to you? Do you want the cruel Tsar of Russia installed in Dunrobin Castle? Step forward.

On mesure le plaisir de l'acteur face à une telle pièce d'écriture ciselée autour de divers registres de langue, au fil des épisodes, jouant sur divers tons. Grandiloquence et sous-entendus contrastent avec le grotesque de la menace parfaitement fantaisiste et, surtout, avec la légèreté du Duc, propre à provoquer la révolte. La description qu'il donne de l'invasion russe décrit très exactement l'agression que l'armée et ses hommes ont fait subir aux fermiers durant les Clearances. Le spectateur, qui vient de suivre ces épisodes, perçoit immédiatement l'ironie, d'autant que Loch, commanditaire direct des exactions se trémousse, mal à l'aise, et donne l'occasion au duc de jouer sur les ruptures de ton. Implicitement celui-ci passe pour un gaffeur ignorant. Le savoir-faire des comédiens confère une force désopilante et dramatique à cet épisode. Elle est soulignée par l'immobilité requise dans les didascalies, de la part des acteurs qui jouent le peuple. La scène est structurée par cette immobilité. Le duc s'emporte, demande une explication. Elle lui est fournie par un acteur mêlé au public. La communication-identification, fonctionne immanquablement. Le public est associé à la fière rebellion, nationale et sociale, de ses ancêtres. OLD MAN incarne la sagesse populaire. Son intervention confirme le non-dit, suggéré par la scène précédente, selon un mode itératif, subtilement didactique, cher à l'auteur. Son interpellation revendicative raille l'hypothétique arrivée des mongols. Les effets bien réels de l'exploitation et de l'éviction provoquées par le duc lui-même et la Couronne sont dénoncés¹¹⁹. De la scène, les acteurs bêlent soudain, provoquant la retraite du duc, de Loch et de ses soldats.

Ce bêlement avait déjà accueilli le duc à son entrée. Signe inter-culturel vivant, il conforte l'étroitesse du lien de J.Mc Grath et de la

¹¹⁹*supra*, chapitre 4-3-3-Etat, armée, police, p.284.

compagnie avec leur public, la relation du plateau, donc du discours, à la salle. Le régisseur du domaine, rappelons-le, était encore accueilli par des bêtises similaires en 1973, lorsqu'il pénétrait dans le pub de Rogart. Ce signe, mémoire symbolique de la résistance paysanne, transmis avec les récits oraux depuis 150 ans ne peut en effet être connu que par les membres de la communauté. La compagnie est reçue comme telle. M.C, le narrateur peut alors efficacement, en un long monologue neutre, précis et documenté, citer les effets réels de l'événement authentique dont la médiatisation fictionnelle vient d'être présentée en abyme.

Fréquemment, ces monologues s'ouvrent sur une auto-présentation sans ambages du personnage, puis de l'objet de son intervention. Immanquablement, l'acteur salue le public pour souligner que la fiction a rejoint la réalité. Joe Smith procède ainsi dans *Joe's Drum*. L'attention du public est attirée par son épouse qui se précipite dans la salle, ouvre la porte, puis suit Joe, à cinq pas, précise l'auteur. Joe entre, battant du tambour, traverse la salle, fait le tour de la scène et vient se camper face au public. Il ponctue judicieusement ses paroles de roulements :

My name is Joe Smith (drum)

General Joe Smith I'm cried in Embro (drum)

I'm a puir cobbler to trade

And I stay in the Cowgate (drum)

And I am angry (silence)

And by, when I am angry, I beat my drum (big drum beat)

Le parallélisme avec l'exemple du duc est intéressant. Ici, le titre de général est accordé par le peuple reconnaissant envers son défenseur. "I'm angry" reflète l'esprit de révolte populaire. Il est souligné par un silence, dont la double signification est laissée en suspens. L'emploi du tambour est justifié. Le public d'Edimbourg a souvenir de ce héros populaire du 18^e siècle qui battait du tambour pour appeler le peuple à la révolte contre une justice socialement inique. Bientôt, l'image est précisée pour situer la fonction emblématique contemporaine du personnage contre la politique

de dévolution de Margaret Thatcher. Plus que directement didactique, l'adresse directe est transposition esthétique. Le héros populaire parle la langue du peuple. Les signes phonétiques trahissent une connaissance précise de l'auteur qui est signe d'appartenance culturelle à la communauté, et d'authenticité. Les marques du parler local sont transcrites dès que Joe se présente. "I've been *deid* and *cauld*" sont des créations de diphtongues typiquement écossaises. La symbolique du fantôme que la colère arrache à son repos permet à Joe de se faire témoin accusateur de l'apathie du peuple écossais aujourd'hui :

the thunderous apathy of the devolution vote has finally raised me from the sleep of the just - Ye had yer chance to beat yer ain drum - And what did ye dae, Oh, I'll tell you what you did - Oh, I've been watching ye - "What me?" ye'll be saying, "Ah've done naethin, Wisnae me" Aye right, that'll be correct. *Naethin*, ye've done *naethin* '.

Cette adresse directe insiste sur l'authenticité de l'idiome local. Ye, yer, ain (pour own) la diphtongue typique ae pour o, par exemple dans dae ou naethin, ou encore la substitution écossaise de voyelles pures pour des diphtongues anglaises, l'élision de consonnes finales, authentifient le parler écossais et renforcent le message idéologique du personnage qui est ici porte-parole direct de l'auteur. On constatera que celui-ci utilise ce procédé pour adresser une remontrance au peuple. Elle est de même nature que la dénonciation de l'alcoolisme ou des comportements masculins envers les femmes. L'auteur use de sa connaissance intime du tissu culturel et idéologique, et de la reconnaissance de son appartenance à cette communauté pour intervenir au plan éthique. En effet pour lui, et son porte-parole Joe, la résistance, le sursaut populaire sont affaire de dignité nationale et sociale.

Phrases courtes, directes, non-équivoques, intonations, faux-dialogues joués par Joe à l'aide de sa question rhétorique "What me, ye'll be saying" préparent la chute sur la lourde accusation marquée par l'interprétation appuyée de "nothing", requise par des marques textuelles

telles que redondance et italiques : *"Naethin, ye've done naethin"*. Son long monologue situe historiquement, au fil des deux pages suivantes, la responsabilité du peuple dans la résistance aux impérialismes. Il est nourri d'exemples et entrecoupé de déplacements scéniques indiqués par les didascalies au fil du discours : *'Goes and peers at the audience'* accompagne la question "Pourquoi avez-vous laissé faire ça?". Ultérieurement, il interroge individuellement d'autres spectateurs, bat opportunément du tambour pour souligner ses effets. Il croise les doigts pour associer représentation proxémique et verbalisation lorsqu'il accuse juges et propriétaires de collusion. Sa conclusion achève ce numéro comique en boucle, lorsqu'il rappelle et explicite le qualificatif 'angry' qu'il s'est emblématiquement attribué dès l'abord. Cette fois le message est clair:

I'm angry with you lot. Who am I to be angry : I'm general Joe Smith frae the Cowgate, and I am a man that speaks my mind.

L'auteur sait qu'il peut ainsi parler franchement à son public, en l'incitant à reconnaître en lui un porte-parole similaire à celui que fut Joe en son temps.

Avant de sortir, ce dernier siffle pour appeler son épouse. Nous avons déjà évoqué la double fonction de celle-ci. Elle est ici narrateur objectif, et exprime les vues ouvertes de l'auteur sur les droits de la femme. On mesure ainsi que les héros antérieurs ont pied dans la contemporanéité, puisque les propos de Jeannie n'auraient pu être tenus au dix-huitième siècle. Elle dénonce le machisme de son époux. J. Mc Grath révèle, grâce à ce procédé, que la prise de conscience d'un individu n'est pas linéaire. Présentant d'emblée la dualité de son personnage aux spectateurs, Jeannie place également son époux en perspective dialectique, en proposant un commentaire tantôt itératif, distancié sur ses exploits, tantôt contrapuntique sur ses faiblesses.

L'auteur maîtrise parfaitement cette écriture répétitive. Il introduit un écart stylistique, lorsque des témoignages factuels authentiques

alternent avec la fiction liée aux situations historiques. Lorsqu'il fait jouer un double rôle de témoin et d'intervenant dans la fable à un personnage de la fiction, l'écart exprime la contradiction ou la convergence des points de vue synchronique ou diachronique. L'adresse directe permet d'en proposer l'effet directement au spectateur. Le personnage est alors porte-parole, plus que témoin objectif. En combinant ces procédés, l'auteur place son écriture en perspective dialectique et évite le schématisme. L'acteur, pour sa part, savoure les variations de jeu et insiste tantôt sur la confiance, tantôt sur le comique, ou l'émotion, qui naît du décalage. L'adresse directe multiforme, notamment dans les monologues, constitue le noyau structurel de la relation nouvelle instaurée avec le public. La distanciation épique se double toujours d'une identification intellectuelle et affective portée par le ton de la connivence et l'identification culturelle ou linguistique. Comme le font tour à tour Jeannie et Joe au début de *Joe's Drum*, ces monologues permettent au personnage de se présenter au public, lors de sa première ou unique entrée en scène. E. Angel-Pérez les compare longuement à ceux qui, dans les prologues, introduisaient les Moralités au Moyen Age, et avaient la même fonction¹²⁰. J Mc Grath, pour sa part n'en limite pas l'usage à un prologue ou à un épilogue. Il y recourt au fil de ses pièces. Il indique que :

« Monologues are important because the extended exposure of one character allows the audience to come close to an understanding of them, and allows them and the actor to lay out a great deal of the relationship between that character and their context - society, community, family, class. It allows them to reveal their history, their motives, and their hopes for the future, to come closer and at the same time to have a distance, a perspective, a self-awareness that is not easy in naturalistic scenes. Because they have to deal directly with the audience, the audience will judge them as they will judge a person they meet for the first time. The audience's critical faculties will be

¹²⁰ANGEL-PÉREZ E, thèse de Doctorat, *op. cit.* p.162-68

heightened, even while they're enjoying themselves.
That's what we're about.>>¹²¹

La présentation de cette citation, dans son intégralité, souligne le caractère central de ce mode de représentation, qu'utilise l'auteur pour parvenir à son objectif apparemment contradictoire de connivence, ou d'intimité et de distance analytique. L'efficacité du procédé permet de mesurer l'écart conceptuel avec le théâtre de B.Brecht. Si les visées éthiques sont semblables, l'engagement concret de J.Mc Grath dans la voie du théâtre parallèle lui a permis d'inventer ou d'actualiser des procédés de communication qui assurent l'efficacité cohérente de ce mode de relation avec l'ensemble des signes extra-textuels complémentaires. Ce souci de la précision dans la démarche relationnelle avec le public se mesure également au soin que l'auteur accorde au choix du titre de ses pièces. Avec les éléments internes au texte, mais avant eux, le titre représente le premier message textuel chargé d'attirer le spectateur au théâtre. Son importance est donc capitale dans l'expression du message.

6-4-3-le message des titres :

J.Mc Grath accorde une importance extrême aux signes pré-textuels de la communication théâtrale, tels que le lieu des représentations, la forme et le ciblage de la publicité, la nature des boissons offertes au foyer du théâtre. Il veille donc, également, tout particulièrement au choix des titres de ses pièces. Il convient cependant de séparer les pièces de jeunesse, qui étaient encore assimilables à celles que ses confrères destinent au public traditionnel. Les titres en seront descriptifs. Ils évoqueront le lieu, encore unique de l'action, dans *The Tent*, ou le personnage principal avec *Jack*. Lorsque cette pièce sera rebaptisée *Diary of a Young Man* pour devenir feuilleton télévisé, le titre illustrera un mode d'expression fréquent chez l'auteur : l'annonce décrit désormais synthétiquement la fable. Déjà *A Man Has Two Fathers* suivait ce modèle. Il en sera de même

¹²¹ cité par E. MacLennan in *The Moon Belongs to Everyone*, p.132

avec les pièces importantes qui suivent : *Events While Guarding the Bofors Gun* , *Bakke's Night of Fame* , et *Random Happenings in the Hebrides*. On notera le recours à des termes précis pour désigner le canon anti-aérien, ou soutenus, comme 'fame', 'random'. J.Mc Grath poursuivra fréquemment dans l'emploi de titres descriptifs, mais désormais, à partir de son retour à Liverpool, le vocabulaire sera simple. Dans les six pièces baptisées *Unruly Elements*, *My First Interview*, *They're Knocking Down the Pie-shop*, *Out of Sight* sont des titres transparents. *Hover through the Fog* et *Angels of the Morning* relèvent déjà de la métaphore que l'auteur se plaît à utiliser, parce qu'elle correspond à une forme populaire d'expression. Les pièces anglaises, plus directement politiques auront recours à des mots isolés emblématiques. *Boom*, ou, les verbes *Lay Off*, ou *Rejoice!* seront transparents. En modifiant discrètement le titre de la pièce de J.Arden, *Serjeant Musgrave's Dance*, l'auteur affirmera subtilement une continuité qui exprime le retour au contemporain, et la perpétuation des situations. Le sergent Musgrave continue de danser, en 1971, dans *Serjeant Musgrave Dances On*.

Descriptifs ou métaphoriques, nombre de titres font appel à la langue populaire. *The Game's a Bogey*, est une expression enfantine à Glasgow pour exprimer l'idée que la fête est gâchée, finie. Mais la chanson métaphorique qui, comme dans le cas de *Trees in the Wind* ou *Fish in the Sea*, explicite le titre, ajoute des connotations sans équivoque¹²². Dans le cas de *My Pal and Me* , pal désigne un 'copain'; dans *Yobbo Nowt*, il s'agit d'une expression du même niveau de langue populaire. On peut les associer à d'autres expressions communes, telles *Soft or a Girl?*, *Out of Our Heads*, *The Baby and the Bathwater*. *There is a Happy Land*, *John Brown's Body* évoqueront des titres de chanson. En Ecosse, *The Catch* nomme le détroit connu des îles Hébrides, cadre de l'action, tout en jouant sur les significations. On pense à la capture des sous-marins ou des

¹²²supra, p.436-44.

fusées nucléaires, caricaturées sur le prospectus. *Mairi Mhor, the Woman from Skye*, est hommage direct au personnage central de la pièce. La structure nominale des titres des fresques historiques est descriptive, et dessine un emblème qui rappelle le titre d'épopées, *Border Warfare* ou *Blood Red Roses* côtoient *Trembling Giant*. L'auteur y ajoute parfois des métaphores animales. Ainsi, l'énumération purement descriptive *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* s'apparente-t-elle à *Little Red Hen*, ou à, dans une pièce de Liverpool concomitante, *Why the Chicken*. Hen ou chicken sont des termes populaires affectueux qui désignent des enfants. L'ellipse et le terme métaphorique du dernier titre, lui donnent une quasi tonalité de parabole clairement présente dans *Trees in the Wind, Fish in the Sea*, ou *Watching for Dolphins*. Ce dernier titre rappelle des souvenirs personnels, et peut être considéré comme descriptif. Néanmoins, l'espérance éthique dépasse la simple métaphore. La connotation parabolique que le spectacle confirme, est proche de celle des deux précédents titres, empruntés, eux, à l'imagerie révolutionnaire maoïste. Systématiquement, ces titres, et la plupart, seront éclaircis à un moment clef du dialogue, ou par le biais d'une chanson, au cours de la représentation.

Les titres des deux ouvrages analytiques de l'auteur relèvent des mêmes intentions en termes de communication d'un message. Le premier, publié en pleine période d'influence prépondérante de son travail sur le théâtre parallèle britannique, est proclamation descriptive de l'éthique de l'auteur. Il vise à proposer au public populaire *A Good Night Out*. Le second, *The Bone Won't Break*, en des temps plus difficiles et amers, affirmera le même attachement opiniâtre à un idéal et à une pratique que la pièce *Watching for Dolphins*. La métaphore est voisine de celle du titre de l'ouvrage d'E. MacLennan *The Moon Belongs to Everyone*,

Ainsi, J. Mc Grath attache-t-il de l'importance au titre que le spectateur lira dans le journal, sur les affiches et les prospectus. Le message sera toujours cohérent avec les figures de style ou les genres qu'il

introduit dans ses pièces. Nombre de titres ajoutent une nuance humoristique. Celle-ci est également le reflet du caractère mixte des pièces de l'auteur qui mêle systématiquement l'humour au sérieux. Le drame historique, notamment, inclut de multiples formes de comique. En effet, le théâtre populaire politique ne rime pas nécessairement avec ennui ou didactisme rébarbatif. Les critiques ont souvent rendu hommage à cette diversité des pièces de J.Mc Grath.

6-4-4-les formes du comique :

La forme souple du spectacle offre à l'auteur la latitude de favoriser l'alternance entre scènes comiques et dramatiques constitutives du récit central. S'il sait également avoir recours à la parodie ou au pastiche comme mode global de représentation¹²³, il excelle dans l'introduction du burlesque, de la pantomime, ou de l'ironie. Ce sont des procédés fréquents de distanciation anti-naturalistes. Mais le comique traduit aussi, chez J Mc Grath une volonté d'intégrer des formes populaires préexistantes. Il a le souci de reconnaissance, de connivence, mais surtout de satisfaire la soif de plaisir du public populaire. La comédie compte parmi les principes essentiels d'un théâtre populaire développés par l'auteur. Il le rappelle expressément lorsqu'il évoque, à Cambridge la scène d'ouverture de *Little Red Hen*. Elle exprime parfaitement ses intentions :

<<The style related to all the forms I have mentioned, with the extraordinary identifiable qualities I listed last week - *directness , comedy , music , emotion , variety , effect , immediacy* to the audience's lives, *localism* , and a sense of identity with the performers, all treated critically, dialectically with imagination and skill by the company.>>¹²⁴

L'animateur de télévision, Harry Lauder, entre en scène, vêtu d'un tartan grotesque. Le comédien se lance dans une imitation burlesque de ses tics de scène. Il est vite rejoint par dix comédiens, habillés

¹²³*supra*, chapitre 6-1-3-, p.402-6.

¹²⁴*A Good Night Out*, chapitre 4 *Theatre Has Begun to Take Place*, p.78.

pareillement, qui chantent 'Stop your tickling Joe'. J.Mc Grath inscrit systématiquement ses moments d'humour dans le quotidien du spectateur. Il se permet, comme il l'a fait pour l'alcoolisme, par exemple, de mettre les faiblesses du spectateur à distance critique. Ici, il moque son goût pour la facilité offerte par une télévision sans ambition. Nombre de scènes relèvent de cette volonté dans l'oeuvre de l'auteur. Dans *Fish in the Sea*, par exemple, Sandra et Mary Machonochie se disputent une paire de bas nylon avant d'aller danser¹²⁵. Les bons mots abondent. "You've never had a pair of tights without holes in them since you stopped wearing nappies", dit Mary. Et lorsqu'elle menace sa soeur de lui arracher les cheveux, Sandra réplique :

SANDRA: You touch my hair, you jealous cow - just touch it and I'll give you such a swipe across the earhole you won't be able to stop the ringing for a fortnight.

Le collage de moments drôles, que l'auteur systématisera avec la forme des Ceilidh plays modelées sur *The Cheviot* crée les ruptures avec l'action dramatique. De telles vignettes dessinent un décor naturaliste, dans l'exemple précédent, ou burlesque et distanciateur, comme la courte scène entre les deux écossais jouant sur l'image convenue de l'alcoolisme¹²⁶. La désacralisation joyeuse est insistante. Le public est prié de participer, notamment lorsque le Sturdy Highlander, exilé au Canada lui présente sa grand-mère sourde et lui demande de le prévenir de l'arrivée des indiens, tandis qu'il plante ses radis¹²⁷. Le négociant français, également caricaturé contribue à la satire politique et économique. Pour Eugene Van Erwen :

<<This episode is somewhat enlivened by comic horseplay in which the audience participates/.../ the message remains clear : "Red Indians were reduced to the same state as the Scottish fathers after Culloden./.../ The contemporary radical theatre avoids melodrama; it has a satirical temperament and feels a commitment to provide comic and musical entertainment.>>

¹²⁵Acte 1 scène 2, p.9-10.

¹²⁶*The Cheviot*, p.29-30.

¹²⁷*ibid*, p.24-29.

A l'inverse, il note, à propos de *Fish in the Sea* que :

«The play creates the impression of being too contrived; it is more a collage of sketches dramatizing the various phenomena that Mc Grath wanted to highlight than an organic whole. Fortunately, the scenes are fast-paced, the characters interesting, /.../ 128

Souvent, ce sont l'église ou les politiciens locaux, de tous horizons, qui trahissent le peuple au profit du gouvernement central ou des capitalistes, qui sont présentés de façon satirique. C'est clairement le cas dans ces deux pièces¹²⁹. Nous avons cité antérieurement l'exemple des députés travaillistes en visite à l'usine, pour mettre un terme à la grève, dans *Fish in the Sea*. Pour limiter nos exemple à cette pièce et au *Cheviot*, nous évoquerons Andy MacChuckemup, l'agent immobilier avide, Texas Jim ou Mr Whitehall.

L'humour est une arme essentielle du théâtre parallèle. Il sert à attirer le public qui ne va pas habituellement au théâtre, et souligne les absurdités ou les injustices du système politique. Le recours à la satire pour dévoiler le fonctionnement des institutions politiques et économiques frise souvent la caricature. Les personnages dénoncés sont alors grotesques. Ils présentent leurs travers au public. L'adresse directe contribue, dans l'oeuvre de l'auteur, à conférer une force exceptionnelle à ces moments. Il n'est pas indifférent de rappeler que Lénine admirait l'ironie satirique de Maïakowsky. Mao Tse Toung soulignait le besoin de satire dans l'expression esthétique du combat politique. Ils peuvent être évoqués comme référents explicites de l'écriture de J.Mc Grath. La satire amicale des travers populaires s'accompagne, elle, du recours au patois ou à l'argot métaphorique, à la transcription des accents. J.Mc Grath accumule les effets langagiers pour construire des représentations désopilantes que les comédiens aiment à interpréter. Elles contribuent à tisser cette

¹²⁸*Radical People's Theatre*, Bloomington and Indiana, Indiana University Press, 1988, p.94.

¹²⁹*supra*, chapitre 4-2-3- le Rôle de l'Eglise .

connivence essentielle à une communication directe entre le plateau et la salle. Le comique rejoint donc nombre d'autres fonctions essentielles qui permettent d'établir une relation privilégiée avec les publics ouvriers et régionaux dans le théâtre populaire de J.Mc Grath. Une attention particulière portée aux conditions matérielles de la représentation conditionnera également la réussite du spectacle. La multiplicité des formes esthétiques du texte, mais aussi de la création scénique, permet cette convergence. Elle place la pratique en accord avec une éthique sociale. Entre engagement et partage, entre création et théorie, l'acte expressif et ses significations représentent le noeud de l'oeuvre théâtrale de J.Mc Grath.

Chapitre sept :

Esthétique et convergences :

l'acte expressif et ses significations.

Si l'on choisit d'exprimer la multiplicité des significations comprises dans l'expression 'lieu du discours', il devient possible de demeurer quelque peu encore dans le champ textuel, tout en privilégiant l'ordre du spectacle, de la communication au public, afin, progressivement de cerner toutes les significations de l'acte expressif. Ce regard différent sur des matériaux analysés principalement, jusque là, selon leur logique interne est nécessaire rhétoriquement pour établir des passerelles entre une logique de création et de communication dont les outils ont largement évolué.

7-1- le lieu du discours :

Une des caractéristiques du théâtre épique documentaire auquel appartient, sans conteste, l'oeuvre de J.Mc Grath, consiste à communiquer des informations historiques ou sociologiques brutes, cohérentes avec le récit dramatique et le discours idéologique. Ce genre, particulièrement représentatif de la création britannique, est notamment connu à la télévision sous le terme anglais de 'docu-drama', ou drame documentaire. Il hérite indiscutablement d'une double filiation. Fruit de l'école du cinéma documentaire, créé par John Grierson et Alberto Cavalcanti dans les années 1930, il en assume les évolutions, au fil du temps, notamment avec l'émergence du Free Cinema en 1963. Cette école, nommée à Cambridge, d'après le titre d'un manifeste élaboré par Tony Richardson, Michael Anderson et Carel Reisz, tisse dès l'origine des liens étroits avec

l'univers théâtral qui vient d'accomplir sa révolution, puisque ses initiateurs sont d'abord metteurs en scène de théâtre au Royal Court. Les mêmes préoccupations sociales et documentaires vont animer leurs pratiques et celles de leurs héritiers. Avec l'essor de la télévision, cette volonté de mettre le peuple en scène dessinera une spécificité nationale. Dès lors, il est naturel de rencontrer des auteurs ou des metteurs en scène qui passent indifféremment du théâtre au cinéma ou à la télévision. Le docu-drama peut, lui, être conçu comme la forme esthétique qui réussit une symbiose des trois styles. Il est tout à la fois film de fiction réaliste, documentaire, représentation théâtrale. A ce titre J.Mc Grath occupe une place de choix, puisqu'il intervient opiniâtrement, depuis ses débuts, dans les trois domaines, comme auteur et metteur en scène de théâtre, auteur de nombreux scénarios, créateur et directeur d'une compagnie de production de films de télévision, et membre du Conseil d'administration de Channel Four. Un premier détour par le cinéma et la télévision, notamment avec le feuilleton *Z-cars* ne l'a-t-il pas précisément incité à modifier sa pratique de la scène et à atteindre un public autre¹? Plus récemment, l'appauvrissement des théâtres, à partir de l'ère thatchérienne a entraîné une disparition quasi totale des résidences d'auteurs dans un théâtre, ou du commissionnement pour écrire des pièces de théâtre. Peter Flannery, par exemple, auteur en résidence à la Royal Shakespeare Company à Londres de 1979 à 1982 a pu écrire *Our Friends in the North*, cette année-là. La pièce obtint le John Whiting Award. Pourtant, l'auteur, dont la carrière prometteuse avait débuté en 1975 à Cambridge, dut ensuite se tourner vers la télévision, où il fut également primé, avant d'écrire *Singer*, son oeuvre majeure, créée au Swan Theatre de Stratford-upon-Avon, par la Royal Shakespeare Company, le 11 octobre 1989. Cette 'vaste machine wagnérienne', comme il l'intitule, symboliquement, dans le chœur final est une parabole épique qui suit le parcours de Singer, un juif rescapé d'Auschwitz, que

¹*supra*, chapitre 1, p.36

l'affairisme conduit jusqu'aux allées du pouvoir thatchérien. Le mercantilisme menaçant de la nouvelle politique du logement dans laquelle il se compromet est assimilé au comportement dont il eut à souffrir jadis. Il est largement dénoncé. Les tours des banlieues ressemblent à s'y méprendre au ghetto. Seul, soudain, le remords, à l'extrême fin de la pièce, après le suicide de son cousin, l'incite à voir clair et à fuir la gloire et la compromission. Symboliquement, ce dernier, Stephan, artiste-peintre qui cultivait dans son oeuvre la mémoire du drame subi, avait emballé ses toiles pour les détruire avant de mourir. La société ne tolère plus les artistes, surtout s'ils persistent à défendre le souvenir des souffrances et de valeurs éthiques jugées obsolètes désormais. Les derniers mots de Singer, avant sa fuite par les toits sont clairs :

SINGER : When someone builds a machine the size of half a continent, employing a cast of thousands, just to make you into soap, it's hard to take entirely seriously the idea of progress. But it's necessary to go on trying. ²

Cet exemple d'une pièce inscrite dans le théâtre officiel, au terme de dix années de gouvernement thatchérien, témoigne de l'ampleur du phénomène, et de la difficile survivance d'un théâtre de protestation.

Seuls les plus reconnus persistent à écrire pour la scène, et trouvent un lieu qui crée leurs pièces. E.Bond, H.Barker, H.Pinter ou J.Mc Grath sont de ceux-là. Ce dernier se distingue cependant des précédents, comme nous nous attachons à le démontrer au fil de cette étude. Abandonnant très tôt une écriture inscrite dans la mouvance artistique du modernisme élitiste et préoccupée de sa postérité, il a, tôt, choisi des formes populaires qui se font écho dans les trois domaines du cinéma, de la télévision ou de la scène. T.Griffiths, plus proche éthiquement des mêmes engagements, considère le théâtre de communauté, ou la démarche de J.Mc Grath comme importants. Il a, lui, depuis longtemps, privilégié la télévision,

²FLANNERY Peter, *Singer*, London, Nick Hern Books, 1989, Acte 5, Sc. 4, p.97

écrivait des pièces de théâtre spécifiques à ce médium. Cette démarche d'accompagnement à une carrière sur les scènes officielles lui semble indispensable :

<<'Strategic penetrations' is a phrase I use a lot about work of socialists and Marxists in bourgeois cultures./.../I simply cannot understand socialist playwrights who do not devote most of their time to television. That they can write for the Royal Court and the National Theatre, and only that, seems to me a wishful self-delusion about the nature of theatre in a bourgeois culture now.>>³

Paradoxalement, au-delà des marxistes, et sans défendre l'objectif de communication privilégiée avec un public populaire, la majeure partie des auteurs moins connus, les jeunes notamment, s'est, dans la dernière période, tout naturellement adressée aux chaînes de télévision. Ces dernières continuent de financer l'écriture de pièces de théâtre. Les choix idéologiques des auteurs et leur traduction esthétique sont multiples. Néanmoins, l'outil impose des contraintes techniques de découpage des séquences, dont l'adaptation des pièces de J.Mc Grath nous a fourni maints exemples. Il a conjointement des conséquences inévitables sur l'esthétique des oeuvres proposées, la cadrage télévisuel privilégiant largement les plans semi-rapprochés ou rapprochés, favorables au huis clos. Si le dramaturge n'affirme pas un choix épique, qui inversement l'invite à recourir aux techniques du docu-drama, il sera tenté d'écrire une pièce intimiste, dans la nouvelle tradition psychologique exacerbée. Pour J.Mc Grath cependant, c'est la communication spécifique à son public vivant qui détermine la forme particulière d'une écriture dont le chapitre précédent a souligné les traits principaux. Le recours à la télévision apparaît ponctuellement, mais il est second. L'intrusion épique et dialectique de l'histoire est à la charnière entre message et écriture, entre discours et témoignage.

³ cité par C.Itzin, *Stages in the Revolution*, 1980, p.165.

7-1-1-le discours partagé :

J.Mc Grath a plus précisément abordé la technique du docu-drama, sur scène d'abord, en mêlant tragi-comédie et documentation, puis en intervenant dans le transfert à l'écran de nombre de ses pièces, lorsqu'il a écrit ses fresques historiques, à partir du *Cheviot*. Cette forme expressive qui enracine, tant par ses techniques que par son substrat sociologique thématique, l'esthétique de la communication dans un référent partagé par l'ensemble du peuple britannique, peut être lue comme une démarche nationale fondée sur l'interculturalisme. En effet, au-delà des vécus culturels et historiques locaux, le recours à la télévision, s'appuyant sur l'information documentaire, fait partager une expérience locale ou nationale à des publics porteurs de sous-cultures différentes.

On retrouve, dans les pièces de J.Mc Grath, offerte par les personnages de la fiction, une traduction de l'expression documentaire, dès *Random Happenings in the Hebrides*. La mise en scène des pièces de J. Arden et M. d'Arcy, *The Ballygombeen Bequest*, comporte également des éléments de description historique et sociologique manifestes. Lors de l'adaptation de *Serjeant Musgrave's Dance*, J.Mc Grath franchira une étape supplémentaire⁴. Le texte original donnait des indications assez claires pour permettre au spectateur de situer le cadre sociologique ou historique. S'appuyant sur les récits journalistiques qui décrivaient les événements de Famagouste, à Chypre, J.Arden fait raconter par Musgrave le déroulement des opérations de représailles, après l'assassinat du soldat anonyme, passionné de musique, qui avait été poignardé dans le dos par un partisan, au retour de l'opéra. Le sergent est fréquemment interrompu par Hurst ou Attercliffe, qui apportent des précisions doublées de commentaires révélateurs de leur propre trouble. En conférant au soldat assassiné une identité claire, et en imaginant que les militaires ramènent son corps dans sa ville d'origine, l'auteur permet de contextualiser la

⁴*supra*, chapitre 3-1-2-La période 1971-2: idéologie et dialectique.

situation et d'adresser un ensemble de signes cohérents au public. Cependant, en situant la scène cent ans plus tôt, les descriptions qu'il offre des lieux du drame, des morts et des blessés sont relativement imprécises⁵. L'atmosphère de violence aveugle prime. Peu importe que la montée d'escalier dans laquelle Attercliffe a tué une jeune fille ressemble à n'importe quelle autre. Au contraire, elle pourrait, dans l'esprit du spectateur, évoquer son voisinage. Lorsque J.Mc Grath transpose cette réalité lors du dimanche sanglant de Londonderry, en 1971, chacun a en mémoire les images, vues à la télévision, de l'assaut des forces britanniques. Les personnages deviennent narrateurs, adaptateurs dramaturgiques, médiateurs de l'épopée dramatique, décrite comme authentique, alors que, dans la pièce de J.Arden, la mise à distance temporelle fonctionnait comme un filtre. Le transfert d'expérience était réservé à un public au fait du détour esthétique. Dans l'adaptation de J.Mc Grath, les personnages encouragent le spectateur à inscrire l'histoire officielle dans son histoire personnelle. Le retour à l'espace temps contemporain, avec le souvenir des événements effectifs, perçus à la télévision ou dans la presse écrite, facilite ce transfert, et le public s'identifie partiellement aux déserteurs, et plus vraisemblablement aux victimes. L'univers quotidien des militaires en Irlande est mis en communication avec celui des spectateurs. Chacun perçoit l'angoisse et la tension croissante lors de l'attente dans les blindés aveugles. L'évocation du mur par-dessus lequel la jeune mère regardait, pour chercher un fils ou un mari, comme l'a ajouté J.Mc Grath, ne nécessite aucune description. Par contre, ce dernier fait oeuvre de documentariste en plaçant dans la bouche des déserteurs le récit authentique des représailles au cours desquelles les morts ont été tués, des adolescents, surtout, ou des pères venus chercher le corps de leur fils. Les cinq morts, dont un vieillard, décédé à posteriori de peur, après l'assaut, précise Musgrave, pour minimiser l'importance de l'événement, dans la pièce de J.Arden, ainsi

⁵Acte 3, scène 1, London, Methuen, p.86-7.

que les vingt-cinq blessés, parmi lesquels neuf femmes, et aucun enfant, deviennent les treize morts qu'Attercliffe nomme, avec leur âge, leurs liens de parenté, dans un long monologue dramatique, destiné au public, accompagné par le roulement sourd du tambour. Cet instant durant lequel la réalité objective du conflit irlandais surgit, constitue un point d'orgue du récit à plusieurs voix. Musgrave, Hurst et Attercliffe, poussés par des motivations différentes, s'interrompent pour apporter des précisions documentaires, ou des commentaires. Musgrave minimise l'importance des faits, Attercliffe témoigne d'un remords et d'un traumatisme. Cet apparent dialogue est récit épique, destiné au public, tant chez Arden que chez Mc Grath. L'actualité, récente pour le public assistant alors aux représentations de la transposition, ajoute à l'émotion et à la force du message pacifiste en établissant une communication dans laquelle l'affectivité intervient. S'il y a distanciation dans le jeu, rupture, tout à la fois, du quatrième mur et de la séquence fictive naturaliste, avec l'intervention directe, il n'y a pas intellection froide. Faisant appel à la lisibilité immédiate du spectateur, l'auteur privilégie un mode d'altérité dans l'acte de communication qui repose sur la familiarité avec un réel spatial et temporel, et mise sur une unanimité partagée par la salle et la scène, notamment avec l'opinion d'Attercliffe. Le public est confondu avec les mineurs présents au rassemblement. Avec eux, il est interpellé directement. L'acteur s'engage, tandis que le spectateur partage son émotion. L'échange est d'autant plus intense lorsque la compagnie joue devant les mineurs en grève, dans les bassins du nord de l'Angleterre. En reprenant, au fil de cette réflexion, les termes définis par Patrice Pavis, nous pouvons ainsi mettre en évidence l'écart entre la démarche de J. Mc Grath et celle des auteurs dont Pavis évalue la lisibilité en débusquant les intercesseurs⁶. Leur fonction est là toute différente. Dans les spectacles que ce dernier analyse, le *Faust* de Barba, le *Mahabharata* de P. Brook ou *l'Indiade* d'A. Mnouchkine l'interculturalité repose sur un écart culturel

⁶PAVIS Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, p 214-220

maximal avec le vécu du public. Les narrateurs deviennent des adaptateurs de réception, indispensables, même envers le public habituel des théâtres. Mettre en scène la pièce anglaise de J. Mc Grath en France représente un obstacle à la communication, moins important, certes, que l'altérité à la culture indienne par exemple, mais égale à celle d'un Faust transposé.

Afin de rendre l'intensité émotionnelle de ce type de représentation perceptible au public français, et de favoriser une altérité de la communication proche de celle établie en 1971 par l'auteur, dans le cadre de l'adaptation française que nous avons créée, cette scène a été située sur un plateau de répétition, dans une association culturelle ouvrière, devant des mineurs français, sous les yeux d'un sergent appelé, rentré d'Algérie. Aujourd'hui où l'on ose aborder, à travers maintes fictions télévisés, maints écrits ou débats, maintes exhumations de correspondances, cette période sensible de notre histoire nationale, le dialogue associe le sergent Pichon. Il ajoute, en écho, une quatrième voix au récit. Le temps du souvenir avivé et débusqué permet d'atteindre à une proximité dans la communication impossible il y a peu encore. On rétablit, pour un public français, dans une région minière, l'actualité nécessaire du spectacle. Pichon, du bar, s'adresse au public, associant explicitement la scène à la salle. Il reprend à son compte la première description, faite par Musgrave, dans laquelle celui-ci décrit l'assassinat du soldat britannique. Seul le lieu change, à l'instar de la transposition à laquelle J. Mc Grath avait procédé :

MUSGRAVE : Be quiet. I shan't warn agen.

(To the pit manager): You, Get down there! Inspector, there!

(He gestures peremptorily and they obey him, moving below the stage to stand, facing the platform and covered by the gun.)

LONG ROULEMENT DE TAMBOUR.

Ecoutez! Je veux vous parler d'un de mes, un de nos camarades. Il a été tué.

(Pichon prend la suite, au bar)

PICHON : Là-bas, on dit que ce n'est pas une colonie. Un département Il marchait, tard le soir, dans la rue, à Alger. Il revenait du cinéma. Le cinéma, il adorait. Alors, il n'a pas respecté les consignes. En rentrant à la caserne, il a été abattu dans le dos. Normal, il y a des patriotes, là-bas. Les terroristes, comme on dit. Faut dire...fallait être fou pour sortir seul, après le couvre-feu, loin de la caserne.

ATTERCLIFFE : Au fait, sergent, au fait!

MUSGRAVE : C'est moi qui parle. C'était le quinzième depuis le début du mois/.../7

J.Mc Grath étoffe le récit initial, en évoquant, après l'allusion à la jeune mère de famille, tuée par Attercliffe, les camps de prisonniers et la torture, l'envie de mourir, le suicide raté. Pichon, ici, interrompt Attercliffe :

PICHON : Et la gégène dans les caves humides. Les cris qui percent les murs.

MUSGRAVE : Ça ne compte pas! Des assassins, des terroristes, des traîtres.

ATTERCLIFFE : Et les descentes, les maisons ouvertes à coup de rangers, la fouille, les gosses qui crient.

PICHON : Comme dans la Casbah. On trouve personne, on embarque les gosses!

MUSGRAVE : CA NE COMPTE PAS! C'était les ordres.
RESTE A TON POSTE !

Il poursuit alors son long récit en anglais, jusqu'à l'appel des morts par Attercliffe. Seules les deux courtes répliques attribuées à Pichon sont des ajouts. Tout le reste figurait dans le dialogue de J.Mc Grath. La force de ce récit documentaire à quatre voix, trois dans la pièce anglaise, destiné au public est témoignage. Il préfigure précisément les récits authentiques inclus dans *The Cheviot*, puis les fresques ultérieures. Faits, exactions, dates, statistiques, recueillis par la compagnie 7:84 lors de ses recherches dans les archives des presbytères, sont lus sur scène par les comédiens, hors personnages, interrompant le jeu. Transmise oralement au sein des

⁷ *Le Retour du Sergent Musgrave*, adaptation bilingue de *Serjeant Musgrave Dances on*. Compagnie English Drama Workshop, 'FestUval Jean Mon'Arts', Saint-Victor sur Loire, 3-4 Juin 1993, reprise pour la fête des mineurs, Bou-lodrome Sainte-Barbe, Le Soleil, Saint-Etienne, 1-4 Décembre 1993. Espace Le Corbusier, Firminy, 1-4 Février 1994. Inédit, manuscrit, p.36.

familles, cette histoire est partagée affectivement de façon similaire par le public écossais. Dans les deux cas, la mise en jeu théâtral du réel est validation. Elle représente une officialisation de la dénonciation, une reconnaissance du droit des victimes, du traumatisme des soldats contraints à de tels actes. Le texte est transcendé par l'échange.

Le recours à ces deux exemples permet de percevoir les enjeux d'un théâtre interventionniste complexe. J.Mc Grath insiste sur cet aspect de la communication dans la représentation de ses pièces. Profitant de la présence d'E.MacLennan, lors de sa quatrième conférence à Cambridge, en 1979, il lui demandera de lire l'un des monologues d'Henrietta, *Old Hen*, dans sa pièce *the Little Red Hen*. Après l'éviction des députés progressistes du parlement, à l'époque de la Red Clyde, le personnage narre des événements authentiques, dénonce le rôle du parti travailliste et des TUC, faits à l'appui. L'auteur précise ensuite aux étudiants :

<<Now, /.../seeing Liz do that speech to audiences of two to three hundred in drinking clubs down the Clyde, to five hundred shipyard workers and their families in ClydeBank Town Hall, to riotous packed houses of eight to nine hundred Glaswegians, mostly working class, in the Citizens Theatre - that experience brought together many struggles, with victories and failures, over the previous four years. It was the fruit not just of one piece of work, but of a developing relationship with an audience.>>⁸

On mesure combien, structurellement, l'adresse directe permet d'établir une relation de communication individuelle avec chaque spectateur. L'identification sociologique et idéologique accompagne et nourrit le partage affectif. Non seulement les faits, clairement reconnaissables, appartiennent à la mémoire collective, mais également la similitude profonde des expériences passées les rattache au vécu récent. La rupture stylistique de l'adresse directe destinée au public sans intermédiaire est clairement héritée du *Cheviot*, mais elle ressemble fortement au style développé, déjà, dans *Musgrave*. Au delà du texte, le public, comme vient

⁸*Theatre Has Begun to Take Place, A Good Night Out*, p. 69-70.

de l'indiquer l'auteur, mais également l'espace de jeu et le décor ne sont pas neutres, non plus que le lieu des représentations, pour construire une relation nouvelle avec les spectateurs.

7-1-2-Lieux d'expression, décors, espace de jeu: leur rapport au public :

Si la communication avec le public de Liverpool s'établit en fonction de l'environnement, autour d'un théâtre précis, situé au coeur d'un quartier populaire, elle implique une démarche de l'auteur assimilant tous les signes d'intégration sociale décrits par J.Mc Grath dans son ouvrage *A Good Night Out*, ou lors de sa conférence à Saint-Etienne⁹, afin que ce public reconnaisse ce lieu comme sien. Les principes mis en avant déterminent la nature du texte. Ils demeureront valides par la suite. Cependant, la démarche différera radicalement. L'auteur et sa compagnie choisiront de porter le spectacle aux publics spécifiques auxquels il s'adresse, qu'il s'agisse d'ouvriers des banlieues du Nord de l'Angleterre ou de la région de Glasgow, ou bien des populations rurales écossaises. Dans tous les cas, nous avons analysé la tentative d'adéquation du message esthétique et éthique. Le lieu, lui, est contrainte, puisque, la plupart du temps, il s'agit de jouer dans des clubs ouvriers, dans des usines, ou des salles des fêtes de villages. Généralement vastes, ces salles, dotées d'une scène à cadre, surélevée sont peu propices à l'échange. Lieux de pratiques culturelles populaires, ces clubs contribuent cependant à inciter J.Mc Grath à créer des formes de spectacles mêlées qui s'apparentent à ce que ce public a coutume d'apprécier. L'adresse directe est également un signe habituel de communication avec la salle, qui aime à participer, à interpeller les artistes, à être sollicitée par eux. Pour créer les conditions d'une intimité recherchée par l'auteur, la compagnie installe, au sol, près du public, un praticable peu élevé (environ 50 centimètres) et ouvert sur trois côtés. La scène naturelle, souvent trop exigüe pour ce type de

⁹*supra*, chapitre 3-2 p.142-51.

représentation, accueille un ou deux éléments de décor. Ainsi, les espaces de jeu seront la plupart du temps nus, permettant une relation directe avec le public. La plupart des didascalies préliminaires insistent sur ce fait.

J.Mc Grath demande souvent aux comédiens de se préparer, ou, ultérieurement, d'effectuer les changements de costumes rendus nécessaire par l'ampleur épique du spectacle et le nombre de personnages, à vue. Il demande également expressément aux musiciens de jouer, et aux acteurs de venir discuter avec les spectateurs tandis qu'ils s'installent, pour bien matérialiser la communication directe, signe de fraternité sociale. L'exemple, fréquemment cité, du *Cheviot*, illustre parfaitement ce qui précède. Il démontre l'importance de cette pièce dans le théâtre britannique contemporain. Bientôt, musiciens et comédiens se confondront, pour assimiler encore plus la compagnie aux saltimbanques itinérants ou locaux. On retrouvera maintes similitudes avec le cirque. L'auteur attache une attention particulière à cette forme de spectacle, surtout lorsque, pour sa part, comme le fait le cirque d'Oz, en Australie, il construit son spectacle autour d'un récit joué apparenté au théâtre. Il est significatif que lors de la reprise du *Cheviot*, en 1991, au festival d'Edimbourg, J.Mc Grath ait loué un chapiteau, installé sur les Meadows, et invité le cirque d'Oz, dont les représentations, avec une billetterie commune, précédaient celles de Wildcat, la compagnie qui interprétait sa pièce. Dans la même enceinte, une fête foraine complétait le message populaire actualisé adressé au public. Dans le même temps, le spectacle de cirque théâtral de la compagnie française Archaos, analogue à bien des titres, était l'invité, pour la deuxième année consécutive, du festival officiel, et accueillait des salles pleines chaque soir, signe de validation de ce type de spectacle. Le théâtre populaire est festif. Nous avons, au fil des chapitres cité maints critiques qui ont indiqué qu'à ce titre le théâtre de J.Mc Grath avait toujours réussi à n'être pas simpliste et didactique, se distinguant ainsi de l'essentiel du théâtre d'agit-prop des années trente, à qui il emprunte beaucoup. De même, à l'issue de la représentation, les

comédiens se mêlent au public, pour échanger, boire, et, notamment dans les Highlands, poursuivre la soirée, tard, en reprenant les instruments de musique et en dansant. On comprend ici également, au-delà de la nécessaire complicité éthique et artistique fondamentale dans une troupe itinérante, l'intérêt de la stabilité d'un groupe autour des mêmes valeurs. C.Barker partage clairement cet avis, et estime qu'une des causes d'échec des expériences antérieures, puis de la compagnie anglaise de J.Mc Grath réside précisément dans l'absence de stabilité, en parallèle avec les questions financières, qui d'ailleurs sont une raison essentielle de la disparition des troupes stables. Il développe abondamment cette idée dans notre entretien¹⁰. Un des principes fondamentaux d'un théâtre populaire réside dans le principe qu'il nomme "the ensemble principle". Il en attribue la paternité à J.Littlewood. Nombre d'analystes expliquent d'ailleurs le déclin de Theatre Workshop par la déstabilisation du groupe, après son installation permanente à Stratford East. Les spectacles étaient vite achetés et transférés à Londres. Les acteurs suivaient et J.Littlewood devait tout reconstruire. La pérennisation de 7:84 Scotland s'explique, elle, par la stabilité plus grande du groupe, et le recrutement de musiciens locaux reconnus, qui s'y intègrent vite. Cependant, la pratique consistant à porter le jeu au public est également essentielle dans la survie et la notoriété de la troupe. Le Scottish Arts Council condamnera cette pratique qui allait à l'encontre des nouvelles politiques culturelles gouvernementales, et était jugée ruineuse. Il y mettra un terme en menaçant de ne plus subventionner 7:84. La compagnie, dont J.Mc Grath démissionnera alors, deviendra une compagnie sans racines, ordinaire, dont la notoriété, vive encore aujourd'hui, reste strictement associée au passé des tournées et de l'enracinement populaire pratiqués lorsque J.Mc Grath était à sa tête. Avec Wildcat l'auteur, empêché de poursuivre les tournées, s'orientera, dès lors, vers une politique ambitieuse de théâtre carnavalesque festif, tant à Glasgow, au Tramshed, qu'au festival

¹⁰appendice 5, p. 679, puis, 683-4.

d'Edimbourg, pour recréer, en un lieu unique, les conditions de la fête et de la communion. Les archives de la compagnie sont explicites à ce propos, et l'auteur développe cette analyse dans *The Bone Won't Break*. Un corollaire de ses choix éthiques et de cette démarche de communication avec le peuple, inévitable, se lira dans l'esthétique scénique et la scénographie des spectacles.

Les décors, la scénographie et les éclairages, seront simples, allégoriques ou symboliques. Le style s'accorde avec les principes. Les contraintes financières, et celles liées à la volonté d'aller rencontrer le public dans les lieux les plus reculés imposent aussi des limites. Les dimensions restreintes de nombre de salles, la faiblesse des installations électriques, l'impressionnante distance parcourue par la troupe dans ses tournées, le passage fréquent d'une île à l'autre par des ferries de taille modeste et les ressources limitées d'une compagnie importante contraignaient 7:84 à tout transporter à bord de deux camionnettes, et donc à limiter le volume de ses décors. La longue introduction à l'édition définitive du *Cheviot*¹¹, ainsi que le livre d'E.MacLennan, *The Moon Belongs to Everyone*¹² offrent de longs développements, nourris d'exemples et de chiffres, ou de souvenirs affectifs très éclairants. Cette expérience peut être prise en exemple pour illustrer le quotidien des nombreuses compagnies du théâtre parallèle qui ont fleuri durant la décennie 1970. Cependant, la tradition du théâtre d'agit-prop, puis l'influence brechtienne, ont également incité l'auteur et ses décorateurs à privilégier les 'cardboard figures', pour caricaturer certains possédants, ou planter des décors symboliques. Ainsi, même des spectacles plus amples, auxquels des budgets importants ont été consacrés, tels les fresques carnavalesques de l'ultime trilogie écossaise, font appel à cette technique, aux côtés d'autres procédés. Lors de la création du *Cheviot*, en 1973, un artiste de Glasgow, John Byrne, qui allait fréquemment contribuer aux

¹¹ *op. cit.* London, Methuen, 1981, p.v-xxix

¹² *op. cit.* London, Methuen, 1991.

décors de la compagnie par la suite, conçu un livre, semblable aux livres d'enfants en relief. En tournant les pages de cet ouvrage, incliné en arrière du plateau, les comédiens représentaient les nombreux lieux de l'action¹³. Lors de la re-création, à Glasgow, puis à Edimbourg, sous chapiteau, des décors-silhouettes de carton, facilement déplaçables remplaçaient le livre. Ainsi, il apparaît que le lieu où s'exprime le discours, contraint et contribue à définir un mode d'expression esthétique spécifique. Ces conditions, ainsi que les principes élaborés par J.Mc Grath, ou ceux, antérieurs, dont il se réclame, dessinent inévitablement aussi une évolution dans la nature du spectacle offert.

**7-1-3-du naturalisme à la chronique
carnavalesque. Le public mêlé au jeu :**

L'examen des pièces et des créations scéniques de J.Mc Grath a permis de cerner une évolution correspondant à une adaptation permanente aux besoins de communication avec des publics différents. Les premières pièces, conçues pour un théâtre conventionnel doivent être jouées sur une scène à cadre, dans un décor unique, face à un public non sollicité activement. Dès *Events While Guarding the Bofors Gun*, les premiers signes d'adresse directe apparaissent, lors de la présentation du canon de DCA. Progressivement, le naturalisme initial disparaît. *Bakke's Night of Fame*, puis encore *Trees in the Wind*, constituent une étape intermédiaire dans laquelle une gymnastique mentale métaphysique privilégie l'importance de l'intrigue centrée sur l'idéologie et aplatit le jeu et par conséquent l'importance du décor. La communication avec la salle est inexistante. Le spectateur est passif. Ecrite dans la mouvance des sensibilités esthétiques révolutionnaires de 1968, *Trees in the Wind* propose néanmoins, de suivre le parcours des trois personnages féminins partageant un appartement sur trois plateaux représentant chacune des trois chambres, situés autour du public. Mais chaque décor est stable, et le

¹³ *The Cheviot*, introduction, 'the Pop-up book', avec photo, p.xvii.

jeu qui s'y déroule respecte une unité de temps chronologique resserrée qui apparente encore cette pièce au théâtre conventionnel, d'autant plus que la priorité accordée au discours idéologique et à la dialectique des conflits qui émergent fait la part belle au dialogue et restreint l'action au minimum. Il s'agit d'un théâtre du huis clos centré sur le texte et le message, en phase parfaite avec le moment historique de son écriture. *Random Happenings in the Hebrides*, reflète déjà les évolutions de l'auteur, après son séjour à Paris durant les événements de Mai. Première pièce écossaise, écrite à l'intention de son épouse, E. MacLennan, ce texte, le plus directement politique de la période, révèle les lignes de force et les faiblesses de ce genre de proposition, sous une forme esthétique encore traditionnelle. L'enracinement est profond, à travers les descriptions, les énumérations socio-économiques. Ces éléments sont strictement mêlés à la trame psychologique et expliquent les évolutions politiques des personnages. Dans la deuxième partie, les styles vont se fondre avec l'importance croissante des expressions du désir sexuel qui domine le personnage de Jimmy, et les personnages féminins qu'il rencontre. Déjà, cependant, la famille MacPhee, autour de laquelle l'essentiel du récit est articulé, préfigure la série des sagas familiales caractéristiques de l'expérience de Liverpool. Le réalisme du détail local, et ses signes esthétiques, notamment l'humour et la musique sous ses diverses formes en vogue alors, vont primer. Les lieux de l'action vont se multiplier, dans un univers restreint à l'agglomération ouvrière de la ville, nécessitant des changements, du domicile à la rue, ou à l'usine, des symbolisations dans lesquelles les accessoires ou structures mobiles, telle la machine d'où émergent les têtes et les bras de Mr Machonochie et de son gendre, avant la grève, les panneaux de cartons, les toiles, avec textes de chansons déjà, vont donner une coloration brechtienne que soulignent la structure et le style de certaines des chansons, et l'intrusion de personnages, comme les parlementaires de *Fish in the Sea*. La saga implique déjà un style épique, et un parcours temporel plus large, accompagné d'une multiplication des

personnages dont l'emblématisation commence à primer sur l'épaisseur psychologique. Néanmoins l'atmosphère familiale d'une tragi-comédie, encore fortement naturaliste par bien des aspects, apparente ces pièces à la tradition anglo-saxonne, de T.Williams à A.Miller. On pourrait également trouver des similitudes fortes avec le théâtre sud-africain, d'Athol Fugard. Dans le premier chapitre, *Statuses of Limitation*, de son ouvrage *To All Appearances, Ideology and Performance*, Herbert Blau pose cependant la question de la transposition d'un théâtre politique éminemment enraciné. Ses remarques concernant le succès de Fugard, apprécié dans les théâtres de Broadway ou Off-Broadway¹⁴, ou celui, dans les mêmes lieux, du Teatro Campesino, ou de sa propre troupe, le San Francisco Actors Workshop sont semblables à la critique de J.Mc Grath envers la perversion par les théâtres officiels du dernier spectacle de *Belt and Braces* à Londres¹⁵. Si l'enracinement est facteur d'universalisme, en proposant un univers précis aux publics extérieurs, le détournement de signification est un danger important qui accompagne l'interculturalisme conçu comme découverte ethnographique.

La démarche de l'auteur trouve donc, ici, une nouvelle justification. L'adresse directe devient progressivement, à partir des premières pièces de Liverpool, chez J.Mc Grath, un signe fréquent d'implication du public auquel il destine directement ses spectacles, tandis que désormais, dans ces pièces, puis dans les spectacles de 7:84, divers personnages feront régulièrement leur entrée depuis le fond de la salle, ou interviendront du public pour l'interpeller ou s'adresser aux comédiens sur scène. C'est le constat que fait C.W.Thomsen dans son étude de l'oeuvre de l'auteur :

<<Since his involvement with the Liverpool Everyman, Mc Grath writes with particular audiences in mind, with the intention of achieving a lively interaction between stage and audience. *The Cheviot, the Stag and the Black,*

¹⁴*op. cit.* p.24-5.

¹⁵*supra*, chapitre 6-1-2, p.396-7.

Black Oil (1973-74) is up to now, the best example of the kind of theatre developed by 7:84, and which later on, with characteristic variations, was imitated by other socialist groups like Belt and Braces, Red Ladder or North West Spanner.>>¹⁶

La plupart des directeurs de ces compagnies les ont créées après avoir participé à l'activité de 7:84. C'est également le cas de Roland Rees, qui, après avoir mis en scène plusieurs pièces pour 7:84 England, a fondé la compagnie Focco Novo, non citée par C.Thomsen, que l'on peut sans conteste ajouter à sa liste. La mise en place définitive du mode de communication avec un public spécifique s'affirme avec *The Cheviot*.

Il est évident que c'est avec les fresques historiques directes que le style nouveau annoncé ici prend forme, et que c'est lui qui sera imité et adapté par nombres d'autres troupes interventionnistes. Nous avons consacré suffisamment d'analyses à cette étape cruciale, historique, dans la carrière de J.Mc Grath pour qu'il soit inutile d'insister sur les enjeux de communication qui sous-tendent leur écriture. Il suffit de se remémorer les principes et procédés de mise en oeuvre de cette stratégie de communication-identification analysés au fil de la présente étude. Ils sont systématiquement accompagnés d'une implication directe du public, à qui les comédiens demandent de réagir, de chanter. Fréquemment, un comédien, émanation du peuple, intervient parmi le public pour interpeller les personnages représentant les possédants ou gouvernants, tel, par exemple, le vieil homme s'adressant au Duc de Sutherland dans le *Cheviot*. Il peut également solliciter les spectateurs, parfois, pour leur adresser un reproche, comme Joe Smith dans *Joe's Drum*. Cependant, ces derniers restent encore systématiquement assis, face à un espace de jeu, le plus ouvert et accessible possible. Nous ferons simplement référence à Sandy Craig, pour affirmer que cette forme, largement pratiquée par l'ensemble des compagnies du théâtre parallèle, qu'elles se réclament de la

¹⁶THOMSEN Christian W, *Three Socialist Playwrights*, p. 163, *Contemporary British Drama*, C.W Bigsby ed, 1981.

tradition de l'agit-prop, ou visent à un art de la représentation plus riche et complexe, porte en germe les évolutions vers un retour au carnaval, avec sa cohésion stylistique. L'enracinement populaire débouche sur une relation nouvelle. Sandy Craig indique :

.<<alternative theatre, whether agitprop or performance art, is cartoon theatre in the sense that its narrative style is imbued with a visual consciousness/.../(which) emphasises action and the breaks, or commentary, between the actions/.../This deconstructive theatre is critical but life-enhancing.>>¹⁷

Le théâtre alternatif qui émerge durant les années 1960, pour acquérir une place prépondérante durant la décennie suivante affirme clairement le choix d'un interventionnisme caractérisé par une opposition idéologique explicite au pouvoir dominant. Le reflet esthétique fera fréquemment appel aux techniques d'agit-prop, à l'ironie ouverte. Au milieu de la décennie 1980, le politique, notamment marqué par l'engagement à gauche, subit la pression de l'idéologie conservatrice et perd de son attrait aux yeux du public. Le retour au carnavalesque peut alors se lire comme une manifestation esthétique de ce mouvement de repli, si l'on admet, avec Baz Kershaw¹⁸, que de tous temps, et ce dès le Moyen Age, le carnaval a exprimé sous une forme burlesque privilégiant la dérision et la fête, une opposition idéologique implicite. Manifestement marqué par l'échec subi, J.Mc Grath, dans son ouvrage amer, *The Bone Won't Break*, explore théoriquement cette voie nouvelle dans ses conférences à Cambridge. B. Kershaw constate que malgré des affinités évidentes qui apparaissent constamment avec le carnaval dans l'expression artistique, ce n'est qu'à la fin des années 1980 que les théoriciens majeurs du mouvements alternatif étudient cette parenté. Il n'est pas indifférent qu'il cite alors précisément un extrait du dernier ouvrage théorique de J.Mc Grath :

¹⁷CRAIG Sandy ed. *Dreams and Deconstructions* ch.1: *Reflexes of the Future, The Beginnings of the Fringe*, p.28-9.

¹⁸*The Politics of Performance*, p.83.

<<The idea of 'carnival', as expressed by Bakhtin /.../remains very attractive in the twentieth century. His idea of carnival expressing the 'whole' human being/.../obsene as well as divine, is something that has meaning when set against the narrowness of the concept of humanity in mass telly-culture. And it is to this general area of celebratory, public, all-inclusive theatre that we should turn.>>¹⁹

Dans le même temps, en effet, où J.Mc Grath suggère de se tourner de nouveau vers le carnaval, il met cette démarche en pratique en créant *All the Fun of the Fair*, avec 7:84 England, puis, en Ecosse, sa trilogie qui clôt magistralement la période écossaise de son oeuvre. On peut en effet considérer *There is a Happy Land* comme une pièce charnière en ce sens, puis les deux spectacles carnavalesques cohérents qui la complètent, comme ouvertement carnavalesques. Nous observerons d'ailleurs que J.Mc Grath ne théorise et ne formule des hypothèses, dans ses deux ouvrages, qu'a posteriori par rapport à une expérimentation pratique intuitive, qui peu à peu construit sa cohérence. On peut lire les signes fragmentaires d'une évolution vers les formes de la fresque, structurées avec le *Cheviot*, dès *Random Happenings in the Hebrides*, en 1970. L'ouvrage qui analyse ces pratiques, *A Good Night Out*, est publié en 1979, après le succès des principales pièces caractéristiques du genre. De même, nous venons d'émettre l'hypothèse que le carnavalesque, sous-jacent dans les fresques, apparaît plus clairement dès 1986 dans *All the Fun of the Fair*, qui marque le décès de la compagnie 7:84, et *There is a Happy Land*, écrite, dans le même temps pour 7:84 Scotland. Les conférences et l'ouvrage les accompagnent entre l'automne 1988 et 1990.

Si nous avons évoqué à diverses reprises, déjà, les fresques carnavalesques, en situant leur genèse dans les contraintes socio-historiques, il convient donc d'en examiner les fondements et l'originalité ici. En effet, J.Mc Grath y choisit le retour à cette forme esthétique, mais

¹⁹*The Bone Won't Break*, p.153-4, cité par Baz Kershaw, *The Politics of Performance*, p.71.

inclut tous les éléments habituels de ses fresques historiques. Les narrateurs peuvent donc rattacher le récit au réel, et permettre une expression politique directe. Il s'agit donc d'oeuvres mixtes qui affirment l'originalité de l'auteur. Peu d'analystes s'y sont penchés, à ce jour, en raison de leur création plus récente, et des conditions de représentation éphémères. A l'inverse, la diffusion télévisée en trois épisodes, et ce, pour chacune des trois composantes de la trilogie, peu après leur création, affirme nationalement la place de cet auteur dans la période récente. A la lecture des bibliographies analytiques de l'oeuvre de J.Mc Grath, celui-ci est généralement, à juste titre, considéré comme l'auteur clef du théâtre parallèle britannique de la décennie 1970. L'importance, capitale à nos yeux, de son oeuvre plus récente est paradoxalement largement sous-estimée. Elle correspond d'ailleurs, dans le mouvement de la société britannique, à un moment marqué par un déclin de l'écriture critique théâtrale qui accompagne l'affaiblissement global de la place du théâtre dans la société britannique à la fin des années 1980.

Clairement apparentées à une évolution socio-esthétique et idéologique, ses pièces récentes s'inspirent des expériences partagées avec le Teatro Campesino, lors du festival de Nova Scotia, ou des fréquents déplacements de J.Mc Grath aux Etats-Unis, lors du tournage des films dont il a écrit le scénario. Nous avons évoqué le cirque précédemment. J.Mc Grath consacre deux chapitres de son ouvrage analytique aux évolutions récentes du spectacle populaire²⁰. Un premier constat s'impose : l'auteur a une connaissance universelle des théâtres militants sur les divers continents. Tous ont pu, comme le sien, intervenir à un moment de la vie des classes ouvrières et paysannes, pour leur proposer un regard actif sur leur condition. Mais aucun n'est parvenu à infléchir durablement le cours de l'histoire. La communication théâtrale est donc reflet, interpellation, mais reste inefficace comme outil d'intervention, face à la

²⁰*The Bone Won't Break*, ch.5: *Standards, Values, Differences* et 6: *Celebration, Spectacle, Carnival*, p.117-166.

pression coordonnée de l'idéologie dominante et de ses outils de communication. De la satire distanciée au spectacle métaphorique, le théâtre interventionniste a glissé vers l'interpellation active du public. Il débouche désormais sur la participation mobile dans les spectacles carnavalesques. Ceux-ci sont un retour au "pageant". Mais, avec l'influence grandissante de la post-modernité et les coûts exorbitants, le trait essentiel est celui de l'éphémère, en contradiction totale avec la stabilisation politique du triomphe actuel du capitalisme. L'exemple du nouveau conservatisme anglais n'est pas isolé. Cependant, à l'aide d'exemples éclairants, J.Mc Grath dénonce les excès du nouveau consumérisme de loisirs culturels, organisé à grande échelle, qui est proposé aux "Gold Card members". Il décrit la réalité du spectacle à Londres en 1988, citant deux publicités intitulées Corporate Beans, et A New Way to Enjoy Theatre²¹. Un besoin récréatif nouveau se dessine. Il présente des caractéristiques comparables à celles que suit l'évolution du théâtre populaire. Ces ressemblances ont d'ailleurs permis au spectacle commercial de séduire également le public populaire²². B.Kershaw consacre un chapitre important de son ouvrage récent *The Politics of Performance*, à l'évolution, à partir du théâtre d'agit-prop, du théâtre populaire vers le carnaval²³.

Il rappelle d'ailleurs, qu'à ses balbutiements, le théâtre parallèle, durant les années 1960, était soit sommairement un théâtre d'agit-prop, soit franchement carnavalesque, avant que, grâce principalement à la contribution de J.Mc Grath, les formes esthétiques de son intervention n'acquissent leur cohérence plus complexe, marquée par la prédominance de l'ironie sur le burlesque. B.Kershaw distingue le carnaval de l'agit-prop en ce qu'il exprime une opposition idéologique plus implicite. Parmi les troupes qui le choisissent, il analyse la contribution de la compagnie The

²¹ *The Bone Won't Break*, p.131-3.

²² appendice 3, p.669.

²³ *op. cit.* chapitre 3, p.67-92.

People Show, qui était implantée dans le quartier de Notting Hill. On mesure ici qu'il y a là tentative d'adéquation avec la culture de la population locale, majoritairement d'origine caraïbe. A ses yeux, Welfare State, à ses débuts privilégiait également le carnaval. A l'inverse, CAST, Red Ladder et North West Spanner sont situés à l'autre extrémité du spectre esthétique. Dans sa diversité, le théâtre alternatif va connaître un développement phénoménal, accompagné d'une certaine harmonisation, jusqu'à une date que B.Kershaw situe en 1980, où il parle de consolidation. il affirme que :

<<The interventionist ambition was also a stimulus to aesthetic variety.>>²⁴

Après 1980, la transition vers un secteur culturel industrialisé va permettre un retour vers les théâtres officiels. Officialisation et reconnaissance, ce retour provoque, à l'inverse, un affaiblissement des objectifs, en éloignant les troupes qui survivront de leur base, de leur public populaire. Cette affirmation ne s'applique pas totalement à J.Mc Grath. L'activité de 7:84 Scotland se poursuivra jusqu'en 1988, jalonnée de pièces fortes. S'il est vrai que les contraintes imposées par l'Arts Council, puis le Scottish Arts Council l'ont finalement complètement coupé du public rural ou des banlieues ouvrières anglaises, en bannissant les tournées, on peut constater que la mise en oeuvre, dans un lieu remarquable tel que le Glasgow Tramshed, avec l'aide du conseil d'agglomération et des syndicats, des deux dernières fresques carnavalesques, a permis de drainer vers cette salle, à la capacité d'autant plus vaste que le public, debout, pouvait se déplacer, des foules importantes durant trois semaines à chaque fois. La capacité d'évaluation des situations et d'adaptation de J.Mc Grath apporte un démenti aux prévisions de C.Itzin, dont la lecture des oeuvres de l'auteur, dans son ouvrage comme dans nombre de ses critiques de pièces, tentait trop souvent de réduire la portée et la richesse à un discours interventionniste d'agit-prop élémentaire. Son opposition au

²⁴KERSHAW B. *The Politics of Performance*, p.86.

marxisme sommaire s'exprime paradoxalement avec un dangereux schématisme :

<<In the absence of revolutionary socialism or a movement towards it in the society at large, the representation of socialist theatre - and the work of 7:84 -was running the risk of becoming repetitive, operation in a vacuum, speaking to a void.>>²⁵

La qualité innovatrice de la trilogie carnavalesque est une réponse qui se suffit. Néanmoins, il semble qu'en visant à reprendre sous une forme nouvelle, dans une cohérence discursive globale, des éléments préexistants dans divers spectacles antérieurs, notamment *Joe's Drum*, largement réexploité dans *Border Warfare*, J.Mc Grath, ait été, précisément, plus intéressé par la forme carnavalesque, et la relation nouvelle au public, que par l'écriture de pièces entièrement nouvelles. L'intérêt fondamental de ces créations réside dans l'exploration d'un style scénique nouveau, d'une ampleur inédite. La multiplicité des aires de jeu est surprenante. Des coursives relient divers plateaux, dans la plus grande longueur. Des figures de carton permettent de symboliser certains personnages historiques. Il suffit, comme dans les fêtes foraines, autre signe esthétique de connotation populaire, qu'un comédien y glisse la tête pour exprimer, souvent sur le mode burlesque propre au carnaval, les opinions choquantes pour le public des nobles ou de la grand bourgeoisie.

Bousculé par les impératifs excessivement lourds du découpage en séquences télévisuelles, et du tournage pour Freeway Films, J.Mc Grath a dû, à la fois, contribuer à l'édification et organiser le fonctionnement de ces espaces, conçus par Pamela Howard, mettre en scène le spectacle théâtral dans un lieu aussi vaste, avec un nombre inhabituel pour lui de participants, comédiens et musiciens. Réalisateur du film, il supervisait dans le même temps une équipe de techniciens aussi importante, eu égard au nombre de caméras nécessaires pour rendre compte de la globalité de la

²⁵*Stages in the Revolution*, 1980, p.128.

démarche, sans porter atteinte à l'intimité de la relation au public, au sein de chaque tableau. Il n'a pu, de ce fait, porter l'attention qui lui est coutumière à une ultime épuration de son texte en répétition. On peut estimer que la double fresque composée de *Border Warfare* et *John Brown's Body* cède parfois à la facilité. Le texte peut sembler redondant. C'est l'avis de Peter Holland, qui estime que :

<<There are numerous striking moments in *Border Warfare* and *John Brown's Body*, very inventive ways of building a show at a unique place. But John spent a tremendous amount of time to run the direction, sets, lightings, video monitoring and filming, the general organisation and the financing of that venture, which produced those remarkable shows. But he didn't have time to revise the text : there are brilliant episodes, but the quality fails at times and the overall length is too important. >> 26

Il n'en demeure pas moins que le résultat est impressionnant, au-delà de ces imperfections, surtout lorsqu'on assiste, durant trois semaines, aux représentations selon le découpage télévisuel. La perspective du feuilleton populaire dramatique destiné à Channel Four semble avoir, aux yeux de J. Mc Grath eu autant d'importance que les représentations vivantes. Examinons, par exemple, le découpage de *John Brown's Body*, spectacle créé en 1990. Sous-titré *The Story of Scotland's Industrial Classes*, il situe ses premières références en 1769, au seuil de la révolution industrielle. Le premier épisode, intitulé *The Wealth of the Nation*, accompagne les soubresauts de celle-ci jusqu'en 1830. Le deuxième épisode, *Discipline and Flourish* s'achève avec la décennie 1910. Enfin, le troisième moment, *The End of the Story*, se déroule de 1919 à nos jours. Chacun des trois épisodes constitue une unité de programmation de 58 minutes, elle-même divisée en trois parties de 17 minutes, entrecoupées de publicité, lors de la diffusion. L'image titre, et une vue fixe du lieu de représentation, avec le public en abyme, sert donc de lien, mais l'action,

²⁶inédit, entretiens privés, Cambridge, Juillet 1992.

interrompue le temps de la fenêtre publicitaire, se poursuit ensuite sans rupture, tandis que, chaque semaine, l'épisode complet est, lui, précédé d'un rapide résumé du précédent, en images commentées par une voix off. Le narrateur, qui est en fait un personnage historique positif, qu'il s'agisse, par exemple, de J.Mc Lean ou de Joe Smith, repris de précédentes pièces, introduit seul l'action à venir. Il fournit au public les éléments historiques, les événements, les dates, les noms des personnages authentiques, en portant un jugement sur leur action. L'effet de distanciation est ici typiquement celui du théâtre épique moderne, la structure éclatée, celle des *ceilidh plays*.

Au début, ainsi qu'à chaque ellipse temporelle, en cours de séquence, le narrateur invite les spectateurs à se déplacer vers tel plateau, à suivre un chariot, sur lequel peuvent chanter des comédiens, ou se tenir des condamnés. Participant à l'événement, le public est rendu lecteur-acteur de son histoire. Une description synoptique rapide du début du troisième épisode de *Border Warfare* permettra d'illustrer la riche complexité du spectacle. Lorsqu'apparaît le titre, *The Fruits of Union*, en bas de l'écran, sur un panoramique de la salle avec son public, un tambour se fait entendre. Le champ se resserre. le narrateur, Joe Smith, est sur une plate-forme. Il bat du tambour, le public l'entoure. Derrière lui, une poupée de son est pendue à un gibet. Elle rappelle la pendaison, par les rebelles du chef de la police d'Edimbourg. Aussitôt, entrant sur un long plateau, depuis jardin, la noblesse danse. Bonnie Prince Charlie avance, dépasse le plateau, caricaturé en "folle homosexuelle". Il parle français du haut d'un cheval à roulettes blanc. Entouré par les spectateurs, il refuse symboliquement l'affrontement et fuit. Son cheval est tiré en arrière. D.MacLennan chante une chanson diégétique en s'accompagnant à l'orgue électronique, puis, d'une passerelle, Henry Dundas, premier dirigeant issu des classes moyennes, délègue son neveu pour diriger ses affaires en Ecosse. Il évoque la résistance du peuple écossais.

Implicitement l'utilisation des espaces souligne que la noblesse et la bourgeoisie dirigent sans être présents. Alors, les ouvriers des tissages en lutte partent en manifestation, depuis cour, poussant à la main le chariot sur lequel trois chanteurs brandissent des drapeaux rouges et écossais. Le narrateur annonce : "1754, Edinburgh rebelled again." Dundas déclare "I shall send troops of dragoons to Edinburgh" et fait un parallèle avec la colonisation de l'Inde. Accompagné de deux comparses il chante, sur l'air de l'hymne national, un chant diégétique contre la rébellion. Aussitôt, du chariot, la Carmagnole lui répond en français. Les accompagnateurs reprennent en chœur, pour rejoindre le plateau, à même hauteur, où les attend l'armée. Le public, qui entoure le chariot et se trouve mêlé à la troupe, devient manifestant. Il est affectivement replacé dans le contexte de ses aïeux. Les connotations de labeur, de peine et d'effort, ou d'élan historique, matérialisées par le chariot qui, alors, acquiert un statut autre que celui de simple machinerie théâtrale, sont perçues physiquement, en voyant les comédiens peiner et déployer une telle énergie physique. Il n'y a alors plus aucune rupture. Le contact physique participe du récit. A d'autres moments, le jeu sur l'un des plateaux permet au public de prendre de nouveau un certain recul, de devenir spectateur, notamment lorsque les comédiens, mimant corporellement une chanson dont ils interprètent le chœur, composent alors un tableau proche des ballets machinistes inventés par les Blouses Bleues en URSS en 1930.

Si l'on considère le point de vue des spectateurs de télévision, en prenant en compte, en termes de communication, l'impact de la présence du public vivant, intercesseur supplémentaire²⁷, validant la réalité du partage-plaisir, le jugement de B.Kershaw, tout comme celui de P.Holland, doivent être tempérés. Ce dernier ajoute d'ailleurs :

<<What is striking in his theatre is that sense of the family, and of the community in which it is set.>>

²⁷ *supra* chapitre 5-2-6: l'histoire et la mémoire.

Dans le cas précis des fresques carnavalesques, la famille doit, à l'inverse de l'exemple des sagas familiales auxquelles P.Holland fait alors allusion, être perçue comme l'unité sociale qui associe le public à ses ancêtres, et le public à la troupe, comme une vaste famille regroupée en communauté. La saga écossaise composée des trois fresques fait, bel et bien, partager son histoire au peuple écossais, dans un espace temps épique qui court des premiers celtes aux spectateurs présents dans la salle. Que ceux-ci, manifestement, comme les images se plaisent à nous le montrer, soient présents en famille, des enfants aux aïeux, renforce la validité du jugement énoncé.

Inversement, il est vrai que *Watching for Dolphins* correspond totalement au processus que décrit B.Kershaw, puisque cette réflexion éthique intime ne trouve son expression que dans une salle traditionnelle aujourd'hui. Observons cependant qu'elle pourrait fort bien être représentée dans des salles associatives ouvrières si le théâtre de tournée avait de nouveau droit de cité. Néanmoins, comme nous l'avons analysé antérieurement, cette pièce vise un public, certes majoritaire aujourd'hui, mais restreint. Elle s'adresse à la génération qui a construit son avenir éthique et social lors des événements de 1968. L'expérience stéphanoise montre que les étudiants, aujourd'hui, suivent ce spectacle comme un document historique qui n'évoque, chez eux, aucun écho affectif personnel, tandis que le public auquel cette introspection politique s'adresse sort ému et souhaite prolonger la discussion avec la comédienne. Cette pièce, comme la reprise du *Cheviot*, dans des circonstances festives qui la rapprochent esthétiquement du carnaval, associant fresque, discours et contemporanéité, est parvenue à toucher un public vaste lors du festival d'Edimbourg. On observera à cet effet que J.Mc Grath a systématiquement, au fil de sa carrière, tenu à proposer ses pièces au public du festival. Cette opiniâtreté concourt à inscrire sa contribution théâtrale comme un fait culturel et social permanent au fil des trente-trois années couvertes par la présente étude. Cette démarche constitue un acte

notoire de communication-relation au public. Il est affirmation d'une continuité éthique et d'une confiance que lui rend le public en assistant nombreux à ses spectacles. En privilégiant l'examen de trois étapes fondamentales de la carrière de J.Mc Grath, cette dialectique de l'affirmation hérauldique et de sa reconnaissance composera pour l'auteur, le coeur des significations de l'acte expressif.

7-2-Affirmation, reconnaissance :

Pour affirmer sa représentativité l'auteur doit justifier le discours idéologique et esthétique par une démarche qui recueille l'assentiment du public, s'il souhaite que celui-ci les reconnaisse, lui et ses comédiens, comme siens, ou comme ses porte-paroles non exclusifs. Des reflets évidents de la dialectique de l'identification auteur-compagnie-public seront perceptibles si l'on examine tour à tour la recherche et l'expression de l'authenticité historique dans les fresques en corrélation avec le fonctionnement interne de la compagnie 7:84. Nous privilégierons alors l'exemple en perspective de la pièce *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, pour mesurer l'intimisme épique de *Watching for Dolphins*. Nous pourrions comparer le sens de cette démarche avec celle, apparemment contradictoire du théâtre carnavalesque de la trilogie. Ce questionnement est indispensable, d'autant que J.Mc Grath nous annonce la poursuite de son oeuvre selon ce double axe d'écriture²⁸.

7-2-1- documents authentiques et fonctionnement de la compagnie 7:84 :

Le contenu thématique historique ou sociologique des documents authentiques, insérés dans ses pièces par J.Mc Grath, a trouvé place au fil de cette étude²⁹, ainsi que les chansons extra-diégétiques à caractère revendicatif ou affirmant une identité culturelle régionale³⁰. La démarche

²⁸*Conversations with John Mc Grath*, appendice 3.

²⁹Au fil du chapitre 4, notamment, p.212-33, ou, 276-88.

³⁰chapitre 6-3.

qui conduit l'auteur à les intégrer mérite examen. L'exemple de la pièce *Mairi Mhor, The Woman from Skye* y contribuera. Modelée sur la vie de cette militante populaire, elle traduit le fait qu'elle aussi a accompagné son action quotidienne du besoin d'expression esthétique, créant nombre de chansons reprises ensuite comme arme revendicative par ses concitoyens. La reprise de ses poèmes et la narration des événements historiques dans ce spectacle, à la suite du *The Cheviot* installe donc un abyme qui constitue, certes, un hommage, mais également un discours esthétique parallèle entre deux époques. Lorsque J.Mc Grath les mêle à sa pièce, elles acquièrent donc une valeur diégétique complexe. Elles sont conjointement reflets de réalité, illustrations musicales permettant un détour esthétique et affirmation d'une culture spécifique qui doit être préservée par la perpétuation d'une pratique qui est de l'ordre du militantisme. Elles relèvent également, par le récit d'événements ou de témoignages historiques qu'elles offrent, de la catégorie du document authentique intrinsèquement associé à la résistance populaire dans l'île de Skye. Elles forment la toile de fond d'une pièce entièrement consacrée, à travers la prise de conscience, la lutte, les souffrances et la créativité de Mary, à la résistance dans cette île et, en écho, à la résistance culturelle.

C.W.Thomsen estime que c'est à partir du *Cheviot* que l'assemblage cohérent d'éléments esthétiques divers permet à J.Mc Grath d'introduire rationnellement le document authentique dans ses pièces, en accompagnement illustratif, qui est distanciation brechtienne, de scènes autonomes dans lesquelles, à l'inverse, il s'écarte du fonctionnement brechtien, en fondant la relation au spectateur sur l'identification affective à des personnages qui ont une épaisseur humaine née de leur authenticité culturelle, ou de leur vraisemblance, s'ils ne sont pas clairement identifiés historiquement³¹. Pour parvenir à ce résultat, l'auteur, son épouse, D.MacLennan, le frère de celle-ci, aidés de Ray Burnet et Andrew Tait,

³¹THOMSEN Christian.W. *Three Socialist Playwrights*, p.163.

avaient recueilli la mémoire populaire à partir de souvenirs personnels dans le village de Rogart. Les anciens qui partageaient leurs souvenirs invitaient les membres de la compagnie à rencontrer d'autres personnes. Ainsi, un réseau se tissait pour rassembler une documentation. C'est au cours de telles rencontres que J. Mc Grath entra en contact avec le fils d'un ancien berger, puis garde forestier et régisseur qui, après avoir été témoin de l'appropriation des terres, avait, à l'âge de la retraite, systématisé une consultation empirique des cadastres. Son fils, John Mc Ewen entreprit, à la suite des rencontres avec J. Mc Grath, un recollement total et le calcul des superficies des grands domaines que l'auteur allait pouvoir citer, tant dans *the Cheviot* que dans d'autres pièces, telle *Boom* par exemple, sous formes de documents dits sur scène, ou de tableaux reproduits dans les programmes. Dans une dialectique du témoignage et de la reconstitution historique, l'auteur incitera J. Mc Ewen à publier ses recherches. L'ouvrage *Who Owns Scotland* parut en 1977, avec une préface de J. Mc Grath qui y dénonce l'occultation et l'absence de toute statistique officielle à cette date³². L'ouvrage d'Alexander Mackenzie *A History of the Highland Clearances*, publié en 1883, a également fourni d'importants éléments d'information. Le besoin d'exactitude avait également poussé les comédiens à parcourir les villages, les archives de presbytères. La pièce écrite et la masse des documents intégrés, un tri sera fait, avant chaque représentation, pour choisir, dans chaque lieu, ceux qui précisément offrent des éléments d'information locale, permettant une identification avec le public. On mesure qu'il ne s'agit aucunement d'identification affective en l'occurrence, mais d'une reconnaissance distanciée par l'expression artistique de faits historiques, de témoignages, qui établissent une relation idéologique et culturelle entre la scène et la salle. Pour ce qui est de l'actualité plus récente, et du développement pétrolier en Ecosse, J. Mc Grath dispose de toutes les ressources documentaires, économiques et financières, officielles ou syndicales, de témoignages individuels dont

³²*op. cit.* Edinburgh, EUSPB, 1977.

l'exploitation sera illustrée spécifiquement en développant l'examen du phénomène *Cheviot* de 1973 à aujourd'hui.

C.W. Thomsen, évoque les spectacles suivants dans lesquels J.Mc Grath poursuit cette pratique. Se référant à *Boom*, il cite l'auteur, qui, dans l'introduction au programme, révèle le fonctionnement dialectique de l'intégration de la documentation authentique à l'écriture, lors des premières répétitions :

<<When we began to work with four weeks to go, nothing was written. I had the framework and the line of the play in my mind. /.../ Firstly, we do not 'improvise'. Virtually every thing, down to the smallest throwaway, is written or discussed before the performance. Secondly, the actors do not write their own material. The shows are conceived and controlled down to the smallest detail by the writer /director with the fullest consultation, discussion, contribution from the collective company.>>³³

J.Mc Grath, au fil des nombreux entretiens qu'il aura avec les journalistes, tout au long de sa carrière, revendique pleinement la paternité de toutes ses pièces. Dans son étude du théâtre parallèle dans le monde, à partir de 1968, Eugene Van Erwen insiste sur ce point, lorsqu'il cite la compagnie 7:84 :

<<In the wake of 1968 a great number of socialist theatres and playwrights developed. The story of John Mc Grath and the 7:84 Theatre Company is, arguably, the most compatible with those of the previously mentioned troupes in France and the United States./.../ As in the case of so many other popular theatre groups, 7:84 is more or less collectively organized, but its very existence, perpetuation and artistic style depend on the initiative and creativity of a single person. >>³⁴

³³*Boom*, an introduction by J. Mc Grath, *New Edinburgh Review*, No 30, Aug 1975, p.9-10, cité par CW Thomsen, *Three Socialist Playwrights*, p.164

³⁴*Radical People's Theatre*, Indiana University Press, 1988, ch 6, *Regional Theatre in Great Britain : The 7:84 Theatre Company*, p.87-8. E Van Erwen développe une analyse de l'activités de l'auteur et de sa troupe, qu'il estime largement supérieure, dans sa démarche éthique et la qualité esthétique de ses spectacles, à n'importe quelle autre. Il compare 7:84 au Théâtre Popu-

Ainsi, dans son compte rendu de la création de *Lay Off*, A.Mc Ferran témoigne, dans *Time Out*, de la genèse du spectacle, à laquelle elle a pu assister, et des similitudes avec *The Cheviot*. La pièce est "a musical documentary". La troupe commença également par lire l'abondante documentation réunie par l'auteur et son épouse, discuta :

<<through a vigorous process, which brought them mentally and physically together. Then, for three weeks, they rehearsed during the day and Mc Grath wrote the necessary dialogue and lyrics in the evening.>>³⁵

Elle cite ensuite Sandy Craig, alors administrateur de la compagnie :

<<Too many people have an ultra-romantic picture of 7:84. They think that everybody does everything. Although we work communally, finally, everybody has their own job.>>

J.Mc Grath indiquera fréquemment qu'il est bien le seul auteur. Après avoir laissé le champ libre à d'autres metteurs en scène, créant, parallèlement aux siennes, des pièces d'autres auteurs au sein de 7:84 England, tandis qu'il se consacrait pleinement à la troupe écossaise, il indique que cette transmission de pouvoir avait été rendue possible par "a benevolent dictatorship", à laquelle C.Barker fait référence, pour expliquer la qualité supérieure du travail de cette compagnie sur ses concurrentes. Il cite notamment Red Ladder :

<<When political theatre was formed in this country,/.../hierarchical management structures were put down./.../Some companies like Red Ladder found that the person with the loudest voice, the most insisting arguments and the greatest facility with words invariably decided/.../In a way, Mc Grath came to the idea of taking command back, or control back into his own hands, and then finding ways of giving it away.>>³⁶

L'enjeu n'étant pas ici d'analyser la structure et le fonctionnement d'une compagnie interventionniste, telle que 7:84, il serait vain de

laire de Lorraine et à la Carriera, d'Arles, en France, ou au Living Theatre et à la San Francisco Mime Troup aux Etats-Unis, indiquant notamment que J. Mc Grath aura connaissance de leur activité en détail, grâce aux liens qu'il tissa avec Herbert Blau.

³⁵Revue de presse : *Lay Off*: 'Monopoly Bop', *Time Out*, 11-17 Juillet 1975.

³⁶l'argument est développé dans l'appendice 5, p.698.

développer plus avant cet aperçu. Les archives de la compagnie 7:84, à la bibliothèque de l'Université de Cambridge abondent en documents, notamment les minutes des assemblées générales. Ils font état de divergence de la part de comédiens intégrés temporairement au groupe, lors du développement des deux compagnies. Ceux-ci contestent les orientations, ou le choix des lieux de représentation. Ils s'opposent à ceux qui, depuis l'origine, partagent les enjeux idéologiques qui sous-tendent la pratique interventionniste du groupe. Citons simplement quelques-unes des remarques de Jimmy Barkley, à l'issue de la tournée effectuée au printemps 1977. Son courrier est soumis à l'ensemble de la compagnie :

<<Working-class people mistrust live theatre happening on their doorsteps/.../. Theatre goes in theatres, club acts go in clubs and bingo goes on everywhere./.../like it or not..., we are still part of the Fringe theatre with all the pejorative connotations that word carries with it./.../ We find ourselves resorting to local word to mouth methods of recruiting "potential allies" within the labour movement (e.g. the audience at Saltley. But it is equally likely to come anstuck, as it did in Blackburn).>>³⁷

D'autres exemples illustrent les liens tissés ou les échecs auprès d'un public populaire. A Gateshead, le travail de sensibilisation locale et la vente de billets n'a pas été fait dans les associations ouvrières. Le comédien laisse entendre qu'une telle démarche ne correspond pas à ses attentes. Il oppose clairement l'action culturelle politique à l'action directe et à la défense des intérêts personnels:

<<The work/.../is hard and demanding both physically and mentally. It imposes severe restrictions on its members'private lives and strains their personal relationships both within the company and outside it. It limits its members'capacity for fighting for their political beliefs or for improving their working conditions and salaries.>>

Au delà des divergences de stratégie, on perçoit l'importance de l'engagement personnel nécessaire dans une telle pratique du théâtre.

³⁷inédit, archives de la compagnie 7:84 England, Bib. Univ. de Cambridge.

J.Fowler avait assisté aux répétitions de la pièce *The Catch*, puis accompagné la compagnie à Stornaway. Témoignant de la tâche, des relations avec un public de tournée³⁸, il cite J.Mc Grath à propos de l'organisation de la troupe :

«Everybody is paid the same, everybody has the same shout in the company. No one has a more important job than the others.»³⁹

Les archives de la compagnie sont également riches de bilans, chiffres de fréquentation. On retiendra que tous les documents d'orientation, les déclarations destinées à l'Arts Council sont élaborés par J.Mc Grath avant d'être soumis à l'assemblée générale. Ce fonds constitue un matériau inestimable pour l'étude des conditions politiques et économiques d'exercice du théâtre parallèle britannique dans sa période de pleine réussite. Courriers, minutes d'assemblées extraordinaires, déclarations de soutien et mémorandums divers accompagnent également la lutte de toutes les compagnies au moment où l'Arts Council décidera d'interrompre leur subventionnement. Corollaire de la stratégie esthétique, ce fonctionnement d'une troupe comme constituant du corps social entre en résonance avec son objectif culturel et idéologique. L'appendice deux donnera au lecteur un aperçu de la vie de la compagnie 7:84 England. *The Cheviot* est un outil privilégié pour illustrer la cohérence de la démarche ou les nécessaires adaptations du message et de sa forme en fonction des évolutions esthétiques et politiques, ou de celles des outils conceptuels.

7-2-2- *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, exemple en perspective :

L'article de John Mc Coll, dans le journal *Evening News*, commentant, le soir de la première, la reprise du *Cheviot* au festival d'Edimbourg en 1991 situe clairement l'importance de l'événement :

³⁸*supra*, chapitre 4, p.225-6.

³⁹*Glasgow Herald, Arts Review*, 29 Sept 1981, p.4.

<<ROLL UP! Roll up! The great Rollercoaster ride through Highland history has returned to Edinburgh and is to be seen, appropriately enough, in the middle of a fairground in the Meadows. /.../John Mc Grath's remarkable lament /.../ has lost none of its impact/.../. The sheer energy with which the company used musical techniques /.../ moved a first night audience to tears, cheers and laughter. A kaleidoscope of comedy, music, drama and tragedy in the realms of 'not to be missed'.>>⁴⁰

Le mélange des genres, l'écho populaire et le signe esthétique du festif exprimé par la métaphore du manège, en écho au signe émis par l'auteur dans son choix du lieu, témoignent de l'émergence de cette pièce comme classique britannique contemporain exemplaire, emblématique du théâtre écossais. Elle représentera, pour la postérité, l'exemple d'une forme théâtrale nouvelle, constituant l'oeuvre majeure d'un auteur essentiel à un moment historiquement important de l'histoire du théâtre national. Il importe donc d'examiner, avant d'analyser ses évolutions et leur relation aux changements intervenus dans la société, dans le même temps, le regard qu'ont pu porter sur elle universitaires et critiques depuis sa création.

En France, Anne-Marie Imbert, lui a consacré une étude⁴¹. Plus qu'une chronique sociale, annonce-t-elle, la pièce suit la prise de conscience brutale ou progressive des habitants des Highlands en face de leur destin personnel et national. Pour A.M. Imbert,

<<il est clair que Mc Grath cherche, comme Brecht, à retrouver la fonction socratique de dévoilement de la réalité/.../. Mc Grath va refuser de restreindre le spectacle aux dimensions de la scène et rejoindre Piscator et Brecht dans son désir de peser sur la société contemporaine par l'action théâtrale.>>⁴²

⁴⁰*Evening News*, Edinburgh, 14 Août 1991.

⁴¹IMBERT Anne-Marie, Université Lyon II, *John Mc Grath, dramaturge de l'Écosse The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, 1973, colloque de la SAES, Strasbourg, Mai 1979, publié dans *Ecosse, Littérature et Civilisation*, Publications de l'Université de Grenoble, 1979, p.141-57.

⁴²ibid. p.143

Son analyse de la démarche populaire de l'auteur s'appuie sur des genres connus, afin d'illustrer son propos. Elle associe chronique historique, épopée populaire, théâtre politique, opéra bouffe et revue satirique. Ces assimilations sont éclairantes, mais elles ne mesurent pas pleinement l'identification à la structure riche du ceilidh, comme référent visant à enraciner le spectacle, afin de retrouver les formes populaires complexes d'expression artistique familières au public-cible. Si elle nomme cette veillée écossaise, A.M. Imbert la réduit aux danses populaires et à la cornemuse. A l'inverse, son analyse des éléments documentaires, soit dans les lectures directes, soit à travers l'insertion de personnages authentiques dans les séquences dialoguées autonomes, établit l'importance des faits historiques que nous avons abondamment cités dans les chapitres antérieurs. Il s'agit, à ses yeux de théâtre-chronique. Loch et Sellar, l'éviction du fermier Chisolm, selon le témoignage, authentique, fidèle, de D.MacLeod, introduit dans la scène, la fondation de la colonie de la Red River Valley au Canada, sous l'impulsion de lord Selkirk, sont abondamment commentés, tandis que l'analyste nous indique que le dialogue avec le Duc de Sutherland, lors de l'enrôlement des volontaires pour la guerre de Crimée est emprunté à l'ouvrage de John Pebble *The Highland Clearances* (Penguin, 1973). Cependant, A-M Imbert propose une référence culturelle française classique pour définir l'effet de burlesque ajouté par l'auteur, lorsque Loch s'agite, mal à l'aise devant les bévues de son maître :

«<Pour rendre la scène plus virulente, Mc Grath reprend l'épisode ironique de la farce de maître Pathelin.>>⁴³

L'analyse de la théâtralité, ou de la communication, qui suit, mérite attention :

«<Il veut qu'à tout moment le spectateur puisse passer du signifiant de la représentation au signifié de l'histoire. Théâtre-document, certes, mais aussi théâtre allégorique

⁴³Communication d'A.M.Imbert à la SAES. p.149.

(les scènes sur le pétrole en particulier) ou théâtre de parabole.>>⁴⁴

Le rapport au public est changé. La distanciation empêche l'illusion comique. Au delà de 'l'état de conscience', comme l'appelle A-M.Imbert, l'ironie dramatique permet un rapport de complicité avec le public :

<<on ne peut oublier que Mc Grath souhaite qu'à son spectacle les gens s'amuse. Il exploite donc la veine comique jusqu'à l'absurde, il transforme les chasses en tir de barrage avec bombes et obus, fait incarner la reine Victoria par un acteur barbu.>>⁴⁵

Après d'autres exemples, notamment la scène interactive entre le Sturdy Highlander et le public chargé de le prévenir de l'arrivée des Indiens, qu'elle assimile au procédé du théâtre guignol lyonnais, elle insiste sur la fonction de la musique, des chansons parodiques ou authentiques, qui, elles, accompagnent l'usage de la langue gaélique. Elle y voit des signes de dissidence, mais également d'attachement au passé, ou de nostalgie. L'ensemble de cette analyse privilégie un regard nationaliste qui ne tient pas compte de la distance prise par l'auteur à l'égard des représentants du simple nationalisme. Elle élude, pour l'essentiel, la remise en cause sociale et ses fondements économiques qu'illustrent abondamment les documents historiques de la troisième partie, consacrée à l'Ecosse contemporaine au temps du pétrole, avec l'énumération des sociétés, ou le dévoilement des étapes de filialisation et de l'implication des banques, que l'on retrouvera ultérieurement dans toutes les pièces mettant en cause l'industrie capitaliste. Sur scène, de telles énumérations fonctionnent, paradoxalement, esthétiquement comme un poème surréaliste. Elle forment le pendant industriel de celles que l'on trouve précédemment dans la pièce, ou dans les autres spectacles consacrés à la ruralité, lorsque les surfaces des grandes propriétés, reprises de l'étude de J. Mc Ewen sont énumérées, les propriétaires nommés. La lecture qui

⁴⁴Communication d'A.M.IMBERT à la SAES, p.149.

⁴⁵*ibid*, p.153.

précède la scène parodique de l'achat des terres entre Andy Mc Chuckemup, représentant 'the Crammem Investment Company' et lord VAT of Glenlivet ⁴⁶, favorise ainsi un va-et-vient entre la réalité et la fiction burlesque animée par des personnages stéréotypés. Le marchandage auquel procèdent les deux compères est écho, porteur des mêmes connotations de rouerie et de spoliation que celui qui réunit, cent ans plus tôt, Loch et Sellar. A-M.Imbert cite la morale qui clôt la lecture documentaire avant de souligner la satire en présentant un passage du dialogue entre les deux hommes :

<<"the tragedy of the Highlands has become a saleable commodity". Cependant, la satire des promoteurs est de la veine féroce des spectacles de café-théâtre /.../>>⁴⁷.

Paradoxalement, l'ouvrage postérieur de C.Itzin⁴⁸, qui fait autorité sur la période, consacre un simple résumé très court à cette pièce, dont l'auteur semble avoir sous-estimé l'importance. Elle consacre l'essentiel de son extrait au témoignage de J.Mc Grath qui fait état des difficultés à obtenir une information sur la propriété des terres en Ecosse. C.W.Thomsen, que nous avons cité précédemment⁴⁹, présente la pièce comme un tournant dans la carrière de l'auteur, qui déterminera la forme de son écriture ultérieure. L'examen de ces trois critiques qui suivirent la création trahissent trois préoccupations différentes qui illustrent clairement les préoccupations de l'époque. L'étude française se cantonne strictement à un reflet de son importance esthétique en l'évaluant à l'aune de modèles culturels reconnus. C.Itzin note la dimension sociologique en mésestimant l'importance esthétique. Toutes deux la considèrent isolément. Thomsen perçoit la dynamique évolutive dans l'oeuvre de l'auteur.

L'étude d'E.Van Erwen, en 1988, puis l'analyse récente de B. Kershaw s'inscrivent dans une logique plus actuelle. L'importance qu'ils

⁴⁶*The Cheviot*, p.48.

⁴⁷Communication au colloque SAES, p.152.

⁴⁸*Stages in the Revolution*, London, Eyre Methuen, 1980.

⁴⁹*supra*, chapitre 7, p.487-8.

accordent à cette pièce démontre qu'elle a désormais acquis une place de choix dans le panorama contemporain. Si l'étude de Van Erwen⁵⁰ s'inscrit dans une tradition descriptive sociologique marquée par une lecture marxiste, elle insiste sur la désacralisation, le caractère festif qui accompagne la riche diversité des formes assemblées par "a relatively loose cabaret-revue structure". Ici aussi, les changements de personnage à vue sont perçus comme "a brechtian alternation of showing and telling". Les mêmes exemples sont cités : la scène burlesque avec les Indiens, l'intervention du vieux paysan de la salle, Andy Mc Chuckemup, et les possédants satirisés. Ici, c'est le pétrolier texan Texas Jim qui est privilégié. L'importance diégétique des chansons est également soulignée en corrélation avec l'usage de la langue gaélique, et le rôle de l'église est stigmatisé, tandis que le message de l'auteur comparant le sort réservé aux habitants des Highlands et aux indiens en Amérique permet de constater que :

<<With its play, 7:84 wants to show how church, state, and educational institutions unite to destroy the native culture of Scotland.>>⁵¹

Si cette analyse ne développe pas la façon dont la communication et l'identification avec le public populaire sont organisées, elle souligne la dimension satirique qui évite l'écueil du mélodrame naturaliste pour conclure à la consolidation du soutien de la classe ouvrière à la compagnie. Cette dernière, avec la diffusion de l'adaptation télévisée qui est mentionnée, gagne une célébrité méritée dans l'ensemble du Commonwealth. E. Van Erwen indique alors que les mêmes principes esthétiques structureront les pièces ouvrières qui suivront. Il souligne l'importance de *The Game's a Bogey*, *Little Red Hen* et *Yobbo Nowt*, en remarquant que:

<<their story lines are considerably more focused than the rather disparate *Cheviot*. All three later plays present their

⁵⁰Van ERWEN Eugene, *Radical People's Theatre*, Indiana University Press, 1988, p.98-101.

⁵¹ibid. p.99

historical analyses through the particularized stories of specific individuals.>>⁵²

Ainsi, en privilégiant le message idéologique, l'importance de l'identification de la forme du *Cheviot* au ceilidh est négligée, voire regrettée, puisqu'à sa 'disparité', l'analyste semble préférer le centrage autour de personnages plus individualisés. Cette étude pourrait clore la série précédente, en inscrivant son discours dans un contexte de certitudes tranchées. A l'inverse, la lecture récente de B.Kershaw, qu'il intitule précisément *A Reading of the Cheviot*⁵³, vise plus à mesurer, aujourd'hui, l'efficacité du texte en relation avec son contexte, tant idéologique, en recherchant les modèles théoriques, que sociologique. Elle privilégie nettement une approche sémiologique qui prend en compte la problématique de la communication. Kershaw repère l'ironie et le burlesque qui privilégient la présentation, comme stéréotypes, de tous les représentants des pouvoirs, dont la liste exhaustive est présentée et analysée :

<<These techniques of deflation suggest that the authentic voice of the Highlands is provided not by such characters, but by the unrecorded mass of the people./.../The list looks like an almost complete catalogue of Althusser's institutional state apparatuses. It includes the aristocracy, religion, law, royalty, art, civil service, parliament and capitalists. The iconography of the satire is always hard hitting.>>⁵⁴

La communication interactive avec le public est soigneusement analysée en soulignant la diversité des techniques de construction des personnages. Stéréotypes, formalisme, adresse directe contrastent avec la communauté populaire des Highlands qui, de l'avis de B.Kershaw, est "defined only in outline, and mainly with reference to a common folk-memory", tandis qu'à l'inverse, les passages documentaires sont clairement localisés au plus près :

⁵² *Radical People's Theatre*, p. 101.

⁵³ KERSHAW Baz, *The Politics of Performance*, Routledge, 1992, p. 157-67.

⁵⁴ *ibid*, p.158-9.

<<Some more specific connections are made for particular communities through a list of documentary passages referring to different localities; the stage directions state that different passages are to be selected/.../according to where the show is being done.>>⁵⁵

Cette référence à la contextualisation est clairement analysée comme un processus d'identification analytique, plus qu'émotive, d'autant que :

<<audiences are free to make connections between their local history and the portmanteau regional history.>>⁵⁶

Ainsi se construit une relation dynamique entre les conventions rhétoriques, qui présentent la compagnie, et les conventions historiques authentifiantes qui représentent la communauté. La collectivité socialiste constituée par la troupe est proposée comme le meilleur porte-parole collectif de l'histoire des Highlands. La volonté d'identification est soulignée par les signes esthétiques précis de contextualisation que représentent la musique, adaptée à sa nuance locale, et la langue gaélique. La précision s'étend aux morceaux choisis lors de la danse finale qui établit définitivement l'identification en associant physiquement comédiens et public. B.Kershaw a parfaitement perçu cet aspect lorsqu'il indique :

<<In these contexts the concluding dance could turn into a vigorous celebration of ideological solidarity between company and community, a carnivalesque confirmation of identity.>>⁵⁷

Il est intéressant de constater que l'analyste y lit un signe carnivalesque exprimant l'identification idéologique. Il s'agit d'une authentique célébration. Il nous semble que l'origine écossaise de la famille d'E.MacLennan, située précisément à Rogart, au coeur du duché de Sutherland permet à J.Mc Grath et à la majorité des membres de la troupe de renforcer la connivence idéologique par la manifestation d'une communauté d'origine authentique, qui dépasse la simple alliance, d'une solidarité identifiante. On peut également lire dans l'expressivité de la

⁵⁵KERSHAW Baz, *The Politics of Performance*, p.162.

⁵⁶*ibid.* p. 163

⁵⁷*ibid.*

danse, comme célébration partagée, un signe qui renforce alors l'identification au message socialiste égalitaire. A l'inverse, et B.Kershaw le souligne, les potentialités de lectures alternatives qui surgissent d'une contextualisation poussée à l'extrême, complétée par le refus d'un schématisme politique partisan, renforcent l'efficacité globale du spectacle. L'auteur ne ménage ni le SNP, ni le parti travailliste, qui, conjointement en charge de la politique pétrolière, renforçaient le contrôle central sur l'exploitation des ressources locales. La pièce contribue à l'action collective locale sur le devenir économique. Pour B.Kershaw :

<<it appears that the show could well have been efficacious because of its unflinching animation of the key debates surrounding the future of Scotland, but that its fundamental ideological power issued from the ways in which it permitted different communities of both location and interest to make various readings/.../the extent to which it fell short of consistent didacticism/.../was the foundation for its potential actual influence on Scottish history.>>

Il est étonnant, à ce titre qu'aucun analyste ne souligne la nature dialectique et l'impact esthétique de l'introduction dans le spectacle, en cours de tournée, dès sa nomination connue, du personnage de Lord Polwarth, pantin manipulé par Texas Jim et Whitehall. L'image double l'effet de la chanson parodique au cours de laquelle il souligne lui-même les enjeux idéologiques de ses fonctions.

Mesurant l'impact idéologique des pratiques culturelles alternatives, et de l'expérience conduite par J.Mc Grath en particulier, B.Kershaw conclut que :

<<Judged in relation to the optimism of the early 1970s, when many political theatre workers proclaimed ambitions for a real revolution, the subsequent work of 7:84, and of many other overtly political alternative theatre companies, must be pronounced a failure. However/.../ the years of contact with specific audiences in specific communities have taught an important lesson to radical theatre workers : each type of community, each kind of

constituency, requires a tailor-made approach, in order to become culturally and, perhaps, socio-politically efficacious.>>⁵⁸

L'impact culturel du théâtre parallèle et l'appui qu'il a apporté à la survie des identités sont manifestes. Ils tempèrent son échec politique. La dynamique de l'enracinement aura en tout cas engendré une forme de théâtre qui marquera l'histoire esthétique du spectacle vivant. B.Kershaw souligne l'importance historique de la pièce à cet égard :

<<With *the Cheviot*, Mc Grath and 7:84 created a flexible model that was adopted and modified by a wide spectrum of political and community theatre companies throughout the 1970s and even into the 1980s. Of the earlier ones, pursuing parallel practices we can list CAST, Red Ladder, Portable Theatre and General Will. And the later ones would include Belt and Braces, Foco Novo, Joint Stock, Broadside Mobile Workers' Theatre, North West Spanner, Monstrous Regiment and many of the other later 1970s feminist groups.>>⁵⁹

B.Kershaw met en évidence l'influence esthétique de l'auteur tant sur l'évolution des compagnies contemporaines, ou antérieures à 7:84, que sur les plus récentes qui se sont directement inspirées de ses pratiques. N'est-ce pas là la marque d'une réussite dans la définition d'une forme d'intervention culturelle qui marque l'histoire théâtrale internationale, et en tout cas celle d'un pays? Elle tempère l'échec de l'intervention politique directe.

Si aucun des auteurs des diverses études précédentes n'a pu avoir connaissance des modifications apportées par l'auteur à son texte, lorsqu'il décida de recréer *The Cheviot* en 1991, il est dommage, eu égard à son regard contemporain, que B.Kershaw n'ait pas étudié cette adaptation ni la nature du film tourné, dès la première création, par John Mackenzie pour la télévision⁶⁰. Nous avons indiqué la caractéristique principale de ce

⁵⁸KERSHAW Baz, *The Politics of Performance*, p.165.

⁵⁹*ibid.* p.166.

⁶⁰BBC television, 1974, *Plays for Today*. diffusé trois fois jusqu'en 1979. British Film Archive. Copie, archives personnelles.

film, exemplaire du docu-drama britannique. La polysémie est ici organisée autour du discours idéologique, sous une forme esthétique particulièrement convaincante. Le générique est remarquable, en ce sens. Il montre l'Ecosse, vue depuis un satellite, à 430 km d'altitude, puis, d'un hélicoptère dessinant un mouvement panoramique autour du château d'Eilean Donan universellement reconnaissable, emblématique des Highlands, tandis qu'on entend des mouettes puis un air de cornemuse mélancolique, avant de voir, sur une route de l'île de Skye, les deux camionnettes Ford de 7:84, drapeau de la compagnie flottant au vent. Le violoniste apparaît, reprenant l'air entendu précédemment, tandis qu'un bref insert montre un engin de chantier décapant la terre d'un futur quai pétrolier, avant qu'une charge explosive, larguée d'un hélicoptère militaire ne soulève des gerbes d'eau, qu'un rapide fondu enchaîné transforme en vue d'une plate-forme pétrolière en mer du nord. Titre de la pièce. Vue d'un troupeau de mouton courant sur la lande. Un cerf est abattu au milieu des bruyères. Un écossais en kilt tire un coup de feu en l'air, et une juxtaposition d'images transforme la flamme de la détonation en torchère de raffinerie. L'impact polysémique de la succession rapide de toutes ces images, tandis qu'apparaît le nom de J.Mc Grath résume le message éthique et le caractère interventionniste de la troupe, en procédant constamment par métonymie. Véritable clip avant l'heure, ce générique installe avec le public national une communication claire illustratrice du genre dramatique choisi pour le spectacle. Il présente le documentaire journalistique en images, signe de réalité pour illustrer les lectures documentaires du texte, en alternance avec une vue des comédiens, debout sur scène. Il y associe la représentation théâtrale des scènes de fiction ou des chansons, alternant également avec des reconstitutions de scènes en costumes historiques et dans les décors naturels authentiques, pour retracer les Clearances.

A la suite du générique, la caméra nous ramène sur scène pour la chanson d'introduction *These are my Mountains*, et montre le public du

théâtre en abyme. Celui-ci chante avec les comédiens. M.C. introduit alors la pièce tandis que le livre en relief est déployé à la première page, sur une chaumière. Les premières lectures annoncent l'interdiction de chanter en gaélique, interrompant la chanteuse, puis, lorsqu'on dit que le port du plaid est également interdit, on voit un écossais poursuivi sur la lande par des soldats en uniforme du XIX^e siècle. C'est la première reconstitution documentaire historique affirmant le genre du docu-drama théâtral, aussitôt confirmée par Loch and Sellar arrivant à cheval. On entend leur premier dialogue. Leur marchandage sera jouée sur scène, leur chanson mêlera les deux décors. L'effet provoqué est distanciation, détour esthétique, ramené constamment à sa représentativité historique réelle. La scène de l'expulsion de la famille Chisolm et l'incendie seront en décors naturels, tout comme la révolte des femmes de Greenyards, Eastern Ross, en images, à la suite des précédentes lectures évoquant, sur scène, de pareilles révoltes, en alternance avec des images descriptives⁶¹. La force vivante du témoignage nous avait pareillement incités à transformer cette cinquième lecture documentaire en scène mimée, dans la diagonale du plateau, lors de la représentation de cette pièce à Saint-Etienne⁶². Un décalage esthétique permettait d'éviter le naturalisme, au contraire du docu-drama, qui correspond à un habitus de lecture cinématographique. Les policiers affrontaient les paysannes avec des crosses de hockey et des raquettes de tennis, en un ralenti qui soulignait la brutalité de l'intervention. Une représentation réaliste aurait pu, sur scène, contredire l'effet du récit, originellement prévu hors personnage, et occulter ainsi la force du témoignage :

READER FIVE : Sheriff Taylor accompanied by several officers and a police force of about forty or more arrived at Greenyards, near Bonar Bridge, and found about 300 people, two thirds of whom were women. The women stood in front, armed with stones, while the men were in

⁶¹ *The Cheviot*, Methuen, p.11-2.

⁶² English Drama Workshop, Université Jean Monnet, Mars 1991.

the background. The women, as they bore the brunt of the battle, were the principal sufferers, a large number of them being seriously hurt, the wounds on their skulls and bodies showing plainly the severe manner in which they had been dealt with by the police, as they were retreating.>>⁶³

La citation révèle la nature clairement documentaire de ces témoignages retrouvés dans les archives. Le sixième témoin décrit les blessures, les corps au sol. Ce moment rappelle fortement le traitement semblable de l'information dans le récit d'Attercliffe, témoignant de la violence militaire à Londonderry en 1971. Les images filmées sont réalistes, et alternent avec des gros-plans sur le visage d'E.MacLennan, qui récite, et sur le public vivant, intensément sollicité. La communication établie avec le spectateur, installé devant son poste de télévision, lui fait associer le réel ancien transposé à la réalité contemporaine du témoignage partagé avec un public impliqué qui mesure l'émotion des comédiens.

Les exemples des effets produits par ce fonctionnement abondent. La scène jouée, si souvent évoquée, entre le Duc de Sutherland et ses paysans à Golspie est ici représentée en décor naturel, sur la place du village, avec la participation de nombreux figurants en costumes, recrutés parmi les habitants. Le public, descendant des habitants qu'il interprète, est impliqué dans le jeu réel. Le vieil homme qui prend le duc à partie peut alors aisément se lever de son banc pour décupler l'effet de réalité de la rébellion. L'identification à la compagnie 7:84, qui joue les scènes filmées, est ici renforcée. La technique est voisine des pratiques du "théâtre de l'opprimé" d'Augusto Boal. La volonté est clairement interventionniste. Le réalisateur de télévision John Mackenzie, qui partage les valeurs de l'auteur a su contribuer à sa démarche dialectique. L'intensité des regards, la longueur des silences provoque l'identification des spectateurs du film aux personnages, chargés de communiquer un message doublé d'une passion.

⁶³*The Cheviot* p.12.

La multiplication de ces moments documentaires a entraîné la suppression totale de la scène de l'exil au Canada, dont le fait est juste annoncé et commenté par quelques chiffres. A l'inverse, pour préserver l'équilibre des moments comiques, le dialogue entre les deux Highlanders, qui suit est, lui, nourri de plaisanteries supplémentaires. Cet instant burlesque d'autodérision est salué par un rire franc du public, dont des inserts nous montrent les visages hilares, tandis qu'on entend les rires sur la bande son. Enfin, le passage au temps du pétrole est étoffé. Le témoignage synthétique du personnage emblématique Aberdonian Rigger est remplacé par un véritable film documentaire inscrit dans le processus esthétique, typique du docu-drama. On assiste au témoignage authentique de plusieurs employés, d'un syndicaliste, d'un représentant des compagnies, d'un enseignant de collège technique formant les futurs ouvriers des plates-formes pétrolières. Les témoins apparaissent, avec leur nom et leur qualité en surimpression au bas de l'écran. L'effet de 'micro-trottoir' s'accompagne de séquences en image montrant les conditions de travail sur les plates-formes, ou le changement d'équipe en hélicoptère. Le film est nourri d'informations sur les salaires et de témoignages sur les tentatives des compagnies pétrolières pour empêcher la création de syndicats. La comparaison avec les conditions de travail et de salaire des techniciens et cadres, tous étrangers, est aussi le fait des témoins. Il en est de même pour la scène entre Crofter et son épouse qui est supprimée et remplacée par un document de nature similaire, qui témoigne des conditions de logement, de la hausse des loyers, de l'exil qui menace les habitants, ou de la dégradation des villages côtiers par les vastes chantiers. Au milieu de ces témoignages, dont le message est identique au texte de la fiction dans la pièce originelle, Texas Jim intervient deux fois, pour annoncer "And the West is next in line" et permettre l'enchaînement avec le spectacle. La scène burlesque avec les représentants gouvernementaux, puis la chanson de Lord Polwarth transformé en pantin sont conservées. la fin est celle du spectacle de théâtre. Les

comédiens assemblés face au public peuvent tirer les conclusions politiques sous forme de chœur, et permettre à la chanteuse de reprendre la chanson de lutte de Mary Mc Pherson. Durant le générique final, John Bett reprend 'The Battle of the Braes'. L'accent est ainsi doublement mis sur la résistance.

Lorsque le spectacle est repris en 1991, les conditions ont profondément changé. L'économie du pétrole est établie. L'Ecosse, dont le panorama a fortement évolué sur la côte est, a profité, certes très inégalement, de l'essor. Le SNP et le Parti Travailleiste ne peuvent plus être interpellés de la même façon, après dix années de pouvoir thatchérien. J.Mc Grath remanie sensiblement la troisième partie de son texte. La première partie, consacrée aux Clearances demeure identique pour l'essentiel. L'auteur modifie les didascalies introductives en accord avec le nouveau décor qui remplace le livre, en fonction du projet festif associé au cirque. Parmi les lectures historiques qui, à chaque occasion, proposaient un choix entre les exemples pris dans des comtés divers, l'auteur rappelle qu'il n'a jamais été question de tout lire, et d'alourdir la dynamique du jeu. Pour cette reprise, à Glasgow et Edimbourg, il privilégie les exemples en provenance du duché de Sutherland, ou des Iles Hébrides, notamment, Skye et Islay, en cohérence avec les scènes dramatisées, centrées sur ces deux régions, situées l'une au nord du sous-continent, l'autre parmi les îles de l'ouest⁶⁴. La pièce gagne en exemplarité. Des modifications mineures accroissent la dynamique du jeu. Ainsi, après les lectures relatant les révoltes de femmes, puis le sermon politique du prêtre, le jeu reprenait après la réplique d'un homme âgé:

OLD MAN: And it worked....

SECOND GIRL: Everywhere, except in Knochan, Elphin and Coigheach.

FIRST GIRL *comes on stage and says, to mounting cheers from the others*

⁶⁴The Cheviot, Methuen, p.16-7, par exemple. L'auteur a supprimé les exemples provenant de villages des comtés de Ross-shire et d'Argyll.

FIRST GIRL: Here the people made a stout resistance, the women disarming about twenty policemen and sheriff-officers, burning the summons in a heap, and ducking the representatives of the law in a neighbouring pool. (*Big cheer*). The men formed a second line of defense- (*Groan*)- in case the women should receive any ill-treatment. (*More groans*). They however never put a finger on the officers of the law - all of whom returned home without serving a single summons or evicting a single crofter!

*A big hooch from the company, the fiddle strikes up and they leap onto the stage to dance to celebrate this victory, the women leading off.*⁶⁵

Cette citation ravive le souvenir de l'art d'écrire de J.Mc Grath. Les phrases actives dynamiques, coordonnées permettent un rythme alerte, et les ponctuations par les autres comédiens, tandis que le clin d'oeil au courage des femmes contraste une fois encore avec l'hypocrite couardise des hommes. L'humour est doublé d'un discours féministe constant dans l'oeuvre de J.Mc Grath.

Lors de la reprise, la danse finale est intercalée après le rappel des faits par SECOND GIRL. Le spectacle est ainsi plus dynamique, puisque la conclusion de FIRST GIRL, sur fond historique, mais nourrie des intentions propres à l'auteur faisait suite aux récits et au long prêche. Ici, elle gagne à être isolée après une rupture de style. Dans la deuxième partie, avec le développement des forêts, des chasses et du tourisme, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, quelques suppressions mineures accélèrent le rythme du jeu, et la chanson de Mary Mc Pherson, Eilean uain' a' cheo, enregistrée, annonce un entracte qui est ajouté, à l'intention d'un public théâtral différent de celui d'un ceildh, lequel aurait plus volontiers accepté une longue soirée sans rupture.

La reprise s'opère sur l'épisode du recrutement organisé par le Duc de Sutherland à Golspie. Les lectures concernant l'usage de la langue gaélique sont raccourcies⁶⁶. Les deux témoignages sur ses avatars au XX^e

⁶⁵*The Cheviot*, p.13.

⁶⁶*The Cheviot*, p.52-3

siècle sont supprimés. Ils montraient que l'anglais, jusqu'en 1973, était la langue des classes dirigeantes et des possédants. Ce n'est plus vrai en 1991, date à laquelle le parler régional a désormais pratiquement disparu, excepté parmi les plus âgés. Reflet de cette évolution, plusieurs textes dits en langue gaélique au cours de la pièce sont désormais doublés sur scène par une traduction proposée, en un semblant de dialogue, par un comédien qui accompagne la chanteuse.

Avec l'âge du pétrole, les modifications sont profondes. Nombre de références à l'emprise américaine sur les entreprises liées au pétrole sont supprimées. Ainsi, l'auteur a-t-il coupé l'ensemble des lectures qui suivent l'intervention d'Aberdonian Rigger⁶⁷. Le monologue de ce dernier est remanié, pour témoigner des conditions de travail en 1991. Si le fond est semblable, le temps des verbes a changé. Les évolutions du mode de vie, le développement urbain, accompagné de la hausse des loyers, l'urbanisation et l'industrialisation côtière sont acquis. Il conclut :

it could have been a great thing the oil, for the country, for Aberdeen, and for the people living here. But it wasnae done for the benefit of the country, it was for the benefit of the multinational companies,

avant de constater que, déjà, le déclin s'amorce, notamment dans l'immobilier. La scène qui suit l'épisode de Lord Polwarth, entre Whitehall, le représentant du gouvernement, SNP Employer, Texas Jim et Gaelic Singer est remplacée par une version contemporaine. L'annonce d'un développement similaire de l'urbanisation pétrolière vers l'ouest, prévue à l'orée des années 1970, ne s'est pas produite. Les échos politiques sont désormais ceux des pratiques gouvernementales imposées par une décade conservatrice. Les bilans d'exploitation du pétrole sont actualisés. Ils sont désormais comparés aux résultats de la Norvège voisine, installée sur les mêmes champs pétrolifères. Le contraste est saisissant avec un pays qui a donné la priorité au contrôle de l'Etat sur cette industrie et investi les dividendes du pétrole dans le développement économique. Le

⁶⁷ *The Cheviot*, p. 65-6

voisinage régional, sociologique et culturel rend l'exemple plus crédible que celui de la Libye ou de l'Algérie, deux pays dont l'aura s'est fortement ternie, comme l'efficacité économique. Texas Jim et Whitehall peuvent alors dresser le bilan ironique de la situation du pays. En leur prêtant des contrevérités manifestes, à ses yeux et aux yeux du public, l'auteur constate amèrement l'effondrement du rêve. L'espoir militant du texte précédent a disparu :

TEXAS JIM: Come on, as your Mrs Thatcher kept saying. State control never works! And anyway, we paid our taxes to your lovely Conservative party.

WHITEHALL: Over one billion pounds in tax on the mineral wealth of Scotland went to London, and was put into the pockets of the very rich by allowing the Tories to reduce income tax on high incomes.

ALEX: A new way to take from the Highlands to the fat lairds.

La dénonciation de la spoliation de l'Ecosse par Londres persiste. Une remarque rapide permet, juste après le conflit du Golfe Persique, de dévoiler l'ironie de l'utilisation militaire des dividendes dans une guerre pour la domination sur les puits de pétroles au Moyen Orient. Rappelons qu'au printemps, J.Mc Grath avait réalisé un très court-métrage de télévision, dressant un bilan des massacres humains dans ce conflit⁶⁸. Channel Four l'avait symboliquement diffusée le soir de Pâques, à l'heure de plus grande écoute, avant le journal télévisé. Sur une ode écrite par le poète écossais Hamish Henderson, évoquant sa propre expérience dans le désert de Cyrénaïque, à la fin de la deuxième guerre mondiale, des images cruelles accusent. Largement diffusées, ou au contraire cachées au public, elles ont été puisées par J.Mc Grath dans les archives toutes fraîches d'ITV.

Comme il l'avait fait dans le film de J.Mackenzie, l'auteur achève la représentation du *Cheviot* sur une reprise du début et de la dernière strophe et du refrain de la chanson 'The Battle of the Braes', après 'Eilean Uain a' cheo'. L'intention est symbolique. Plus concret que l'appel

⁶⁸*infra*, chapitre 8-3-3.

révolutionnaire de la chanson de Mary, dont la tonalité est quelque peu surannée, après le constat qui vient d'être dressé, la chanson rappelle un succès concret. Le No final est souhait symbolique de résistance aux évictions, fussent-elles économiques, tandis que le refrain est reproche à la passivité de celui qui regarde sans agir:

So Back the sheriff came to the Braes
 All Scotland watched him go
 Will you clear off MacDonald's land?
 The people answered NO!

Chorus

Oh the battle was long but the people were strong
 You should have been there that day.

Les convictions, l'esprit de résistance accompagnent le regret. L'adaptation aux conditions idéologiques et esthétiques nouvelles est cruelle, la fidélité éthique est reflétée par l'écriture. La pièce acquiert une dimension mythique, bien qu'étant écho de l'immédiat. Les changements esthétiques accompagnant sa reprise sont signes des temps nouveaux. Parallèlement, l'auteur achève l'écriture de *Watching for Dolphins*, dont une première version est lue par E.MacLennan au stage-forum de l'Université d'Edimbourg, qui accompagne le festival.

-7-2-3-l'intimisme épique de *Watching for Dolphins* :

Nous avons pu, au fil des chapitres, montrer l'importance de la toute dernière pièce achevée par J.Mc Grath. Son intimisme réflexif est interrogation philosophique sur une fin de siècle bouleversée. Le théâtre carnavalesque exprime, dans les conditions esthétiques du jour, l'épopée d'un peuple, ou d'une culture régionale. En complément à celui-ci, les deux exemples de pièces pour une comédienne seule en scène de l'auteur sont également fresques épiques. Elles reflètent, à l'opposé, un parcours individuel. Ce type de spectacles, dont l'auteur veut poursuivre l'écriture constitue l'autre pôle d'un même discours esthétique et éthique. Nécessairement, l'introspection, ou l'accent mis sur un individu, autorise

une réflexion plus directement philosophique. Le retour de l'auteur sur lui-même est soigneusement distancié par un porte-parole féminin. Il est affirmation d'une fidélité plus ferme aux engagements, semble dire J.Mc Grath. Il lui permet de proposer à chacun des membres de la communauté un semblable bilan idéologique. Manifestement destiné à une scène traditionnelle, dans son intimisme et sa scénographie, ce spectacle doit être comparé aux pièces que nous offre le théâtre en cette fin de siècle. Les pièces pour un comédien seul sont désormais majoritaires en Europe. La création par Daniel Benoin, à la Comédie de Saint-Etienne de *Personne d'Autre*, de Botho Strauss, au moment même où J.Mc Grath proposait son spectacle à Londres, avant que Saint-Etienne ne l'accueille permet des comparaisons révélatrices. Les deux pièces sont destinées à une comédienne. Le cadre est un huis clos dans les deux cas. Mais si chacun des deux personnages interroge son passé pour comprendre son isolement et son échec, les thèmes sociologiques qui émergent sont différents. Dans la pièce de B.Strauss, l'amour, puis la trahison donnent une tonalité psychanalytique forte qui est refusée au personnage de J.Mc Grath. Reynalda explore, elle, les certitudes et les erreurs de ses choix éthiques. La violence sourde est présente dans les deux cas. Envie de meurtre, souvenir de menaces. Le support de l'introspection est matérialisé, dans la pièce allemande, par l'impossibilité d'écrire une lettre qui décidera d'un choix définitif. Dans le huis clos gallois, c'est la décision d'accrocher ou non le panonceau du gîte rural qui transforme le dilemme. L'insertion ou non est ici sociale et économique.

Dans le même temps, le théâtre britannique est en crise économique profonde. L'écriture devient plus rare. L'engagement politique s'est fait cruel, plus individualiste, et les implications psychanalytiques dominant. Héritier d'un passé fort, l'auteur dramatique pratique l'art de l'amalgame, estime N.Boireau . Son jugement portant, en 1983, sur *The Churchill Play* d'H.Brenton, pourrait, à nos yeux, être élargi à d'autres créations :

<<Laminé jusqu'à l'inexistence, l'homme de théâtre contemporain n'a aucune prise sur le monde, si ce n'est le terrorisme. Les issues lui sont fermées de toutes parts/.../. La société ainsi présentée, pervertie, dénaturée jusque dans ses moindres replis est une vision en négatif. Le pessimisme masque le désir de changer le monde dans sa totalité.>>⁶⁹

On mesure, à ce constat, l'écart entre les spectacles du théâtre dominant, diffusés sur les scènes officielles et les pièces proposées par J.Mc Grath, dont l'optimisme persiste. Le projet carnavalesque sera à l'opposé de ce genre. *Singer*, la pièce de Peter Flannery, esthétiquement inscrite dans la tradition épique, que nous avons évoquée au début du présent chapitre, justifie à posteriori le jugement de N.Boireau. La pièce établit précisément, à travers le comportement de son personnage principal *Singer*, un parallélisme entre l'horreur mercantile criminelle, telle qu'elle était pratiquée dans les camps nazis, et telle qu'elle prévaut, en 1989, dans la société thatchérienne. Le remords, et le suicide du cousin, conscience, regard en écho, débouchent sur une rédemption individuelle, mais elle est sans perspective sociale. L'interrogation est proche de celle de Reynalda, dont les tentations terroristes sont inscrites dans le détour verbal de la représentation qu'elle joue, pour soutenir sa solitude et préparer sa décision. Elle préfère son amie allemande, membre de la bande à Baader, au juge Shenker qui l'a condamnée. Lorsqu'elle imagine la venue du juge et de son épouse, en vacances dans son pavillon au pays de Galles, Reynalda peut sans crainte l'exécuter symboliquement. Elle évoque bientôt le souvenir d'un séjour dans un Bed and Breakfast. Elle assimile la logeuse aux tortionnaires nazis. Rebelle, elle avait peint Auschwitz à la bombe sur le mur de la chambre, avant de fuir à moto. Il y a récurrence, dans la critique et dans la thématique des pièces de la période récente, du souvenir d'un moment dramatique de l'histoire universelle, accompagné du désir de violence, comme référent au sentiment d'enfermement

⁶⁹*L'Obsession du Totalitarisme, ou la contre-utopie dans le théâtre anglais récent, Etudes Anglaises*, n°2-3, Avril-Sept 1983, Didier Erudition, p.293-305, extrait, p.304.

psychologique et politique du présent. On pourrait voir également un signe de culpabilisation du personnage, lorsque Reynalda brocarde quelqu'un dont le travail est précisément celui qui occasionne son introspection. On comprend ses hésitations.

Avec le recul du temps, Reynalda choisit l'insertion, la survie dans le cadre imposé, en espérant le retour symbolique des dauphins, métaphore d'une société humaniste s'appuyant sur la solidarité et le partage. Le projet de l'auteur de centrer sa prochaine pièce intimiste sur la vie et l'engagement actuel de Rigoberta Menchu, à qui il avait déjà accordé une place de choix dans *The Baby and the Bathwater* est refus du renoncement. La pièce citée à l'instant dénonce avec virulence 1984 d'Orwell. On peut alors, à double titre convoquer R.Williams, maître à penser britannique de l'auteur. Il avait, à l'automne 1983, à l'orée du terme symbolique des prédictions idéologiques de George Orwell, écrit et publié *Towards 2000*. L'ouvrage s'affirme comme une réponse aux prédictions, et une réflexion philosophique sur la société. Francis Mulhern consacre une étude à ce livre⁷⁰, en commentant l'ironie des hasards, qui situe 1984 à mi-chemin entre 1968, berceau des optimismes reflétés par le théâtre des années 1970, et l'an 2000. 1984 est l'année de plein essor, en Grande-Bretagne au moins, du succès thatchérien, qui peut être une caricature conservatrice de l'empire socialiste, menaçant, 'd'Ingsoc'. E.MacLennan et J.Mc Grath constateront d'ailleurs, au seuil des années 1990 que G.Orwell avait pressenti ces vérités, et qu'un de ses ouvrages, plus récent, peu diffusé en librairie, *Hommage to Catalonia* tente de définir une autre voie au socialisme⁷¹.

En parlant, dès 1979, de 'loss of the future'⁷², R.Williams annonce les bouleversements idéologiques de cette fin de siècle. Ses certitudes marxistes, proches de celles du Lénine originel, de Gramsci, ou de l'Ecole

⁷⁰*Towards 2000, or News from You-Know-Where*, p.67-94, in Raymond Williams, *critical perspective*, London, Polity Press, Terry Eagleton ed, 1989.

⁷¹*The Moon Belongs to Everyone*, p. 156-161: *The Baby and the Bathwater*

⁷²*Modern Tragedy*, 2nd revised edition, London, 1979, p.208.

de Francfort, influenceront J.Mc Grath. Son concept de culture, objet spécifique d'analyse matérialiste, demeure un critère de jugement moral. Il s'est toujours opposé au rejet péremptoire du romantisme, indique F.Mulhern dans son article⁷³. Avec *Towards 2000*, R.Williams interroge le passé récent des années 1960 et l'avenir immédiat, dans une perspective historique dynamique. Il analyse la culture dominante sous un angle fonctionnel (économique, politique, et culturel). Il constate, pour expliquer le recul des idéologies, que le capitalisme est parvenu à dissocier, dans l'esprit de chacun, la triade travail, emploi, et revenu. En s'inscrivant dans ce modèle, le mouvement travailliste a contribué à oblitérer l'idée de socialisme, qui sera mise à mal, dans la même période par les pratiques caricaturales à l'est. Cette problématique complexe traverse *Watching for Dolphins*. Le socialisme, thème récurrent de *Towards 2000* doit :

<<commit itself to lived and formed identities, actual or possible, to the struggle for full social identities and effective communities.>>⁷⁴

Appliqué au champ culturel, ce concept traduit les efforts d'adéquation poursuivis opiniâtement par J.Mc Grath, et les interrogations de Reynalda dans *Watching for Dolphins*. La communauté culturelle est aussi économique, auto-gestionnaire. R.Williams se réfère de manière répétée aux villages du Yorkshire, ou à ceux du Nord Pays de Galles, berceau de son enfance et de celle de J.Mc Grath. Le retour à ces sources de l'auteur, dans son futur projet carnavalesque commissionné par le théâtre de Mold, s'inscrit pleinement dans cette perspective. Mais le concept de communauté est aussi international. R.Williams cite les grandes religions, les pratiques culturelles sous-tendues par une idéologie commune. Les échanges internationaux, et les exemples antérieurs revendiqués par J.Mc Grath représentent une communauté éthique

⁷³*Towards 2000, or News from You-Know-Where*, p.69.

⁷⁴ cité par F.Mulhern, p.85.

similaire, qui insiste également sur la défense des sous-cultures régionales. La celtitude en constitue une autre.

Dans un autre article du même ouvrage consacré à R.Williams, Tony Pinkney propose une synthèse intéressante du regard du sociologue:

«<In *Culture*, Williams wryly notes 'the contradictory character of the history of the avant-garde movements', as their 'sharp and even violent breaks with received and traditional practices' become 'the dominant culture of a succeeding metropolitan and paranational period'.>>».

Ce constat s'applique au nouveau théâtre anglais des années 1956-70. En choisissant le refus et l'enracinement culturel, J.Mc Grath est parvenu à éviter l'écueil de représenter une culture dominante affaiblie. Cependant, la course idéologique de l'histoire a pu faire apparaître sa contribution, et celle de l'ensemble du théâtre parallèle britannique, aux yeux des critiques, comme glissant d'une avant-garde contestataire à une forme décadente, après avoir dominé la décennie 1970. Mais ne pourrait-on appliquer au temps présent, et au théâtre dominant, la définition que donnait R.Williams des évolutions du modernisme, dans sa deuxième phase, consumériste et ontologisante: "a period of really decadent bourgeois writing in which the whole status of human being is reduced"⁷⁵. Dès lors, *Watching for Dolphins* pourrait apparaître comme le signe d'une écriture rénovée, pervertissant la mode intimiste pour contester le pessimisme idéologique ambiant, et tracer une espérance, tandis que les fresques carnavalesques tenteraient, à l'opposé formel, inscrit dans une ambition éthique semblable, de contrer l'offensive régressive du festif populiste conservateur qui domine les comédies musicales en vogue à Londres.

Parvenus à ce stade des interrogations ouvertes par les bouleversements de notre univers social et éthique, nous pouvons envisager, à l'aide des études les plus récentes, de définir un schéma de la communication approprié à la contribution de J.Mc Grath

⁷⁵cité par Tony Pinkney, *Williams and the two faces of modernism*, in *R.Williams, Critical Perspectives*, p.13-33, citation, p.23.

7-3 -Reflexions et conclusions sur la communication :

Trois publications s'interrogent sur l'importance du théâtre parallèle britannique. Elles se réfèrent, implicitement pour ce qui concerne H.Blau, à la contribution de J.Mc Grath. Nous citerons l'ouvrage *Radical People's Theatre* d'E.Van Erwen⁷⁶, publié aux Etats-Unis en 1988, puis, *The Politics of Performance* de B.Kershaw⁷⁷ et *To All Appearances, Ideology and Performance*, d'H.Blau⁷⁸, publiés simultanément, aux éditions Routledge, en 1992.

7-3-1-regards critiques sur trois études

récentes : E.Van Erwen, B.Kershaw, H.Blau :

Inscrit dans une tradition sociologique descriptive, le livre de E.Van Erwen a le mérite de confronter les pratiques américaines et européennes, avec comme date de référence 1968. Le troisième chapitre situe l'influence des événements de 1968 sur le théâtre alternatif dans le monde. Invoquant d'autres penseurs, il associe étroitement, et de manière permanente, les concepts mis en oeuvre avec les enseignements de Gramsci :

<<Although it is now impossible to document exactly when and where theatrical artists read and talked about the revolutionary potential of drama, playwrights like John Mc Grath, Dario Fo and Claude Arlanq readily admit the importance of Gramsci, Mao and Marcuse to their work.>>⁷⁹

Le choix des exemples les inscrit dans une adhésion aux principes développés partout par les théâtres politiques populaires parallèles ou officiels. Tous reflètent des expériences de théâtre régional, c'est à dire fidèles au quotidien culturel de communautés spécifiques. Tout naturellement, E.Van Erwen privilégiera, tout en comparant ses pratiques aux autres troupes importantes, J.Mc Grath et la compagnie 7:84 dans son

⁷⁶op. cit. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

⁷⁷op. cit. London and New-York, 1992.

⁷⁸Chez le même éditeur.

⁷⁹*Radical People's Theatre*, chapitre 3, p.17.

chapitre intitulé *Regional Theatre in Great Britain, the 7:84 Theatre Company* ⁸⁰. Le parcours analytique qu'il effectue a été cité au cours de cette étude, et rejoint les études antérieures consacrées à J.Mc Grath. L'originalité réside plus dans l'évocation des cohérences internationales. Il est donc important de s'intéresser à la conclusion de cet ouvrage. Un regard sur vingt années de théâtre politique en occident lui permet de relever les similitudes : recherche d'un public rural ou industriel spécifique, démarche volontariste pour toucher un public qui ne va pas habituellement au théâtre, volonté de se revendiquer comme composante culturelle de la classe ouvrière, professionnalisme élevé et dépendance étroite envers le subventionnement public, accompagné d'un recours systématique complémentaire aux syndicats et organisations politiques et mouvements d'extrême gauche. Au plan esthétique, après avoir lu une cohérence épique d'origine brechtienne, l'auteur affirme que toutes les compagnies considérées pratiquent, à des degrés divers, la création collective, précédée et accompagnée de recherches documentaires approfondies sur le sujet traité dans le spectacle. Le texte final n'est jamais définitif. Il est transformé au cours des représentations, devant des publics différents. En revendiquant un caractère éphémère pour leurs pièces, les auteurs s'opposent à la commercialisation du théâtre. Il isole l'humour, sous forme de comédie et de satire comme langage essentiel de ces théâtres. La définition qu'il offre ici caractérise historiquement le théâtre d'agit-prop.

On observera que ces traits recouvrent des réalités, mais que le schématisme de la catégorisation conduit à des approximations. Cette définition a pu s'appliquer temporairement au travail de J.Mc Grath ou Dario Fo. Ces derniers ont dépassé ces pratiques, au fil d'une théorisation personnelle. Elle se manifeste par un désir de contribuer au processus historique d'un théâtre qui se revendique comme ouvrier et artistique,

⁸⁰*Radical People's Theatre*, chapitre 6, p.87-106.

opposé au populisme. E. Van Erwen souligne ce point. Lorsqu'il affirme que :

<<The radical popular theatre feels that forms of folk art are useful sources for regionalist and class emancipation in the indispensable cultural prelude to all social change.>>⁸¹,

il illustre son propos avec l'exemple de 7:84 Scotland, Lo Teatro de la Carriera à Arles, en France, et le Teatro Campesino en Californie, qui tous trois ont recours au bilinguisme, associant les langues nationales aux langues régionales. Se limitant à l'étude de la décennie 1970, son ouvrage manque de perspective historique pour considérer le devenir ultérieur de ces auteurs et compagnies dans un contexte différent. En abordant les raisons du déclin, qu'il constate, de ce genre théâtral, il évoque l'absorption des troupes par le théâtre dominant, avec le succès croissant, et la soumission au subventionnement public, source de compromission. Restant partisan d'un théâtre interventionniste dur, il juge incompatible l'exercice culturel prolongé dans un cadre capitaliste. Malheureusement, les conditions idéologiques ont condamné les espérances de transformation révolutionnaire et fortement contesté l'efficacité de l'intervention politique sous-jacente à ses analyses. Il accuse également la précarité, qui oblige à recruter des comédiens moins motivés idéologiquement. Il rejoint ainsi C. Barker, qui avait dressé un constat similaire, mais dans une perspective d'approfondissement qualitatif d'un théâtre politique inscrit dans son univers réel. E. Van Erwen conclut :

<<The long-term political result of their work are hard to measure and seem to be negated - on the surface at least- by the increasing depoliticization of public life. Very likely, then, the radical popular theatre will continue its two-sidedness.>>⁸²

Pour lui, l'activisme prime sur l'art. Il semble que pour les créateurs les deux aillent de pair. Il regrette que le théâtre soit le fait d'intellectuels qui viennent jouer pour la classe ouvrière. Il rejoint ainsi le discours de J. Mc

⁸¹ *Radical People's Theatre*, p.179

⁸² *ibid.* p.187.

Grath en 1958. Mais l'identification n'exclut pas la maîtrise de la culture dominante. Au fil de sa carrière, J.Mc Grath a su, ensuite, parvenir à une synthèse qui lui permet d'exprimer au plus près les traditions culturelles populaires, avec un message interventionniste. Aussi, lorsqu'E.Van Erwen semble préférer, pour finir, les expériences théâtrales sans moyens, dans le tiers monde, aux Philippines, par exemple, ce souci de la pureté révolutionnaire nie que le théâtre exprime ses pratiques dans une société déterminée, avec, comme le fait J.Mc Grath, une attention à l'expression des sous-cultures dominées.

<<Although, admittedly, the circumstances differ, the radical popular theatre in the west can learn from the courage, the commitment and the strategies of its third world colleagues. Surely, the theatre of liberation can pride itself on some very tangible results, and that - and not aesthetic or literary value -should be the most important criterion by which to measure political theatre.>>⁸³

Un théâtre pauvre, héritier exact de l'agit-prop primitive des années 1920-30 est profondément anachronique, dans ses pratiques et dans son objet dans un monde différent. Un théâtre est-il seulement respectable parce qu'il s'exerce sans moyens, dans un univers défavorable? Le postulat est proche du populisme, et le théâtre de libération n'a présentement pas une efficacité révolutionnaire supérieure au théâtre parallèle occidental. L'exemplarité et la modélisation relèvent également d'une conception universalisante de la révolution qui s'oppose à l'idée d'enracinement et de réponse aux attentes spécifiques d'une communauté.

H.Blau ne cite J.Mc Grath à aucun moment de sa réflexion sur les enjeux de l'idéologie dans le théâtre aujourd'hui. Son expérience antérieure, comme directeur particulièrement inventif d'une troupe parallèle à San Francisco, puis à New-York, et sa connaissance intime des pratiques de J.Mc Grath lui font reprendre à son propre compte nombre de principes de ce dernier, concernant les éléments structurants d'une

⁸³Van ERWEN E., *Radical People's Theatre*, p.191.

communication avec le public, dans une perspective interventionniste réellement enracinée. Cependant, il extrapole la valeur de tels signes, énumérés pour le théâtre populaire, par J.Mc Grath, pour saisir les éléments de distinction propres à chaque forme théâtrale en relation à son public spécifique. Aujourd'hui, avec son expérience internationale de chercheur universitaire, appuyant ses interrogations sur une pratique expérimentale, tant aux Etats-Unis qu'en Europe, il conduit une quête de l'interprétation la plus contemporaine des manifestations diverses, sous toutes leurs apparences, de l'idéologie dans la représentation. Il aborde indifféremment le théâtre parallèle et le plus officiel des théâtres nationaux, les auteurs essentiels visant à la postérité, comme les adeptes de l'éphémère. Son questionnement sur le modernisme, en tant que mouvement littéraire historiquement daté rejoint la réflexion que J.Mc Grath développe dans nos entretiens⁸⁴. L'expérience du post-modernisme lui permet, au-delà d'une école aux visées idéologiques peu convaincantes, d'évaluer l'état de l'écriture, de la représentation et de la relation au public aujourd'hui, puisant dans le terme post-moderne une phénoménologie de la représentation polysémique et interculturelle qui traverse la plupart des expériences contemporaines, qu'elles se réclament d'une esthétique post-moderne ou non. La nécessité de B.Brecht, initiateur du passage d'un âge à l'autre, est constamment affirmée. La dimension dialectique de sa réflexion favorise l'éclosion du concept de l'imminence d'un à venir, d'un non-accompli, pôle dialectique qui ferait écho au *gestus*, signe relationnel du déjà partagé:

<<that is why, from Brecht through the phenomenology of postmodern performance, we have learnt to bracket certain ideas or to put them into quotes./.../We saw such quotes, literally, in Brecht's earliest plays, *Baal* and *In the Jungle of the Cities*. /.../He put them around the social *gestus*, that moment of historicization, bracketed or framed, which reminds us to think twice. The social *gestus*

⁸⁴*infra*, appendice 3.

carries along with it as a dialectical proposition not only what went before but - in a very different sense a moment out of time - the imminence of a not yet.⁸⁵

N'est-on pas, ici, au plan de la théorisation, au coeur des espérances qui sous-tendent la double modification esthétique proposée par J.Mc Grath dans ses pièces les plus récentes, afin de perpétuer un espoir, une contribution éthique, en apparence obsolète dans un monde caractérisé par l'atomisation? N'est-on pas également au coeur de l'introspection idéologique, du questionnement des certitudes de Reynalda, débouchant, dans *Watching for Dolphins*, sur l'incertitude du devenir réduit au voeu, à une espérance impossible à éclaircir? Considérant les évolutions politiques récentes du monde, et des pays de l'Est, ainsi que le reflet esthétique des bouleversement éthiques, H.Blau propose, en quelque sorte, une formulation théorique qu'illustre le doute du personnage face aux apparences :

<<These (les réflexions de Fredric Jameson sur la différence critique qui relie le miroir et le mur, formulation philosophique métaphorique de l'esthétique post-moderne, NDLR) confronted us, even before the Wall collapsed, with the appearance of political options, which turned out to be, far more swiftly than expected, something more than appearance/.../between the modern and the postmodern, as in the matter of political options, we have had to learn to wait.>>⁸⁶

H.Blau rejoint doublement Brecht et Mc Grath. Comme eux, il affirme la nécessité de l'historicité, rejetée par l'école post-moderne, mais renaissant fortement dans la plupart des créations actuelles. Comme eux également, il postule que le spectateur est la problématique majeure à laquelle le théâtre est confronté. C'est également une clef des mises en scène les plus universalisantes des textes reposant sur l'interculturalité, depuis Antoine Vitez, qui pose cette interrogation fondamentale⁸⁷,

⁸⁵BLAU Herbert, *To All Appearances, The imminence of a not yet*, p.56.

⁸⁶*ibid*, *Between a mirror and a blank wall, repetition and history*, p.54.

⁸⁷*Le Théâtre des Idées*, Paris, Gallimard, 1991, notamment en analysant sa mise-en-scène d'Electre, p.478-80.

jusqu'à P.Brook ou A.Mnouchkine. L'ensemble de l'ouvrage d'H.Blau vise précisément, à travers tous les genres, à évaluer les états de la relation de communication établie par le metteur en scène et les acteurs avec le spectateur, par la médiation du texte et de ses significations, en instaurant la relativité comme nécessaire dénominateur commun à toute forme théâtrale. Ce concept, avancé par lui, relie Brecht aux post-modernes. C'est l'enjeu des relectures présentes de ses pièces. N'est-ce pas le sens profond de l'adaptation permanente des oeuvres de J.Mc Grath à leur public spécifique, tant en se plaçant à un pôle extrême de la dialectique universalité-enracinement, qu'en veillant soigneusement à éviter tout manichéisme, et son reflet esthétique naturaliste dans la formulation idéologique? H.Blau aborde longuement cette interrogation interne de la problématique du théâtre essentielle qu'est la question du naturalisme :

<<the reality of representation and the immanence of illusion, restating itself in the process, not as the reification or sublimation of a mystery, but as a cultural invention, the theatrical fact as a fact of history.>>⁸⁸

Contre cette tentation, Artaud, Brecht ou Shakespeare interviennent, ainsi que, dit H.Blau, la recherche, en Europe, de formes alternatives dans les années 1960-70. J.Mc Grath surgit en filigrane. Son ombre plane également au-dessus de la problématique qui, dans le quatrième chapitre⁸⁹, oppose dialectiquement distanciation et empathie. L'auteur rejoint J.Mc Grath lorsque ce dernier prend quelques distances avec B.Brecht, dont la volonté qu'il juge trop didactique de distanciation, empêche toute identification, et s'adresse, à ce moment de sa carrière, à un public habitué à fréquenter les théâtres, et non aux ouvriers.

Ainsi, le livre d'H.Blau, dans lequel l'idéologie et la représentation se font une ombre constante, enquête théorique dans un spectre temporel et international vaste, confirme-t-il, dans sa quête du futur de l'illusion, les options de J.Mc Grath, en plaçant le spectateur au centre des

⁸⁸To all Appearances, p.73.

⁸⁹ibid, *Distressed Emotion*, p.127-156, notamment, p.136-8.

confrontations. B.Kershaw inscrit son étude dans la même perspective, en centrant sa démarche moins sur la rhétorique de la critique théorique que sur une approche sémiologique de la communication. Il confronte les approches marxistes (Althusser, Gramsci, J.B Thompson et T.Eagleton) et structuralistes, ou post-structuralistes (Foucault, Derrida et Baudrillard). Il propose d'emblée une définition de l'idéologie dans la représentation :

<<ideology is any system of more or less coherent values which enables people to live together in groups, communities and societies. Thus, to the extent that performance deals in the values of its particular society, it is dealing with ideology.>>⁹⁰.

Il situe alors les théoriciens et critiques post-modernes britanniques, tels Jencks et Collins, entre les deux pôles considérés précédemment. Ceux-ci posent en effet le postulat d'une confrontation pluraliste et éparpillée des cultures et des idéologies, au sein des sociétés. Il prend néanmoins soin de placer son regard sous l'autorité de Fredric Jameson qui affirme :

<<I believe that the emergence of postmodernism is closely related to the emergence of (the) moment of late consumer or multinational capitalism. I believe also that its formal features in many ways express the logic of that particular system.>>⁹¹

La question lancinante qui sous-tend nos interrogations communes, comme celles de J.Mc Grath, est celle du devenir d'un art de la critique sociale, en opposition au libéralisme, dans les conditions d'une société post-moderne. J.Mc Grath réfute l'influence du post-modernisme en Grande-Bretagne⁹². Il considère plutôt l'importance réduite du mouvement littéraire qui s'en réclame que l'ampleur de l'offensive intellectuelle philosophique visant le corps social. Cette dernière tente, notamment dans le champ sociologique, de construire une armature théorique aux mouvements individualistes liés au libéralisme.

⁹⁰KERSHAW Baz, *The Politics of Performance*, p.18.

⁹¹ *Postmodern Culture*, Hal FOSTER, ed. London, Pluto, 1985, p.125, cité par Baz Kershaw, p.20.

⁹²*Conversations with John Mc Grath*, appendice 3, p.650 et 657.

Concernant le proche passé, B.Kershaw affirme en tout cas que le théâtre alternatif britannique a fortement contribué à lutter contre l'hégémonie de l'idéologie dominante :

<<in particular, theatre and performance are major arenas for the reinforcement and/or the uncovering of hegemony. British alternative theatre generally pursued the latter course. Therefore, it is my contention that, as a result of its nature and scale, the movement offered a significant challenge to the status quo, and may even have contributed to the modification of dominant ideologies in the 1970s and 1980s.>>⁹³

Si l'on perçoit, dans l'ouvrage d'H.Blau une interrogation latente qui inscrit sa réflexion analytique dans une mouvance humaniste, en fidélité à ses choix professionnels, sans jamais que le parti-pris n'émerge clairement, le livre de B.Kershaw, qui l'égalé en terme de réflexion théorique, est, lui, ouvertement quête d'un sens, recherche d'une perspective pour le théâtre politique aujourd'hui. Il est l'exact pendant théorique de *Watching for Dolphins*. Lorsque la pièce interroge l'engagement social de l'individu, l'étude, elle, procède à un examen éthique similaire des pratiques culturelles du théâtre interventionniste. L'analyste espère, en conclusion, en un élan nouveau inscrit dans une perspective écologiste. Il tempère le pessimisme latent concernant l'efficacité du théâtre interventionniste. Il situe son approche sous l'angle de la communication. Le public, ici aussi, surgit au coeur de la représentation, ainsi que la lancinante question des influences réciproques du modernisme et du post-modernisme sur l'écriture et la représentation théâtrale en cette fin de siècle. L'intervention de J.Mc Grath trouvera une place centrale dans l'illustration de cette quête du sens et d'une éthique nouvelle de la création engagée dans l'intervention sociale. B.Kershaw interroge prioritairement la communauté à laquelle s'adresse toute représentation, en plaçant ses hypothèses sous l'autorité de R.Williams qu'il cite :

⁹³*The Politics of Performance*, p.21.

élargira, à cet effet, le champ conceptuel du terme de 'texte' aux manifestations artistiques non écrites de la culture d'une communauté, ainsi qu'à ses mythologies constitutives :

<<a major factor in a text's contextuality is what post-modernist critics have dubbed *inter-textuality*. As with the other concepts discussed here, different theoreticians offer varying definitions of inter-textuality. I take it to mean the ways in which a performance text gains meaning for an audience through its relationships to other texts, including the non-theatrical texts.>>⁹⁷

B.Kershaw conclut son chapitre en évoquant l'influence idéologique et esthétique de J.Mc Grath, au fil du parcours expressif accompli, notamment du *Cheviot* aux dernières fresques carnavalesques, sur l'ensemble du théâtre politique ou communautaire. Il conclut à son efficacité,

<<because it adressed, and sometimes perhaps even satisfied those needs (for self determination and a deep desire of cultural autonomy) and desires. A new and often effective form of cultural production was created and consolidated on a national scale.>>⁹⁸.

On envisagera en effet une influence évidente du projet esthétique conduit en Ecosse par J.Mc Grath. Il semble que l'importance de son intervention idéologique ait fortement contribué à y préserver le sentiment d'identité nationale et la prédominance d'un courant progressiste manifeste dans les choix électoraux. L'enracinement et la durée de l'intervention pourraient expliquer cette efficacité, supérieure à celle de 7:84 England. On peut considérer que, précédemment, les conditions voisines de son travail à Liverpool avaient produit, temporairement eu égard à la brièveté de l'expérience, des résultats similaires. En effet, les pièces qui interpellent les analystes aujourd'hui encore, après celles du début, sont celles de ces deux périodes. L'interventionnisme esthétique rapporté au seul champ socio-

⁹⁷ *The Politics of Performance*, p.33.

⁹⁸ *ibid.* p.167.

économique semble donc aléatoire s'il ne se double pas d'une reconnaissance culturelle plus approfondie.

B.Kershaw dresse ensuite un examen accusateur approfondi des réorientations imposées au théâtre parallèle durant les années 1980, par la politique conservatrice⁹⁹. Dans ce contexte difficile, émergent, selon lui, les pièces pour une communauté d'Ann Jellicoe, avec le Colway Theatre Trust qu'elle créa en 1980, pour gérer ses projets communautaires, notamment à Bridport dans le Dorset. Ils avaient été précédés dès 1978 par l'expérience de *The Reckoning*, avec la compagnie Medium Fair, dans le village de Lyme Regis, près d'Exeter. B.Kershaw note que, lorsqu'elle invite Howard Barker,

<<The aversion to working to a tight ideological programme is reminiscent of John Mc Grath.>>¹⁰⁰

Le trait esthétique majeur des 'community plays' qui fleurissent alors s'appuie sur une atmosphère de célébration carnavalesque comparable à la trilogie de J.Mc Grath. L'auteur constate que, à l'image du *Cheviot*, la majorité des pièces communautaires traitent de thèmes historiques cachés jusque là. Leur dévoilement est un acte de libération et de subversion. Un long développement consacré à la pièce d'H.Barker *The Poor Man's Friend*, mise en scène par A. Jellicoe¹⁰¹, permettrait de tisser des comparaisons importantes avec les oeuvres de J.Mc Grath. Le jeu sur plusieurs plateaux, autour d'un public mobile permet de dévoiler le fonctionnement de la justice, également présente dans nombres d'épisodes des fresques de J.Mc Grath, et si bien interpellée dans *the Cheviot*.

Les années 1990 naissantes voient l'effondrement du socialisme, symbolisé par le mur de Berlin. B.Kershaw associe cet événement à l'aggravation des politiques culturelles en Grande-Bretagne avec le

⁹⁹*The Politics of Performance*, chapitre 6, p. 198-275.

¹⁰⁰ *The Politics of Performance*, p.187.

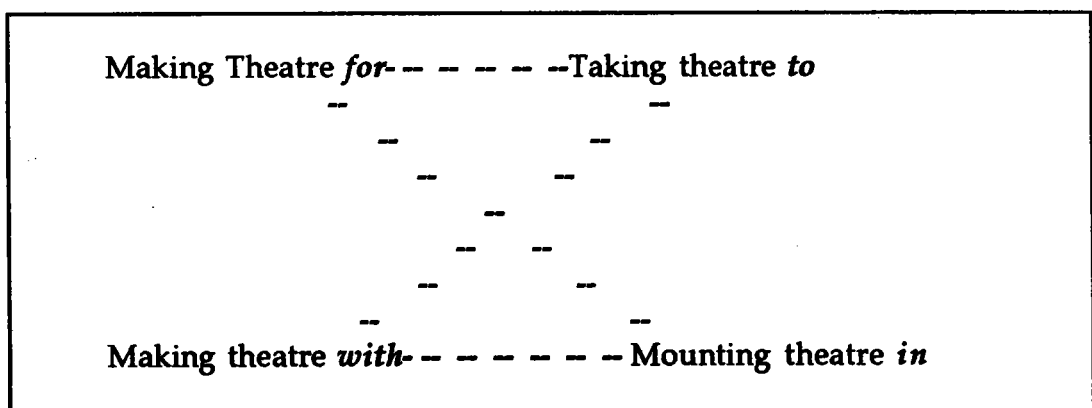
¹⁰¹ créée en Décembre 1981, à Bridport, décor historique du récit.

remplacement de Sir Rees-Mogg à la tête de l'Arts Council of Great Britain par Peter Palumbo, "a multi-millionaire property developer who visited regional clients in his private helicopter". La définition, qui est mise en accusation sociale sans équivoque, est accompagnée d'un bilan de l'appauvrissement des théâtres régionaux, privés de subventions locales à la suite de l'instauration de la Poll Tax¹⁰². Le chapitre, intitulé *Fragmentation in the 1990?* ne voit d'espoirs mitigés que dans la survie de l'expérience culturelle de la compagnie Welfare State, installée à Barrow in Furness depuis 1983.

Les conclusions de ce parcours analytique profondément documenté dans l'histoire du théâtre parallèle insistent sur les processus en jeu, au seuil de la représentation, en plaçant cette histoire en perspective avec les préceptes d'Augusto Boal :

<<Theatre is action! /.../ Perhaps the theatre is not
revolutionary in itself; but have no doubts, it is a
rehearsal for revolution.>> ¹⁰³

La fonction dialectique de 'répétition', au sens théâtral est chargée d'espérances. B.Kershaw propose alors un schéma de la communication qui résume la relation construite par chacun des intervenants dont il a longuement analysé la contribution. Le diagramme intègre quatre approches :



¹⁰²*The Politics of Performance*, p.208-211.

¹⁰³*Ibid.* p.243.

Il situe chaque expérience selon un axe, horizontal, ou diagonal. Selon lui, J.Mc Grath et 7:84 sont emblématiques du parcours horizontal supérieur, dans une démarche qui produit du théâtre POUR une communauté et le PORTE à cette communauté. La verticale non matérialisée serait alors suggestion iconique d'une position 'supérieure' de l'émetteur sur le récepteur. Ne serait-ce pas là, avec l'absence de représentation schématique du récepteur, le signe implicite d'une vision purement fonctionnelle de l'artiste dans la société? Son statut économique, au sens large, de producteur, ou, à la rigueur, son intervention idéologique, seraient, seuls, ici considérés selon une vision que partagent marxistes et capitalistes. Sa position culturelle "supérieure" incarne précisément l'hégémonie des couches dominantes du Sud-Est de l'Angleterre que refuse J.Mc Grath. Elle pèse lourdement, pour dessiner la relation au public populaire.

Au-delà de son schéma, B.Kershaw semble conscient de cette distorsion, lorsqu'il conclut que les divers exemples considérés :

<<show that the negotiation between the company and community can be exceedingly complex. They also invariably highlight the ideological functions of performance/.../. In any event, though, the upshot of identification is often celebration, a reinforcement of achieved commonalities, what John Mc Grath calls 'solidarity and collective determination'.>>¹⁰⁴.

Au fil de cette remarque, il établit, à son tour, l'importance de l'identité culturelle sociale et régionale, distincte du simple statut économique. Le schéma, malgré les remarques ultérieures, privilégie une lecture qui dessinerait les formes dites 'd'alliance des intellectuels', ici créateurs de spectacles dans le champ des superstructures économiques, avec le peuple. J.Mc Grath, lui, a une vision d'inclusion qui, aux côtés des éléments infrastructurels de référence, prend en compte, dans une perspective humaniste qui ne nie pas une part d'idéalisme, tout le champ des signes

¹⁰⁴*The Politics of Performance*, p.245.

culturels marquant l'identité d'un peuple ou d'une communauté : notamment la langue, les mythologies et l'origine territoriale.

En termes esthétiques, les concepts clefs pourraient être ceux de la contextualité et de l'inter-textualité, en relation avec les conventions rhétoriques et authentifiantes de la représentation. Pour B.Kershaw, les signes d'authentification sont constitués par la valorisation de matériaux locaux précédemment ignorés du public. Repris dans le récit théâtral épique, comme itinéraire d'une insertion de la compagnie dans l'univers idéologique de la communauté à laquelle elle s'adresse, ils permettent l'identification de cette dernière à son discours¹⁰⁵. Ne peut-on également invoquer le détour esthétique par la représentation, qui est perçu en psychologie comme le recours permettant le dévoilement, la formulation, et l'acceptation d'un discours subconscient? L'intervention du discours idéologique serait alors transfert, et la compagnie serait habilitée à parler au nom de la communauté, puisqu'elle fait surgir un matériau réprimé par la culture dominante, représentative de l'ordre idéologique établi. Les conventions rhétoriques de la représentation présentent alors, aux yeux de B.Kershaw, un ensemble de fonctions complémentaires. En refusant les conventions du théâtre dominant, elles rendent la représentation accessible à un public habituellement exclu, qu'elle séduit en empruntant des formes qui lui sont familières, qu'il s'agisse de "nativity play, , market-framed promenade, feature film ou outdoor spectacle"¹⁰⁶. L'inter-textualité permet au public de reconnaître des comportements et des réponses relevant de ses habitus identitaires et des faits circonstanciels spécifiques à l'événement ponctuel. La contextualisation poussée, elle, empêche la diffusion universelle, dit B.Kershaw. L'exemple du *Cheviot* semble pourtant le contredire. Il ajoute aussitôt que :

<<firstly, performance can construct a text that does not demand membership of the original community for the decoding of its full significance/.../.Clearly the text is open

¹⁰⁵*The Politics of Performance, a dialectical aesthetic*, p.246.

¹⁰⁶*ibid*, p.247.

to this process of inflexion in other contexts, but the price of such transferability is a generalisation of ideological codes which may then have no deep effect in the new context.>>¹⁰⁷

En prenant soin dans ses pièces, notamment à partir du *Cheviot*, de relier, par des parallèles explicites, les événements, le récit et les documents régionaux, aux agissements semblables du capitalisme international dans d'autres pays, J.Mc Grath tisse des cohérences de lecture entre les divers publics. Il les renforce en présentant maints exemples dans le programme accompagnant le spectacle. Il introduit dans celui-ci des personnages, des références culturelles, telles que les chansons révolutionnaires par exemple, issus d'autres contextes. Le recours parallèle à la télévision, au docu-drama, relève d'une démarche d'élargissement inter-textuel des références esthétiques, pour inclure un public vaste, national, familier avec cette forme. Le spectateur peut alors facilement être confronté à des témoignages locaux qui ont valeur d'exemple. On peut également considérer que le schéma de B.Kershaw ne rend pas parfaitement compte des efforts opiniâtres de J.Mc Grath pour traduire son appartenance réelle aux communautés ouvrières et régionales auxquelles il s'adresse.

7-3-2-Vers un schéma complexe de la communication :

Avec les restrictions que nous avons ajoutées, on peut considérer le schéma de B.Kershaw comme globalement valide, puisque, manifestement, avec sa culture universitaire, son professionnalisme, et la diversité des communautés auxquelles il s'est adressé, J.Mc Grath a effectivement produit un théâtre pour des groupes spécifiques. Cependant, il a le souci d'intégrer, notamment, pour les musiques, des membres de la communauté cible. De même, l'appartenance à leur communauté régionale et culturelle des comédiens écossais, ainsi que les origines ouvrières de l'auteur lui-même, enrichies par son enfance au Pays de

¹⁰⁷ *The Politics of Performance*, p.249.

Galles incitent à considérer son intervention comme émanation interne, à chaque étape, du corps social et culturel auquel elle s'adresse. Le projet avec le théâtre de Mold, au Pays de Galles, après quinze années consacrées à l'Écosse, tant par l'écriture que par le processus persistant de tournées, confirme qu'une osmose réelle s'est créée, et que l'intervention de J. Mc Grath ne peut être réduite à celle d'un intellectuel de qualité qui, de l'extérieur, vient proposer son expérience. Le retour aux sources familiales est ici sollicité par la structure culturelle de la région où il a grandi. La participation du public dans les fresques carnavalesques écossaises incite également à accepter comme représentatif partiel de son travail le troisième pôle que B. Kershaw nomme "Mounting theatre *in*", voire, parfois "Making theatre *with*". Le "with" peut aussi englober la dimension importante du travail de documentation préliminaire aux fresques historiques depuis *the Cheviot*. Néanmoins, les formulations conceptuelles isolent toujours l'intellectuel de son public. On peut exprimer une préférence, selon les formulations de J. Mc Grath, lorsqu'il définit le théâtre populaire¹⁰⁸, pour l'expression "Making the theatre *of*". Une telle formulation correspondrait plus aux pratiques de l'auteur et éliminerait toute flèche porteuse d'un signe social séparatif, même si l'on ne peut nier que sa réussite pourrait le couper du milieu auquel il s'identifie. L'enjeu traduit également notre préférence du terme 'éthique', qui ajoute précisément l'humain et le moral à l'engagement de l'auteur, à celui 'd'idéologie', qui inscrirait la réflexion presque exclusivement dans la logique révélée à l'instant. Si l'on tenait à conserver, en le modifiant, le schéma de B. Kershaw, il faudrait alors, à la représentation du point émetteur, désignant l'individu-auteur, et du point imaginaire matérialisant le récepteur collectif, préférer des zones symbolisant des ensembles, selon le code de représentation commun en mathématique. Ce code est repris en linguistique, notamment par Tuizat et Girault, dans leur

¹⁰⁸*The Bone Won't Break*, chapitre 3: *Popular, Populist or of the People*

essai d'analyse de la fonction métalinguistique de la communication¹⁰⁹. Or, le théâtre d'intervention accorde, à l'évidence, une place essentielle à cette composante. La relation binaire des éléments idéologiques, linguistiques, esthétiques, culturels, historiques ou économiques de l'ensemble émetteur vers les éléments similaires de l'ensemble récepteur serait alors clairement fonctionnelle, donc identitaire, puisqu'un nombre important d'éléments de E, l'émetteur, non seulement correspondent, mais se confondent avec les éléments équivalents de R, le récepteur. L'aire d'intersection, plus ou moins vaste, selon les phases de la carrière de J. Mc Grath, marquerait l'identité culturelle partagée par l'auteur et son public, avec ses composantes sociale, économique, culturelle, linguistique, esthétique et historique ou idéologique.

Cette ambivalence de la position de l'auteur rend donc par trop réducteur le recours à un schéma simple, qui illustre le fait que l'analyste, comme la plupart des intervenants du théâtre parallèle, privilégie la fonction idéologique de l'intervention culturelle, traduite par le caractère conjoncturel et éphémère de chaque création. A l'inverse, avec le recul du temps, on peut constater que l'identité culturelle forte fait émerger les pièces de quatre périodes en leur accordant, du fait de leur forte expressivité, une certaine influence nationale et universelle. *Events While Guarding the Bofors Gun*, plus que toute autre, marquerait la maturité de l'écriture de jeunesse identifiant l'auteur aux créateurs nationaux qui témoignent du renouveau du théâtre officiel, en incluant une caractéristique propre, la préoccupation populaire forte de J. Mc Grath, qui signale les personnages à l'attention des critiques. *Trees in the Wind* et *Random Happenings in the Hebrides* seraient porteuses de l'élan idéologique des intellectuels autour du moment historique de 1968, avec déjà, comme distinction entre les deux, le signe du passage de thèmes universels aux préoccupations communautaires. L'ensemble des pièces de

¹⁰⁹Introduction à l'analyse, Paris, Ed Techniques et Vulgarisation, 1973.

Liverpool exprime, lui, l'identité culturelle personnelle de l'auteur. Enfin, les pièces écossaises, culminant avec les fresques, dessinent l'accomplissement identitaire inventif que nous nommons enracinement en Ecosse, dont J.Mc Grath devient un porte-parole essentiel universellement reconnu. La diversité des pièces destinées à 7:84 England, dont il ne s'agit pas de nier l'importance, trahit une relation plus directement idéologique avec la classe ouvrière. *Watching for Dolphins* marque une rupture. Introspection, elle est icône du moment de vide universel ouvert provisoirement devant les idéologies progressistes. Ce vide fait suite aux bouleversements éthiques symbolisés désormais parallèlement par l'arrogance thatchérienne et la chute du mur de Berlin. La reconnaissance de la pièce comme pôle culturel nouveau devrait préluder à une longévité certaine.

De telles contributions, inscrites dans une cohérence historique internationale, posent avec acuité la question de l'universalité des expériences du théâtre parallèle, et plus particulièrement de l'oeuvre de J.Mc Grath. Nous trouverons une justification supplémentaire auprès de Patrice Pavis. Le détour par le processus qu'il propose¹¹⁰, pour expliquer la crise de la sémiologie, et l'état actuel du théâtre en général, placé "au croisement des cultures", permet d'affiner encore l'approche de la contribution de l'auteur dramatique. Pour P.Pavis, c'est la conjonction du marxisme et d'une sémiotique du visible rendu lisible, largement due à B.Brecht, qui a fourni à la dramaturgie un modèle à la fois théorique et pratique pour analyser la société et "la mettre en théâtre". On peut situer la contribution du théâtre parallèle britannique, et notamment celle de J.Mc Grath, dans ce cadre. Le théoricien note que :

<<pour les cultures minoritaires, il semble possible de tirer avantage de l'infériorité numérique et du réflexe de solidarité de tout groupe menacé/.../ (il cite Kafka) "La littérature est moins l'affaire de l'histoire que l'affaire du

¹¹⁰PAVIS Patrice, *Le Théâtre au Croisement des Cultures*, chapitre 6, notamment, *Une influence limitée mais sensible*, p. 126-9.

peuple./.../ Les exigences que la conscience nationale pose à l'individu dans un petit pays entraînent cette conséquence que chacun doit toujours être prêt à connaître la part de littérature qui lui revient, à la soutenir et à lutter pour elle".>>

La référence à Kafka illustre parfaitement l'apport interne de J.Mc Grath dans les cultures régionales gaéliques minoritaires, à Liverpool, au Pays de Galles et en Ecosse. L'identité culturelle se mesure presque toujours conjointement à l'aune d'une autre, sociale, jugée minoritaire par l'idéologie dominante qui restreint la part de pouvoir des 'exécutants'. P.Pavis propose alors de faire de ce type de travail approfondi d'un matériel minoritaire "la figure emblématique de toute culture à portée limitée, et de notre responsabilité d'intellectuels"¹¹¹. Le travail contextualisé acquiert ainsi une valeur universelle qui peut, avec l'attrait actuel des théâtres officiels pour les cultures autres que celle qui prédomine, être source d'essor. L'argument contribue à poser, sous un angle nouveau, le problème de l'éphémère et de la postérité, sous-jacent, au fil du débat soulevé ici.

7-3-3-L'éphémère et la postérité, hasard ou préméditation :

On peut trouver contradictoire le caractère volontairement éphémère des créations du théâtre parallèle, et, plus précisément des pièces de J.Mc Grath, d'une part, et le souci constant de l'auteur d'assurer la pérennisation de son oeuvre. N'a-t-il pas eu le souci fréquent de faire publier ses pièces? On observera, précisément, qu'avec les pièces du début, inscrites dans une logique d'écriture nationale, ce sont les pièces de Liverpool, puis les pièces écossaises, signes d'enracinement et d'identification qui feront l'objet de publication. Toutes, sans exception, seront également adressées à la Bibliothèque Nationale, au British Museum de Londres. La publication parallèle de ses deux ouvrages

¹¹¹*Le théâtre au croisement des cultures*, p.129.

théoriques, et celui d'E. MacLennan consacré à l'expérience 7:84, sont également refus de l'éphémère. Il en est de même du don des archives de la compagnie 7:84 England à l'Université de Cambridge. L'éphémère caractérise la création, et la représentation des pièces interventionnistes consacrées à un événement daté, à un discours marqué du sceau de l'actualité sociale ou politique immédiate. La dialectique qui sous-tend le processus de création et d'activisme de la compagnie 7:84 inscrit son action dans la durée. La mise en abyme des luttes dans une diachronie ancienne participe du combat pour la survie de l'identité de cette communauté régionale et sociale. Il ne s'agit jamais, pour J. Mc Grath, d'exprimer par l'écriture ou la mise en scène un simple désir de postérité personnelle. Il se distingue ainsi d'autres auteurs, dont la contribution est également nécessaire. Ethiquement, leur démarche individualiste est contradictoire avec le souci de représentation des formes populaires d'expression. Le discours personnel est coupé d'un destinataire qui reste abstrait, aléatoire, non identifié culturellement, ou au contraire trop bien identifié socialement. Auteur et public accordent alors une priorité commune à une écriture élitaine. L'oeuvre remise à la postérité par J. Mc Grath est conçue, à l'inverse, comme l'expression adéquate, intime, des cultures minoritaires réprimées dont il se réclame. En complétant ainsi l'oeuvre reconnue des porte-drapeaux de la nation, qui doit persister également pour construire le théâtre d'un peuple, elle devient contribution historique indispensable. La démonstration de sa nécessité assure sa postérité. Ses formes esthétiques ont une valeur égale au discours, intervention conservatoire.

L'important débat éthique sur le progrès, dans la perspective d'un développement Nord-Sud équilibré, respectueux des identités culturelles, qui compose le thème central de la livraison de décembre 1993 du *Courrier de l'Unesco*, contribue à illustrer ce propos. Le parallèle entre les cultures régionales, en Europe, et le tiers-monde est évident. Seule

l'échelle d'intensité des oppressions que subissent les cultures africaines, latino-américaines ou asiatiques, confrontées à l'économisme moderniste dominateur de ce qu'il est convenu d'appeler l'occident, et les cultures minoritaires, régionales, soumises au même impérialisme du libéralisme en son propre sein, diffère. Parmi d'autres intervenants dont le discours est plus orienté vers le particulier, Michel Serres, Régis Debray, Joseph Ki-Zerbo, historien Burkinabe, Alain Touraine et Edgar Morin convergent avec J.Mc Grath, lorsque tous, avec leurs propres illustrations, affirment la nécessaire dualité de l'universalisme et du respect des identités, des cultures, des particularismes, d'où émerge précisément la généralité, avec sa part de métissage. Ne peut-on oser comme hypothèse de la réussite de J.Mc Grath un tel métissage entre une culture universitaire qui se veut universalisante, jugée comme opprimante par l'auteur, en ce qu'elle accompagne et justifie un impérialisme britannique longtemps dominateur, et le retour aux racines, sociales, ethniques et régionales, pour produire une oeuvre qui ainsi puise sa force et son universalité dans le particularisme? Son écriture fonderait son efficacité sur la greffe que peut métaphoriquement, selon Michel Serres, constituer le métissage. La qualité poétique, l'étendue des éléments de référence esthétiques, linguistiques ou culturels qui constituent le tissu littéraire de l'oeuvre de J.Mc Grath se mêlent intimement au matériau populaire revisité.

Si de telles interventions sont niées, <<la marche irrésistible vers le global est de plus en plus accaparée par la raison du plus puissant>>, ajoute Michel Serres¹¹². L'importance de l'intervention de J.Mc Grath atteindrait alors au philosophique en ce qu'il produit des concepts acceptables universellement, en les enracinant dans une expression esthétique qui assure prioritairement leur diffusion auprès du segment ethnique ou social qu'il vise. J.Ki-Zerbo affirme une pareille confiance :

¹¹²SERRES Michel, *Que faire contre le développement d'une culture universelle qui n'est l'expression que d'une seule force? Le Courrier de l'Unesco, 'Un débat Nord-Sud',* Décembre 1993, p.7.

<<Je suis d'accord pour que nous invoquions l'universel, mais sans oublier sa contre-partie, le particulier, en les articulant non dans un antagonisme binaire, mais de façon dialectique. L'universel se nourrit de particuliers, et les particuliers doivent tirer parti de l'universel>>¹¹³.

Il confirme également, à nos yeux la validité de l'intervention de J.Mc Grath. Ce dernier, en effet, associe universel et particulier, dont une paire dialectique jumelle, dans l'espace conceptuel du temps est précisément la dualité postérité-éphémère. L'universel partiel de ses références éthiques et esthétiques, naît de leur insertion dans un courant international affirmé lors de rencontres, ou héritier de modèles antérieurs. Les particularismes larges concernent la celtitude, les régionalismes, ou la classe ouvrière. Leur représentation contribue à en établir une mythologie constitutive de l'universel éthique. L'éphémère de chaque spectacle s'insère comme constituant de l'universel en étant témoignage synchronique. Il participe inévitablement alors de la postérité dont la nécessité est confortée par la préservation des matériaux.

Ainsi situés, les deux pôles de l'enracinement éthique, plus que simplement idéologique, et culturel, au delà de l'innovation esthétique, confèrent à la contribution de J.Mc Grath une importance historique. Il apparaît néanmoins que le devenir incertain du théâtre politique, sur lequel réfléchissent les analystes du théâtre parallèle et ceux que préoccupent les perspectives du théâtre en général, dépend également de la place de l'idéologie et de la représentation des valeurs culturelles de communautés dont la diversité semble reconnue. Si B.Brecht est systématiquement évoqué à l'appui d'une telle argumentation, le théâtre parallèle britannique, et J.Mc Grath en particulier revendique d'autres héritages antérieurs ou plus récents, dans le monde ou en Grande-Bretagne même, dont l'importance intervient dans la problématique de l'universel et du particularisme.

¹¹³KI-ZERBO Joseph, *Courrier de l'Unesco*, Décembre 1993, p.18.

CHAPITRE HUIT :

Héritages et perspectives,

le passé éclaire le présent.

La naissance du théâtre populaire au vingtième siècle résulte d'un va-et-vient expérimental et théorique sous-tendu par un engagement éthique. L'importance historique de ce terreau est affirmée au fil des écrits et conférences de J.Mc Grath.

Romain Rolland, héritier de la pensée de Michelet dans ce domaine, pensait déjà dans son ouvrage, *Le Théâtre du Peuple*, qu'un théâtre populaire impliquait trois conditions. Il cite le plaisir, et des places bon marché. Quant à la troisième exigence, elle concerne la fonction éducative. Dans le même temps, à Bussang, dès 1895, Maurice Pottecher avait tenté de produire un théâtre du peuple avec la population, comédiens amateurs participant à de grands drames en plein air, dans la tradition médiévale religieuse et festive. R.Rolland lui dédie d'ailleurs son traité, dans lequel il propose de reconsidérer les conditions de la représentation pour retrouver l'idéal épique grec. Dès 1911, Firmin Gémier parcourait la France rurale, avec un chapiteau abritant son Théâtre National Ambulant. A Paris, plusieurs compagnies socialistes présentaient des pièces pour le prolétariat. Bientôt va naître, dans toute l'Europe industrielle, le théâtre d'agit-prop, autour de la notion de liberté humaine, qui met en cause le capitalisme. Il côtoie, à destination du même public, des productions naturalistes qui privilégient Zola, Ibsen ou Hauptmann. La naissance de la Freie Bühne en Allemagne, en 1889, dessine un parcours jumeau, bientôt suivie par la Volksbühne d'Erwin Piscator, en 1920, et des initiatives de B.Brecht, en liaison étroite avec le dynamisme

intellectuel et idéologique qui accompagne la révolution de 1917 en Russie. Sans insister outre mesure sur ces formes de théâtre, dont la notoriété est universelle, nous y lirons cependant une source historique d'inspiration pour le théâtre parallèle britannique, et pour l'oeuvre de J.Mc Grath, lorsqu'il fera le choix du théâtre ouvrier militant, en créant la compagnie 7:84 en 1971. La pratique, à ses débuts sera clairement calquée sur ces modèles.

8-1- Théâtre populaire, théâtre d'intervention avant 1940 :

Le théâtre d'intervention, qui accompagne les luttes sociales dans la première moitié du vingtième siècle, est un constituant primordial du théâtre, au vingtième siècle. Il va contribuer à dessiner une esthétique qui donnera naissance au théâtre épique moderne, et poser une problématique de la représentation populaire qui confirmera et niera les pratiques embryonnaires que nous avons décrites en introduction au présent chapitre.

8-1-1- théâtres d'intervention dans le monde, URSS, Allemagne, Etats-Unis :

Les années 1920-30 seront celles de l'expression mondiale du théâtre ouvrier, avec la contribution de l'agit-prop dans la jeune URSS, et en Allemagne. Mais, l'influence sur le théâtre britannique, de culture analogue, du théâtre ouvrier américain, qui s'inspire directement du nouveau théâtre interventionniste européen, est manifeste. Avant de devenir des dramaturges ou des romanciers célèbres, Eugene O'Neill, Elmer Rice, Clifford Odets et John Dos Passos constituent le noyau le plus significatif des auteurs militants engagés aux côtés des ouvriers révolutionnaires, alors influents aux USA. Leurs pièces atteindront l'Angleterre. E. Van Erwen confirme cet avis :

<<It is generally less well known that the United States enjoyed an active proletarian theatre movement in the twenties and thirties. Although a native American theatre had existed since the colonial times, it had been of a notorious poor quality. It can well be argued that the first emancipatory impulse of American drama came from left-wing playwrights in the second and third decade of this century. Eugene

O'Neill, Elmer Rice, Clifford Odets, and John Dos Passos launched their careers as serious playwrights with politically inspired, often expressionistic plays that were produced by various workers'theatre collectives.>>¹

L'importance de cette contribution américaine, plus proche culturellement du théâtre ouvrier britannique explique que les pièces de ces auteurs sont jouées en Grande-Bretagne. Dans la préface au programme pour la 'Clydebuilt Season', J.Mc Grath rappelle cette proximité et celle du théâtre irlandais, lorsqu'il décrit la diversité esthétique des pièces proposées :

<<Popular theatre has a wide range of styles and form to take it way beyond social realism/.../reminiscent of O'Casey and O'Neill.>>.

Nous avons par ailleurs évoqué une parenté esthétique et thématique entre J.Mc Grath et J.Dos Passos. Ce dernier est moins connu comme dramaturge. Edmund Wilson, dans son article *Dos Passos and the Social Revolution*², constate que sa dernière pièce de théâtre, *Airways Inc.*, désormais jouée dans les théâtres officiels, constitua l'ultime programmation de la seconde saison du New Playwrights'Theater. A son grand regret, elle n'a pas attiré l'attention des critiques, las du théâtre révolutionnaire qui dominait dans Grove Street, à New-York. Les auteurs associés étaient si pauvres qu'ils ne pouvaient faire la promotion publicitaire de leurs spectacles. Pourtant, à ses yeux :

<<*Airways Inc.* was a remarkable play, perhaps the best that the New Playwrights have done; and though this is not the place to speak of the merits of the Grove Street production, which I thought were considerable, the published text of the play demands attention as a work of literature. >>³

Le présent témoignage confirme, au-delà de la période activiste ouvrière, l'importance du théâtre militant aux Etats Unis, et ses similitudes avec celui qui se développait en Grande-Bretagne avant la deuxième guerre mondiale. *Airways Inc* est une fable socio-politico-économique. Ni naturaliste, comme le sont la plupart de celles de ses confrères, ni vaudeville, genre dans lequel se

¹ cité par E.Van Erwen, *Radical People's Theatre*, p.10

² *Dos Passos, a collection of critical Essays*, Andrew Hook ed. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1974.

³ *ibid.* p.31.

complaisait John Howard Lawson, elle relève partiellement des deux. Selon E.Wilson :

<<it is rather a sort of dramatic poem of contemporary America. With great ingenuity, Dos Passos had assembled on a single street corner representatives of most of the classes and groups that go to make up our society.>>⁴

La confusion sociale américaine émerge avec ses contradictions. Une grève prélude à l'affaire Sacco et Vanzetti, qui est évoquée, signe du traumatisme qu'elle a représentée pour l'auteur. Le tableau de ce coin de rue, et de la famille Turner, appartenant à la petite bourgeoisie, témoin de l'essor d'une compagnie d'aviation, fonctionne comme le socle qui prélude à *Manhattan Transfer*, le roman à la multiplicité de facettes, représentation esthétique du témoignage de l'auteur qui veut traduire la complexité semblable d'une ville et la complexité des affrontements idéologiques. Selon les mêmes critères, la trilogie *USA*, observe ensuite la société à l'échelle du pays. Le cadre peut aussi convenir aux pièces d'A.Miller, héritier affirmé de ce groupe d'auteurs, notamment lorsque, dans *A View from the Bridge*.⁵, il situe, en un coin de rue similaire, l'action parmi les immigrants italiens installés à New York. On perçoit aisément une même perspective qui associe la traduction multiforme de l'enracinement social local à une réflexion globale sur la société. Ces traits caractérisent également l'oeuvre de J.Mc Grath. Ne peut-on, en effet, lire dans la multiplicité des composants formels des pièces, puis des principaux romans de Dos Passos une tentative équivalente de celle des fresques de J.Mc Grath, de rendre compte esthétiquement des contradictions de l'intime et de l'universel, du vécu populaire local et du substrat économique national? Ces pièces au coin d'une rue évoquent par ailleurs les pièces de Liverpool. Elles privilégient le genre de la tragi-comédie, avec une dimension plutôt naturaliste, globalement perpétué aujourd'hui par Sam Shepard. Cette évolution marquera le théâtre politique américain reconnu, avec A.Miller et T.Williams. Il se distinguera esthétiquement du théâtre ouvrier, puis des

⁴*Dos Passos, a Collection of Critical Essays.*

⁵*op. cit.* 1955, Harmondsworth, Penguin, 1961.

théâtres parallèles qui émergeront aux USA et en Grande-Bretagne, et, à l'évidence, de l'esthétique nouvelle construite par J.Mc Grath, plus proche de l'agit-prop.

L'un des premiers groupes actifs qui, aux Etats-Unis, suivra l'exemple des Russes et des Allemands, employant des ouvriers comme acteurs, sera The Workers Laboratory Theatre⁶. Se recommandant des principes émis par Piscator, cette compagnie provoquera la naissance d'un réseau de petits théâtres prolétaires dans l'ensemble du pays. Une pratique habituelle de la troupe consistait à minimiser l'importance de l'auteur, en privilégiant la création collective et l'expression hors des salles de théâtre conventionnelles. Parallèle aux développements semblables qui se produisent en Europe, ce mouvement international accompagne l'essor de l'idéologie marxiste, dans une période de luttes sociales intenses. Piscator subordonnait nettement la création esthétique aux objectifs politiques. Avec la Jugend Volksbühne, plus radicale que son aînée, il refusait d'accepter "the bourgeois interpretation of the neutrality of art", indique E.Van Erwen⁷. Par le canal des militants, de leur presse, les expériences sont échangées. Les caractéristiques du théâtre d'agit-prop que nous avons maintes fois évoquées s'appliquent universellement, au nom de l'internationalisme prolétarien qui nie, alors, les identités culturelles nationales.

Une autre troupe, the Theatre Union, s'assignant une tâche pédagogique, visait à <<produce plays that all honest militants, workers and middle class sympathizers can support.>>⁸. Pour créer cet élan vers la conscience de classe, la compagnie instaura une politique de billets à bas prix, pour attirer le public populaire. Elle voulait mettre en scène des pièces << that dealt boldly with the deep-going social conflicts, the economic, emotional and cultural problems that confront the majority of the people.>>⁹

⁶*Radical People's Theatre*, p.10-11.

⁷introduction à *Radical People's Theatre*, p.9.

⁸ cité par E.Van Erwen, *Radical People's Theatre*, p.10.

⁹*ibid.*

L'émergence du théâtre radical américain doit, à l'évidence, être mis en perspective avec les années de confrontation sociale, durant la décennie 1920, et plus encore avec la crise économique, à partir de 1929. Ainsi, citant Sam Smiley, dans un ouvrage intitulé *Drama of Attack*, E. Van Erwen fait état d'une conférence rassemblant, le 13 Juin 1931, 244 groupes culturels ouvriers de New York et environs, en vue de la constitution d'une fédération.

Cependant, en cohérence avec les préceptes révolutionnaires, les "pageants" prolétaires, écrits souvent par des ouvriers, impulsés par les syndicats, puis les oeuvres des auteurs qui s'affirment, tant aux USA qu'en Europe, reflètent également le vécu des prolétaires. Ils intègrent nécessairement une expérience nationale, voire locale. On mesure aisément la contribution à une esthétique que cela favorise. Une autre cause ultérieure à l'influence éthique et esthétique du théâtre de cette période sur le théâtre parallèle britannique, et sur J.Mc Grath mérite d'être mentionnée. L'inspiration du mouvement est due à Jim Haynes et Pip Simmons, venus des Etats Unis. Ils sont porteurs de cette tradition, mais relaient également les formes nouvelles qui s'y ajoutent dans les années 1960, avec la naissance de Bread and Puppet ou du Living Theatre et des troupes parallèles de Los Angeles, San Francisco ou Chicago. Naîtra ainsi, à New York, le courant appelé Off-Off-Broadway, qui se démarque de l'influence de Miller et de Williams. Progressivement, cependant, comme son aîné, ou comme Theatre Workshop aux portes de Londres, puis l'ensemble du théâtre parallèle britannique, le théâtre américain de la marge devra disparaître, ou sera assimilé par les élites qui dessinent les modes, et président à la sacralisation culturelle, ou commerciale. Les filiations évidentes obligent cependant à lier les deux périodes.

J.Mc Grath, en tout état de cause, se réfère explicitement dans sa conférence à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne¹⁰, à l'une des troupes ouvrières les plus actives aux USA, dans les années 1920-30. Elle avait, à

¹⁰appendice 1, p.636. Concernant le théâtre d'agit-prop, nous renvoyons le lecteur aux deux volumes publiés par l'équipe Théâtre Moderne CNRS GR27, *Le Théâtre d'Agit-Prop, 1917-32.*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.

Chicago, modelé ses pratiques sur l'exemple de Maïakowsky, et pris le nom de Group Theatre. Les nombreuses compagnies inspirées, dans maintes villes russes, par le poète dramaturge s'appelaient les 'Blouses Bleues' Lors de ses conférences à l'Université de Cambridge¹¹, J.Mc Grath consacre de longs développements au mouvement russe, entre 1919 et 1928, décrivant ses activités et la variété esthétique des formes d'expression du message idéologique. Il rapporte l'existence de 484 troupes professionnelles et 8000 amateurs, fédérées sous ce nom en Janvier 1928, avant de conclure :

<<Clearly, their kind of theatre, the form of their theatre, opened the doors to the people, and in they came. Clearly too, there was a consonance between this form, and what the groups were saying to and, in a real sense, for the people.>>¹²

Aussitôt, l'auteur associe les pratiques semblables que l'on rencontrait, avant guerre, en Grande-Bretagne, notamment à Glasgow et à Londres, tout en faisant également remonter les influences populaires sur sa pratique aux christmas-pantos qu'il avait connus au Pays de Galles dans son enfance.

8-1-2- Théâtre ouvrier, la Grande-Bretagne aussi :

Lors de spectacles retraçant les luttes ouvrières écossaises, les spectateurs ont rapproché les pratiques de J.Mc Grath et 7:84 du théâtre existant dans le passé à Glasgow. Il connaissait déjà l'histoire du théâtre ouvrier de Glasgow. Mais, lorsque certains ont apporté des manuscrits gardés dans les greniers, l'auteur et 7:84 ont engagé des recherches systématiques avec Linda Mackenney, jeune universitaire issue de Cambridge, recueillant cette mémoire théâtrale. Plus de trente pièces et des témoignages nombreux ont été ainsi rassemblés. Quatre pièces majeures ont été recréées lors de la saison de 1982, baptisée 'Clydebuilt Season'. Le théâtre populaire retrouvait ses racines et réhabilitait la culture ouvrière totalement niée depuis cinquante ans. La saison a eu un impact historique. Les oeuvres, rééditées, sont

¹¹A *Good Night Out*, chapitre 2 *Towards a Working-Class Theatre*, p.26-8.

¹²*ibid*, p.27-8

désormais archivées à la bibliothèque de l'Université de Glasgow et incluses dans les programmes scolaires. Cette initiative a aussi constitué le point de départ du désormais célèbre festival de théâtre populaire de Glasgow, le Mayfest. Ainsi pouvons-nous, à l'aide du programme souvenir d'une extrême richesse édité à cette occasion, aborder la réponse apportée par J. Mc Grath et le théâtre parallèle britannique à la question du théâtre populaire : produire le théâtre du peuple.

La tradition du théâtre ouvrier naît à Glasgow avec les années 1920. Jusqu'alors les travailleurs préféraient le music-hall, la pantomime et les concerts du samedi soir des sociétés de tempérance. En 1920, des troupes de théâtre ouvrier se créent pour former ce que Douglas Allen appelle la contre-culture socialiste de Glasgow. Le public se presse aux représentations, dans les clubs sociaux et politiques. Bientôt, 'The Glasgow Federation of Socialist players' les fédère et impulse la création d'autres troupes, comme en témoignent les reproductions de documents d'époque, dans le programme 'Clydebuilt Season'. A la fin de la décennie, la troupe 'The Glasgow Labour College Players' jouait des pièces d'auteurs écossais comme Charles Mc Donald (Senior) et le jeune T.M. Watson à l'Institut Keir Hardie. Une section du Workers' Theatre Movement (WTM) se développa. E. Van Erwen note que :

<<WTM troupes are very issue-oriented and performed before and during strikes in order to collect money for the strikers' relief funds. Although their work was very limited in artistic terms, their structural organization and their uncompromising, utilitarian concept of art approached the militant popular theatre in the period after 1968.>>¹³

Nous l'avons indiqué, le parallélisme avec 1968 n'est pas neutre.

L'auteur ouvrier essentiel qui contribua à l'essor de la section glaswegian de WTM fut Joe Corrie. Né à Slamannan en 1884, sa famille déménagea pour la Fife où son père était mineur de surface. Joe quitta l'école et devint mineur à son tour. L'Institut des Mineurs de Bowhill lui permit de

¹³Van ERWEN Eugene, *Radical People's Theatre*, p.9.

continuer sa formation. A 17 ans, son père mort, il devint soutien de famille. Durant toutes ces années, il écrivit des pièces de théâtre et créa une troupe de mineurs-acteurs, les 'Bowhill Fife Village Players' qui jouaient dans le bassin houiller de la Fife. En 1926, révolté par la répression de la grève générale, il quitta la mine, déménagea dans le comté d'Ayrshire et se consacra au théâtre ouvrier. Ses pièces étaient jouées par de nombreuses troupes dans tout le bassin et jusqu'à Glasgow, même si leur sujet ne correspondait pas toujours à la vie ouvrière de la ville. Il écrivit de nombreuses pièces en un acte, dont *The Shillin-A-Week Man* (créée par Scottish National Players à Glasgow en 1927, et *And So to War*, 1937. En 1931, Joe Corrie écrivait:

<< Why in the name of all that's critical to the state of humanity haven't we a play which shows how we, the great mass of the people, are enslaved by a handful of financiers who snap their fingers at parliament; or how the curse of unemployment is sapping away the soul of our people; or how the Highlands are being depopulated ...>>¹⁴

On compte, parmi les meilleures pièces de Joe Corrie: *In Time Of Strife*, une autre pièce sur les mineurs: *Hewers of Coal*, et deux pièces en un acte sur le chômage: *Bread and Roses* et *The Dreamer*. Il écrira également des pièces pacifistes: *The Glory O'It* (1931) et *Martha* (1935), et, à la veille de la 2^e guerre mondiale, *And So To War* (1937), puis *Dawn*, interdite par le Lord Chamberlain parce qu'elle présentait deux familles, l'une anglaise, l'autre allemande, comme fort semblables, pareillement victimes des impérialismes.

In Time Of Strife présente les effets de la Grève Générale de 1926 sur la vie du peuple dans une cité minière de la Fife. Il en existe deux versions, l'une anglaise, l'autre écossaise. La version anglaise fut créée par la section londonienne du WTM en mars 1927 à Hackney. La version écossaise fit le tour du pays. Elle fut reprise en 1951 par Glasgow Unity Theatre.

Les années trente virent une activité théâtrale intense à Glasgow, avec notamment: les St George Players, jouant Eugene O'Neill, Theodore Dreiser,

¹⁴Cité par Linda MACKENNEY, 7:84 theatre Company Scotland, *CLYDEBUILT, a Season of Scottish Popular Drama, Souvenir Programme*, p.9, Glasgow, 1987.

J. Dos Passos et Elmer Rice, puis le Glasgow Workers Theatre Group, issu de la précédente troupe. Progressiste, innovatrice esthétiquement, elle a laissé des archives très documentées. Formée en 1937, elle entendait présenter le théâtre aux ouvriers, qui en étaient exclus, en leur donnant à réfléchir par des exemples dramatisés de leur quotidien, sur la vie qui leur était imposée. Parallèlement au théâtre local, elle présentait les meilleures pièces socialistes, pour élever la conscience de classe. Parmi celles-ci: *Waiting for Lefty*, de l'américain Clifford Odets, créée pour le Premier Mai 1937, se déroule lors d'un meeting de grève où le rôle de l'assemblée générale est dévolu aux spectateurs à qui les acteurs, répartis parmi eux, s'adressent comme syndicalistes, ou comme 'espions patronaux'. On mesure les similitudes avec maintes pièces de J. Mc Grath.

Tous les spectacles du GWTG se caractérisent par un style anti-naturaliste, vif, avec des adresses directes, des masques, des mimes, les Living Cartoons, et se jouent fréquemment sur des camions à plateau, pendant les manifestations du Premier Mai. Cette démarche est caractéristique de l'esthétique de l'agit-prop internationale. *U.A.B. Scotland*, pièce d'Harry Trott fut leur création majeure (UAB signifie: Unemployment Assistance Board). La troupe y synthétise une connaissance intime du théâtre ouvrier pour décrire la condition ouvrière écossaise à la fin des années trente. Conçu comme un journal vivant, le spectacle utilise des voix sonorisées, des narrateurs, un commentateur de l'action, de la musique, une chanson ridiculisant le décret gouvernemental de 1933 sur le minimum alimentaire vital reconnu pour les ouvriers, inférieur aux normes médicales en vigueur. Comme l'a fait remarquer Douglas Allen, ce style théâtral préfigure celui de 7:84. Le thème de la pièce est celui de la prise de conscience d'un jeune homme, chômeur jusqu'à la veille de la guerre, confronté aux mesquineries de l'UAB, dont l'éclatement est présenté comme une "solution" au problème du chômage en Europe. Sous alimenté, John s'effondre, incapable de travailler, le jour où on lui offre son premier emploi. La pièce s'achève sur un poème-déclamation avec toute la troupe sur scène, appelant les travailleurs à

agir. Créée à l'Athénée, à Glasgow, en Février 1940, elle fut interrompue dès le lendemain, les acteurs étant appelés sous les drapeaux !

D'autres compagnies amateur comme 'Glasgow Corporation Transport Players', ou 'the Clarion Players', les 'Jewish Institute Players' ont joué un rôle créatif et militant notable. Toutes fusionnèrent en 1941, avec ce qui leur restait d'acteurs et de techniciens pour former 'Glasgow Unity Theatre', théâtre du Peuple.

Troupe amateur, elle maintint l'esprit du GWTG et refléta les influences de chacune de ses composantes. Elle créa la pièce de Clifford Odets *Awake and Sing* en 1941, et le 24 décembre, *Major Operation*, de James Barke. C'était sa première pièce d'un auteur écossais. Eu égard à la période, la plupart des pièces jouées traitaient de l'impact de la guerre sur la population de la Clyde. Après la guerre, la compagnie devint professionnelle pour partie, mais employait un volant d'amateurs pour les pièces à forte distribution. C'est cette période qui a établi la célébrité d'Unity avec *Gold in His Boots* de George Munro (1947), *Starched Apron* (1945) et *Men Should Weep* (1947), d'Ena Lamont Stewart, *The Gorbals Story* (1946) de Robert Mc Leish et *The Lambs of God* (1948) de Benedick Scott. Les mises en scènes étaient assurées par Robert Mitchell, réputé pour sa capacité à diriger des foules en extérieur, ou des acteurs nombreux sur scène. Unity avait des décors schématiques : toiles, panneaux, figures de carton symboliques, objets géants non naturalistes, confirmant le message du spectacle. De nombreuses pièces furent transférées à Londres dont *Men Should Weep*, *The Gorbals Story* et *The Lambs of God*. Un important déficit entraîna la fin de la compagnie professionnelle. Certains acteurs furent engagés dans de grands théâtres officiels, les autres continuèrent comme amateurs jusqu'en 1950.

Dès 1938, une section de Unity avait été créée à Londres. Parmi ses objectifs figurait le souci de créer, d'importer et d'expérimenter de nouvelles formes d'expression dramatique pour servir l'idéal de changement social. Elle gardera un statut amateur. Après la guerre, elle introduit Brecht en Angleterre et subsiste jusqu'en 1961, où elle prend le statut de société

d'intérêt public sans but lucratif. Elle perpétue les formes populaires : revue satirique, music-hall, mélodrame victorien, journal vivant, théâtre documentaire. Elle présente un choix d'auteurs éclectique avec Clifford Odets Arthur Miller, Brecht, Gorki, Shaw, Wesker, Chekhov. Victime d'un attentat d'extrême droite, la salle brûle en 1964. L'association demeurera, mais l'activité théâtrale disparaîtra. En faisant revivre quatre pièces majeures créées par Unity ou par Theatre Workshop, J.Mc Grath et 7:84 affirment leur filiation et assument l'héritage de théâtre du peuple.

8-1-3-Influences françaises en Grande-Bretagne :

J.Mc Grath conclut nos derniers entretiens par un hommage à Jean Dasté qu'il admire. Leurs pratiques sont proches. Nul plus que ce dernier ne peut incarner la voie française vers un théâtre populaire. Son travail acharné, les tournées rurales, un lien serré avec le tissu associatif, ouvrier et scolaire conservent, aujourd'hui encore à la Comédie de Saint-Etienne un taux de fréquentation sans égal dans les autres centres dramatiques nationaux. A la suite de Jacques Copeau, puis de Jean Vilar, et de J.Dasté, le TNP et les théâtres subventionnés de la décentralisation ont élaboré, au fil des ans, après la deuxième guerre mondiale, une stratégie de l'accessibilité, de la communication, de la pédagogie, visant un public nouveau, populaire. Prenant appui sur des relais moteurs à l'école ou à l'entreprise, une culture populaire nationale aidée par l'effort d'André Malraux en faveur des Maisons de la Culture, s'est peu à peu construite, développant une ambiance de cérémonial joyeux pour rendre les oeuvres majeures du répertoire classique et contemporain accessibles au grand public. L'enjeu dans ce cas est moins celui de l'intervention idéologique que celui d'une mise à disposition du répertoire au public habituellement exclu. L'intervention est culturelle. E. Van Erwen ne cite que deux exemples marquants, après 1968, de théâtre interventionniste dans une communauté culturelle et sociale qui ressemble aux expériences du théâtre parallèle britannique, et à la pratique de J.Mc

Grath. La Carriera, en Arles, et le Théâtre Populaire de Lorraine à Thionville. Néanmoins, les enseignements des Tréteaux de J.Dasté, ses écrits, ses mises en scène, et les apports du cartel, dont il est l'héritier spirituel, sont parfaitement connus en Grande-Bretagne. J.Dasté est le gendre de J.Copeau. Avec lui, il a lancé, en Bourgogne, puis perpétué, seul, à partir de Saint-Etienne, l'expérience des Tréteaux de France. C.Barker témoigne que J.Littlewood avait également pris le Cartel pour modèle¹⁵.

Une approche des structures culturelles nationales, inspirée du modèle français a vu le jour en Grande Bretagne. Leur essor réel est postérieur. Si l'Arts Council, organisme d'Etat chargé de subventionner les théâtres publics est fondé en 1945, en remplacement du CEMA, le National Theatre, créé en 1946 à partir de la troupe de l'Old Vic, ne verra son existence réelle entérinée qu'en 1962 avec la nomination officielle de Sir Laurence Olivier comme directeur. Dans le même temps, progressivement, un réseau de centres culturels régionaux est mis en place. Les subventions iront prioritairement à ces structures. Mais, jusqu'à l'avènement du thatchérisme, les troupes itinérantes seront incluses dans la politique culturelle nationale.

L'exemple français a débordé de la limite temporelle du conflit mondial. Deux autres contributions ont marqué la période 1930-1960. Leur empreinte sur le théâtre britannique, officiel ou parallèle, est admise par tous les critiques. Le développement en Grande-Bretagne de Theatre Workshop, la troupe qu'anime J.Littlewood, sera décisif pour les choix de J.Mc Grath. Il complètera l'influence fondamentale de B.Brecht sur le théâtre britannique, et notamment sur cette dernière.

8-1-4-Iconoclaste loyauté envers Brecht :

La pièce de théâtre populaire appartient à toutes les cultures. Une de ses premières mises en forme structurée existe notamment en Autriche. Le "Volkstück" fait usage de musique et de danse et, en tant que véritable pièce de théâtre, tient compte des possibilités de la troupe. Cette définition est tirée

¹⁵Appendice 5, *an Interview with Clive Barker*, p.677.

d'une encyclopédie du XIX^e siècle¹⁶. Selon Michel Cadot, le Volkstück trouve son origine à Vienne au début du XIX^e siècle et se perpétue jusqu'au XX^e, alliant surnaturel et comique, dessein moralisant, personnages fonctionnant par oppositions. En outre plusieurs pièces sont composées de tableaux séparés, indépendants les uns des autres. Prologue, épilogue, chansons, tribunal sur la scène, théâtre dans le théâtre, appartiennent aussi à la tradition du Volkstück et remontent aux mêmes origines baroques. Un Hongrois, Horvath, les utilise comme instrument d'analyse critique des rapports sociaux et de leur rôle destructeur sur l'individu, lors de la montée de l'Hitlérisme. M.Cadot analyse leur parenté avec les pièces de B.Brecht, à partir de, et plus précisément avec, *Maître Puntila et son valet Matti*.¹⁷

B.Brecht a en effet définitivement théorisé et illustré ce genre, lui donnant une valeur de référence universelle. Son retour en grâce et l'influence qu'il a eue sur le théâtre britannique, notamment après son séjour à Londres avec le Berliner Ensemble en 1956, en font un jalon incontournable. Il était connu des milieux avertis dès les années 1920-30. N.Boireau évoque une allusion à une mise en scène de *l'Opéra de Quatre Sous* dans un article du *Times* en Septembre 1928. En 1933, une oeuvre chorégraphique est donnée au Savoy, et la première mise en scène britannique est celle des *Fusils de la Mère Carrar* en 1938¹⁸.

Concernant *Puntila*, et la conquête du public populaire, il est intéressant de noter ce qu'en dit Lionel Richard:

« Quels spectateurs? C'est une comédie populaire que propose Brecht et il a tranché depuis longtemps déjà : le public auquel il s'adresse est celui des "masses laborieuses"./.../ Ecrire populairement, a-t-il dit, n'est pas un problème de forme. Il suffit que ce soient les intérêts du peuple qui parlent. Pièce à thèse, donc ? Pas le moins du monde. Brecht propose une comédie politique. Il récuse l'idée de "tendance" dans

¹⁶MERKER-STAMMLER, *Reallexicon der Deutschen Literaturgeschichte*

¹⁷CADOT Michel, *Puntila, Pièce populaire, épique, ou ce que vous voudrez*, revue *Silex*, n°7, Grenoble, 2^e trimestre 1978, p.34.

¹⁸BOIREAU Nicole, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais*

laquelle avec leurs simplifications et leurs poncifs, se sont empêtrés les représentants du naturalisme allemand.>>¹⁹

Le comique acquiert une fonction de connaissance et un rôle politique. J.Mc Grath ne partage pas totalement cet avis sur Brecht. Il relève dans la nouvelle esthétique et les objectifs nouveaux assignés par Brecht et Piscator au théâtre en 1929, l'objectif "pédagogique" des pièces didactiques, avec musique, jouées dans les quartiers populaires, pour contribuer au combat communiste contre la montée du nazisme. Considérant le public qui se pressait au théâtre dans le même temps, J.Mc Grath marque son désaccord:

<< Pedagogics. This was in 1929./.../And so we are talking about Brecht at a time when his involvement with the Berlin workers was most urgent. But pedagogics is what he was offering them/.../. Pedagogics, after all is the art of passing down information and judgements/.../Distance, in place of solidarity/.../Now, it is not surprising that Brecht and Piscator showed such hostility to their audiences, as 98 % of the time they were the hated bourgeoisie, in Berlin's West End.>>²⁰

Interprétant à un plan connotatif les définitions données par Brecht, après avoir rappelé aux étudiants de Cambridge²¹ la liste comparative des changements entre le théâtre dramatique et le théâtre épique, J.Mc Grath marque clairement sa défiance envers un théâtre destiné au public habituel, mais également lorsqu'il s'agit de s'adresser au peuple, son refus de la distanciation brechtienne comme seul procédé d'intellection. Il estime qu'avec un public populaire, ce procédé nuit à l'identification culturelle, au partage idéologique, qu'il préconise. Il constate, après une étude détaillée des apports de Brecht et Piscator, que leur contribution est ambiguë:

<< However the achievements of Brecht and Piscator in the area of political theatre on the side of the working class is beyond question.>>²².

¹⁹RICHARD Lionel, *Rire avec toute sa Tête*, revue Silex, n°7, 2^e trimestre 1978, Grenoble, p.36-37

²⁰Mc GRATH John, *A Good Night Out*, p.38-40.

²¹Troisième conférence, *Mediating Contemporary Reality*, *A Good Night Out*, p.36-44. Le chapitre aborde ensuite la contribution de Joan Littlewood.

²²Mc GRATH John, *A Good Night Out*, chapter 3, p.43.

Brecht et Piscator sont aux côtés de la classe ouvrière, mais leur intervention se fait selon une approche qui installe l'intervention dans le cadre officiel. J.Mc Grath reconnaît que leur apport théorique à l'élaboration d'un langage nouveau, qui place leurs créations dans une logique de soutien à la classe ouvrière, est historiquement capital, mais qu'il ne franchit pas le pas d'un théâtre du peuple. Selon les mots de J.Mc Grath, il s'agit d'une "vigorous inflexion of bourgeois theatre."²³ Le rejet du cadre prime sur l'apport idéologique. La vigueur de la condamnation s'inscrit dans une période de certitudes idéologiques qui conduit à un ouvriérisme sans concession. Reflet d'un moment historique, elle a pourtant favorisé l'éclosion d'une dynamique esthétique salutaire, qui perdure, avec les nécessaires adaptations, au temps des remises en cause. Les nombreux emprunts, stylistiques ou thématiques, dont nous avons fait fréquemment mention au fil de notre étude témoignent également de l'influence reconnue des apports de B.Brecht sur le théâtre britannique, dont J.Mc Grath a su se saisir pour les adapter à une mission nouvelle. Associant mise à distance et identification, sympathique plus qu'empathique, il a cherché à les rendre opératoires avec un public populaire.

Dans les années 1970, l'essor du théâtre parallèle en Grande-Bretagne a permis d'inventer une intervention différente avec une esthétique nouvelle. Cet apport est devenu possible, dans un contexte idéologique qui prêtait à croire aux chances d'une révolution prochaine. Gardant en mémoire la controverse similaire qui l'oppose alors, notamment, à D.Edgar, on comprend que J.Mc Grath cite Brecht. Le constat selon lequel "the proleteriat, for whatever reason is not strong enough to maintain its own theatre"²⁴ est dénoncé comme un postulat, auquel J.Mc Grath ne peut souscrire. Observant que le Berliner Ensemble conservera les structures d'un théâtre bourgeois, il conclut que, devenu institution de pouvoir plus que de création, la structure reflète la contradiction centrale de la théorie de B.Brecht. Mais, n'a-t-il pas fallu l'étape d'un bouleversement du théâtre officiel, lieu quasi unique

²³A *Good Night Out*, p.43.

²⁴B.Brecht, *Das Politische Theater*, cité par J.Mc Grath, *ibid.* p.41.

d'expression après la disparition des théâtres d'agit-prop, pour que puisse naître, autour des mouvements idéologiques de 1968, un nouveau théâtre populaire interventionniste? Après le choc salutaire de la contribution de B.Brecht, et à l'aide des outils brechtiens, le théâtre parallèle britannique a pu franchir une étape supplémentaire. La contribution de J.Mc Grath, elle-même susceptible de remise en cause, comme en témoignent les derniers développements créatifs et le livre plus amer de réflexions *The Bone Won't Break*, tire profit des leçons de Brecht et Piscator, sans oublier l'apport sensiblement différent et complémentaire de Meyerhold. Elle s'inscrit comme une rupture théorique et esthétique de portée internationale, dont l'émergence ne pouvait se situer qu'en Grande-Bretagne, où l'expérience de J.Littlewood avait permis de préserver une continuité, à travers Brecht qu'elle vénère, entre le théâtre ouvrier des années 1920-1930, et le théâtre parallèle des années 1968-85. La plupart des analystes ont trop rapidement assimilé le théâtre de Mc Grath à celui de son aîné allemand sans prendre en compte la différence, essentielle, de destinataire. Elle influe sur l'écriture et l'esthétique des spectacles. Un nouvel examen des apports britanniques de J.Littlewood et A.Wesker s'impose pareillement. Les conclusions portées jusqu'aux environs de 1980 semblent trop sommaires. Peu ont depuis reconsidéré cette question. Les entretiens que nous avons eus avec G.Reeves, C.Barker et J.Mc Grath, intimement liés à ce moment de l'histoire théâtrale britannique permettent d'offrir un regard plus affiné. Il nous a semblé indispensable de les faire figurer intégralement en appendice, en complément de notre interprétation.

8-2- la guerre, tournant du théâtre populaire britannique contemporain :

Commencée avant la deuxième guerre mondiale, la carrière de Joan Littlewood trouve sa pleine expression après le conflit. Dans le théâtre britannique, l'importance historique de son apport, fréquemment questionné, au développement d'une tradition s'appuyant sur des formes populaires authentiques est comparable à celui de J.Mc Grath qui s'en revendique.

8-2-1-le théâtre ouvrier selon Joan

Littlewood :

Son adolescence, à l'orée des années trente lui fait découvrir Brecht et le théâtre ouvrier britannique. Déjà, elle connaît les innovations qui ont cours sur le continent, en particulier dans le théâtre politique, affirme C.Barker, qui ajoute qu'elle avait travaillé avec Gaston Baty:

<<She went to Paris, in the early thirties, to work with Gaston Baty /.../She also, was very close to Copeau in some respect, because when she started, in 1947, she began on the principle that all the great plays of the classical heritage, Molière, Shakespeare, the Spanish plays of Lope de Vega, had been written for a mixed audience, and therefore were accessible to popular audiences.>>²⁵

L'influence des conceptions françaises du théâtre populaire joue en partie, autour de la période de guerre.

En 1938, à la veille du conflit mondial, J.Littlewood épouse un chanteur populaire qui dirige une troupe de théâtre à Manchester: Ewan MacColl. Il avait les mêmes connaissances qu'elle des apports du théâtre continental, français, ou allemand. Piscator et Jessner, ou les membres du Cartel, autour de J.Copeau, sont leurs modèles. Le seul nom de la troupe d'E.MacColl, 'The Red Megaphone' situe sympathies et objectifs. Elle représente, avec Unity, un des principaux groupes qui perpétuent alors le théâtre ouvrier d'agit-prop en Grande-Bretagne. J.Littlewood s'essaie à la mise en scène. Devenue Theatre Workshop en 1945, la compagnie est dirigée sur un principe d'égalité totale en matière de décisions et de revenus. Sa méthode de travail, basée sur l'improvisation collective et les techniques de groupe, s'inspire de B.Brecht. Fervente admiratrice de ce dernier, elle assure la création en Angleterre de *Mère Courage*, dans laquelle elle interprète le rôle central. L'impact sur l'univers théâtral est immédiat. Elle pratique d'abord le théâtre de tournée pendant huit ans dans le nord de l'Angleterre, dans les associations de travailleurs. Son objectif affirmé consiste à faire connaître le théâtre à ceux qui

²⁵An Interview with Clive Barker, appendice 5, p.677.

en sont privés. Elle se déplace aussi en Allemagne, en Tchécoslovaquie, dans les pays nordiques, tout au long des années cinquante. Invitée régulière au Théâtre des Nations, à Paris, entre 1955 et 1960, elle marque à son tour la mise en scène française. En 1953, J. Littlewood accepte de s'enraciner dans la banlieue est de Londres, à Stratford-atte-Bowe, tissant des liens étroits avec la communauté de cette banlieue ouvrière pour créer collectivement un théâtre qui exprime sa vie et ses drames. Opposé à cette installation à demeure, E. MacColl quitte Theatre Workshop. Semblant donner raison à ses craintes, le public féru de théâtre et d'expérimentation se déplace depuis Londres, puis y attire spectacles et acteurs, obligeant sans cesse J. Littlewood à en former de nouveaux. N. Boireau insiste sur la nature sans compromission du travail :

<< Pour Joan Littlewood, le théâtre est l'âme du peuple. Socialiste, plutôt anarchisante, elle se revendique 'rouge'. Le travail de Theatre Workshop se fonde sur une recherche collective dans un esprit égalitaire. Le metteur en scène doit perdre son statut de demiurge tout puissant pour se fondre dans l'ensemble. >>²⁶

Le témoignage de C. Barker sur sa propre contribution à la compagnie illustre parfaitement ce propos:

<<I joined Littlewood in 1955 as a stage manager. But, being a stage manager in that company meant you had to do lots of other things. So, I became an actor. I stayed six months and then left./.../Then I went back with *the Hostage, Fings Ain't Wot They Used t'Be.*/.../I worked with Joan Littlewood six years out of these seventeen. I was technical director. Usually, I went back in the end just as an actor.>>²⁷

A la lumière de cette expérience, l'apport historique le plus important de J. Littlewood réside dans l'organisation et le travail coopératif d'une véritable troupe permanente, ce que C. Barker, à sa suite, nomme "the ensemble principle". Les conditions de travail, les exigences, la formation donnée à ses comédiens, fondée sur la pratique des modèles continentaux : Stanislavski, Meyerhold, Piscator, Laban, créent les conditions d'une unité collective, tant

²⁶Boireau Nicole, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais*, op.cit.

²⁷Appendice 5, p.676.

esthétique, qu'idéologique, ou affective. Cela permet aux comédiens, lorsqu'ils reviennent temporairement pour un spectacle, comme ce fut le cas fréquemment pour C.Barker, d'être en phase avec leurs partenaires, même s'il n'ont jamais travaillé avec eux. Les principes idéologiques et esthétiques qui président au travail de la troupe sont stables. Ainsi, C.Barker ne partage-t-il pas l'avis de la majorité des critiques qui jugent l'expérience de J.Littlewood comme un échec, en raison du transfert des spectacles et du départ des comédiens, attirés par Londres, trop proche, lorsque la compagnie fut installée à Stratford East.

L'influence décisive de Theatre Workshop sur J.Mc Grath et quelques uns des principaux metteurs en scène ultérieurs confirme ce regard optimiste sur une contribution jugée historique. B.Kershaw fournit une explication sur la rupture qui a existé entre les contributions de Theatre Workshop, ou Centre 42 et le théâtre parallèle, lorsqu'il cite Steve Gooch :

<<no real documentation of the Workers'Theatre Movement, of Unity Theatre, Joan Littlewood, Wesker's Centre 42 and other working-class or socialist initiatives existed/.../As a consequence people (in the alternative theatre movement) have had to learn by trial-and-error, making mistakes as they went along, instead of being able to refer to accounts of similar initiatives in previous decades where similar problems had been encountered and similar mistakes made.>>²⁸

On mesure toute la différence avec J.Mc Grath. Une carrière commencée très jeune, son expérience professionnelle et militante antérieure, ainsi que son opiniâtreté à interroger la mémoire populaire, lui ont permis de côtoyer ces précurseurs, d'interpréter leur contribution. La foule des autodidactes, ou des jeunes comédiens, formés en masse dans les universités dans les années 1960, fournira des troupes moins expérimentées au théâtre alternatif. L'inégalité de la qualité des créations peut ainsi s'expliquer²⁹. Une connaissance analytique insuffisante des continuités, des héritages, et des ruptures dans un courant spécifique affaiblit inévitablement la qualité des interventions.

²⁸KERSHAW Baz, *The politics of performance*, p.90.

²⁹An interview with Clive Barker, appendice 5, p.681-2

Lors de nos entretiens, C.Barker apporte d'ailleurs une confirmation qui interpelle. Les jeunes, y compris les comédiens, aujourd'hui, dit-il, perçoivent Joan Littlewood comme une figure mythique, sans pouvoir expliquer la nature de son apport. Les lacunes constatées dans le passé dans la formation des futurs professionnels semblent se perpétuer. Seule persiste une image diffuse de la stature acquise par J.Littlewood³⁰. Elle a marqué l'histoire du théâtre britannique au point d'appartenir à son panthéon. La sacralisation, la mythification populaire sont inmanquablement signes d'une contribution prépondérante. La poursuite du travail du Theatre Royal à Stratford East permet d'espérer en une meilleure connaissance de cet apport aujourd'hui. La compagnie a recréé *Oh What a Lovely War* au festival d'Edimbourg en 1991. Le spectacle a connu un succès d'importance.

Dans la démarche collective de Theatre Workshop, où les tâches sont interchangeables, l'auteur, associé au travail, adapte son texte à la construction du spectacle et aux improvisations. Des productions comme *The Quare Fellow* (1956) et *The Hostage* (1958) de Brendan Behan, ou *A Taste of Honey* (1958) de Shelagh Delaney, sans oublier plus tard *Oh What a Lovely War* (1963) restent célèbres pour leur usage de la chanson, de la pantomime. Le style Pierrot, accompagné de sketches de *Oh What a Lovely War* démythifie les notions d'héroïsme, ou de sacrifice traditionnellement associés à l'inéluctabilité des guerres et au nationalisme. La multiplicité carnavalesque des formes de la représentation s'accompagne d'une analyse politique de la guerre, documentée et nourrie de chiffres. L'hostilité des autorités à ce spectacle confirme l'absence totale de subvention dont est victime Theatre Workshop. Cette précarité contraindra bientôt J.Littlewood à abandonner le théâtre.

Le Pierrot lunaire si efficace n'est pas un emprunt italien direct, puisque la tradition du pierrot caustique, chansonnier des spectacles de stations balnéaires populaires existait en Angleterre depuis les années vingt.

³⁰An Interview with Clive Braker, appendice 5, p.679-80.

Il était apprécié encore dans les années cinquante. L'adresse directe au public a heurté les critiques. J. Littlewood l'a empruntée à une lignée d'actrices comiques du Lancashire, populaires dans les salles de variétés et les clubs ouvriers. Ainsi, le personnage de la mère dans *A Taste of Honey* acquiert-t-il, dans ses confidences, une humanité crédible. Une connivence s'instaure avec le public sur des références communes. On reconnaît dans les principes esthétiques, fondés sur l'expérience culturelle populaire, nombre d'éléments que J.Mc Grath théoriserait pour en faire un code de la représentation destinée au peuple, dépassant le populisme. C.Barker témoigne de cette influence incalculable sur les créateurs ultérieurs, et précisément sur J.Mc Grath:

<<I think Peter Hall said that after Littlewood, you could not ignore what Littlewood did. The theatre became active. I think Littlewood inspired a lot of people, like Albert Hunt for instance with the Bradford College of Art Group, Mc Grath himself. Brian Murphy remembers Mc Grath coming backstage from *Oh What a Lovely War* white faced and shaking with what he had seen.>>³¹

On appréciera cette influence décisive au fait que, dès Liverpool, J.Mc Grath juge indispensable les chansons dans un spectacle, et que, bien vite, il poussera les musiciens à jouer des instruments et à chanter eux-mêmes. Lorsqu'il adapte *Serjeant Musgrave's Dance* de J.Arden, la dénonciation pacifiste sera à l'évidence directement inspirée de *Oh What a Lovely War*. Première manifestation documentaire, la liste des morts de Bloody Sunday trouve son origine chez J.Littlewood. Il en est de même de l'ajout de chansons. Le texte de Jacky, contre l'enrôlement en vers est une quasi-chanson. Il s'adresse directement au public, à la fin de la scène deux de l'acte deux, tandis que le décor change avant la scène nocturne fatale dans l'écurie. Sur le rythme à huit pieds d'une prosodie alerte, fort de dix strophes de longueur inégale, de quatre à treize vers, ce texte remplit la même fonction chorique illustrative que les chants, les témoignages, ou les diapositives énumérant les pertes, dans la création de J.Littlewood.

³¹Appendice 5, p.679.

Juste retour des choses, lorsque Musgrave dévoile les armes, lors du rassemblement, nous avons pris le parti de faire chanter ce passage au comédien sur l'air de 'What are we Fighting for' appartenant à *Oh What a Lovely War*, suggéré dès le texte de J.Arden, antérieur pourtant à la comédie musicale de J.Littlewood. "What are we waiting for" devient impatience antithétique cruelle. L'effet est saisissant! S'adressant aux mineurs, le sergent joue d'effets onomatopéiques et descriptifs pour louer la nouvelle arme:

MUSGRAVE: The point being that here we've got a gun that doesn't shoot like : *Bang*, rattle-click-up-the- spout-what-are-we-waiting-for-, *bang!* But : Bang-bang-bang-bang-bang-bang-bang-bang-bang-*bang!*-and there's not a man alive in the whole of this market-place. Modern times. Progress. Three hundred and fifty rounds in one minute- *flat!*³²

La similitude des procédés utilisés par J.Arden en 1959, puis par J.Littlewood(1963) et J.Mc Grath, dans *Events While Guarding the Bofors Gun*(1966) dessine une continuité itérative exprimant la vivacité du courant pacifiste. Le clin d'oeil esthétique unissant les trois est hommage. Il relève des procédés de lectures à niveaux multiples chers à A.Vitez. Cependant, ici, c'est le public pacifiste, féru des pièces populaires dessinant les contours d'un répertoire interventionniste, qui repérera les références connotatives.

L'essentiel du théâtre actif, populaire, de l'avis de C.Barker, naît avec les mises en scène de J.Littlewood, notamment tout le théâtre documentaire. J.Mc Grath, avec ses fresques historiques, tente, sur scène, de suivre les mêmes procédés, inspirés des lectures, panneaux statistiques et diapositives sur la première guerre mondiale :

<<*Oh What a Lovely War* inspired/.../Peter Cheeseman at Stoke and particularly the documentaries there. It inspired all of Mc Grath's later work. And other people grew out of that. It inspired Youth Theatre work on documentary forms.>>³³

Pourtant, C.Barker établit clairement l'originalité de l'apport de J.Mc Grath par rapport aux enseignements de J.Littlewood :

³²ARDEN John, *Serjeant Musgrave's Dance*, Acte 3 scène 1, p.82

³³*ibid.*

<<He practically reinvented agit-prop in a new form, in a very sophisticated form that was obviously drawing on *Oh What a Lovely War*. But John found a way of doing that with reduced means and not within the mainstream theatre. For me, *Oh What a Lovely War* is the apotheosis of the proscenium arch theatre. Beyond that, you cannot do anything, otherwise then, you go back to Piscator and totally mechanize the whole thing. What John found was a way of creating an agitational theatre that had dialectics within it, that was not simply a preaching.>>³⁴.

Les signes de la réussite de J.Mc Grath peuvent donc être lus dans l'engagement auprès d'un public spécifique, que J.Littlewood a, graduellement, abandonné en se fixant à Londres, même si à ses débuts à Stratford, elle était parvenue à faire un travail communautaire profond. Mais, avec la poussée urbaine vers la banlieue, la population a vite changé, explique J.Mc Grath dans sa conférence à Saint-Etienne. A l'image de B.Brecht, Theatre Workshop est récupéré par les scènes officielles.

J.Mc Grath choisit la rupture, Le développement d'une pensée dialectique, clairement évoquée par C.Barker, qui dépasse le message brut, confirme également son succès, dès la période itinérante militante. Il prélude à l'émergence de l'adéquation épique esthétique des fresques écossaises, qui précède l'apport significatif du carnavalesque. Progressivement, le théâtre de J.Mc Grath s'éloigne un peu plus encore de la simple intervention. Après la référence commune à J.Littlewood, C.Barker et J.Mc Grath partagent un autre passé commun, dans la lignée des expériences de théâtre populaire. Tous deux ont, au début été associés à Centre 42 avec A.Wesker.

8-2-2-Les vertus et défauts de la pratique d'Arnold Wesker avec Centre 42 :

Avec Centre 42, A.Wesker choisit le biais du parti travailliste et des syndicats. Citons encore N.Boireau:

<<Wesker réunit ses remarques dans une motion qu'il soumet au congrès de 1960: la motion 42, votée à l'unanimité.

³⁴Appendice 5, p.682.

Centre 42 la matérialise. /.../ Six festivals sont organisés (avec l'aide des syndicats), à Wellingborough, Birmingham, Nottingham, Leicester, Bristol et Hayes. /.../ Accueil poli mais réservé. /.../ Un correspondant du Times exprime avec une certaine brutalité l'idée que les travailleurs n'attendent point Centre 42 pour leur apprendre ce qu'est la culture populaire. /.../ En juillet 1964, Wesker acquiert le Round House à Chalk Farm, répertoire et public deviennent les mêmes qu'ailleurs. L'expérience de Wesker inspire les réflexions d'Emile Copferman dans son ouvrage au titre éloquent: *Le Théâtre Populaire Pourquoi ?* Les théâtres populaires ne s'adressent qu'à un public déjà converti, donc à une minorité, voire une élite. Il va jusqu'à nier le pouvoir contestataire du théâtre populaire.>> 35.

Conçu initialement afin de promouvoir une 'révolution culturelle', selon les propres termes de Wesker, dans son ouvrage *Fears of Fragmentations*³⁶, Centre 42 propose en fait, au fil des festivals organisés conjointement avec les syndicats, dans sept villes industrielles, des concerts et des pièces du répertoire existant, provenant de Londres. Pour B.Kershaw, la seule innovation culturelle authentique fut celle des documentaires multimédias de Charles Parker, *The Maker and the Tool*, qui associaient les syndicats à leur écriture, afin de présenter la situation de l'industrie locale dans chacune des villes³⁷. Les critiques de tous bords dénoncèrent l'impérialisme culturel imposé de force aux travailleurs par les couches moyennes. Les syndicats se retirèrent, l'échec fut rapide et total.

Au départ, une équipe, rassemblant notamment Wesker, Doris Lessing, J.Mc Grath, Shelag Delaney et Clive Barker, se réunit, à l'automne 1960, dans un appartement de Mornington Crescent, proche du Royal Court Theatre, avec comme projet un engagement sincère des artistes progressistes. La décision de créer Centre 42 fut prise en Janvier 1961. Pour C.Barker, cette démarche influa de manière décisive sur le financement de l'intervention culturelle, et la relation des arts aux communautés sociales dans le pays. Les

³⁵Boireau Nicole, *op. cit.* chapitre 4: *le Théâtre militant*

³⁶*op. cit.* London, Jonathan Cape, 1970.

³⁷*The Politics of Performance*, p.105-6.

causes de l'échec résident à ses yeux dans l'insuffisance des ressources financières. Il accuse expressément Harold Wilson :

<<In terms of itself as a project, it created a series of startling festivals with practically no money whatsoever, and it was sold out by good old Harold Wilson, Prime Minister of no fixed politics, promising £64,000 when he got elected, not coming through with it.>>³⁸

C.Barker confirme l'importance des innovations de *The Maker and the Tool* qui représente à ses yeux "the most experimental form of theatre in this country since the war". Il analyse l'échec à la fois en termes économiques et historiques. Il cite £200 offertes par l'Arts Council pour l'écriture de pièces spécifiques par A.Wesker, pour le festival de Wellingborough et les six suivants. Parallèlement, les réponses socio-esthétiques qu'apporte cette intervention sont confrontées à des initiatives différentes. Il cite Ed Berman et Inter-Action, tandis que B.Kershaw évoque en parallèle l'intervention voisine de J.Arden et M.d'Arcy, notamment dans le Yorkshire, moins ambitieuse et plus enracinée dans divers lieux précis. A l'évidence, le public populaire est alors une préoccupation majeure. Enfin, le découragement d'A.Wesker représente l'ultime et triste cause d'échec, aux yeux de C.Barker :

<<I think the great failure was that Arnold lost heart and retreated into personal concerns, revolution in the individual rather than social revolution, even if it was a revolution for fun.>>³⁹

Avec un verbe descriptive éclairante, G.Reeves qualifie la nature du travail de Centre 42. Invité par C.Barker à rejoindre l'équipe qui :

<<could only offer £.5 a week, so had to rely on interested energetic youths, rather than experienced old hands>>⁴⁰,

il compare les pratiques à celles de J.Littlewood, ou des 'Angry Young Men' à Londres, et rejoint tous les observateurs sur la qualité innovante de la pièce *The Maker and the Tool*, dans la production de laquelle il remplira la fonction de régisseur de plateau et dessinera, règlera les éclairages :

³⁸appendice 5, p.679.

³⁹Appendice 5, p.680.

⁴⁰Appendice 4, p.671.

<<Some of the work was in the same area as Littlewood's, some of it belongs to Royal Court ethos, none of it was quite as bourgeois as John Osborne. Wesker was a visionary, with a sense of a mission/.../The most interesting play was Charles Parker's *The Maker and the Tool.*>>⁴¹.

Une réflexion incidente apporte quelque lumière sur la multiplicité des formes esthétiques, proches des techniques de J.Littlewood, à l'oeuvre:

<<he was trying to handle actors, singers, dancers, complex sound track, multiple slides, something that only the resource of *Lanterna Magica*, as it then was in Prague, could have coped.>>⁴²

Dans son ouvrage *The Moon Belongs to Everyone*⁴³, E.MacLennan propose une analyse comparative des démarches de Wesker et J.Mc Grath, en signalant également qu'ils étaient associés dans le projet initial de Centre 42. Elle évoque leur échange passionné de lettres, jamais publiées, à la suite de la critique virulente de la pièce de Wesker *The Friends*, publiée par J.Mc Grath dans *The Black Dwarf*⁴⁴. Cette polémique rappelle, dit-elle, les débats antérieurs internes à Unity, ou à Theatre Workshop. Elle affirme que leur acharnement épistolaire n'empêcha pas une amitié constante. A.Wesker interviendra publiquement et fermement auprès du Scottish Arts Council lorsqu'il menacera 7:84 Scotland en 1988. Un large extrait de sa lettre est reproduit dans *The Moon Belongs to Everyone*⁴⁵. A posteriori, ce témoignage donne raison à la démarche de J.Mc Grath, même s'il semble opposer, implicitement, sa réussite, sa créativité, à une inefficacité de la masse des troupes officielles ou interventionnistes :

<<I travel a great deal to many parts of the world. Time and again, 7:84 crops up. John Mc Grath is a unique writer. There is no one producing the kind of exploration he is making into theatre language and content/.../You cannot be contemplating rewarding fifteen years of devotion to a special public with dismissal.>>

⁴¹Appendice 4, p.672.

⁴²*ibid.* p.671.

⁴³*op. cit.* London, Methuen, 1991, p.16-7.

⁴⁴*Friends and Enemies', The Black Dwarf*, June 12 1970, p.15.

⁴⁵*op. cit.*

Le fond des divergences, dans les années 1970, réside dans la possible existence d'un théâtre d'origine populaire, marqué par les signes esthétiques de la culture du peuple. Wesker nie toute valeur artistique au music-hall ou à la pop-music, éléments que J.Mc Grath juge indispensables dans un théâtre spécifique. Il reproche aux pièces de Wesker de s'inscrire dans la perpétuation du statu quo culturel, et, par voie de conséquence, idéologique. A ses yeux, Wesker s'inscrit dans une perspective d'intervention semblable par son terrain d'expression, mais différente par son approche esthétique, à celle que J.Mc Grath reproche à B.Brecht. Il se situe donc à l'opposé de tous les principes prônés par J.Mc Grath.

G.Reeves est plus nuancé quant à l'influence du public bourgeois, tant sur Centre 42 que sur Theatre Workshop, ou sur l'expérience de B.Brecht lui-même, avec le Berliner Ensemble :

<<Centre 42 didn't last long. only round the six towns. I was there all along. it attracted mixed audiences. Joan Littlewood's experience started in the thirties with Ewan MacColl, and ended in the sixties. She commanded respect. Middle-class people came from London, but they never filled the place. It was the same with the Berliner Ensemble, when people came from West Berlin. Littlewood had popular audiences, but never built the same as the Berliner.>>⁴⁶

En reproduisant un large extrait de la critique de *The Friends*, publiée par J.Mc Grath dans *Black Dwarf*, N.Boireau constate pour sa part :

<<Dans cette critique acerbe mais pénétrante, J.Mc Grath remet en cause l'art de Wesker et le rattache au vague de sa pensée. Par son respect de l'illusion de réel, par son souci du détail naturaliste, et par l'identification sentimentale qu'il permet, Wesker laisse dans l'ombre la réalité du monde ouvrier.>>⁴⁷

Aujourd'hui, les acteurs importants de cette histoire du théâtre ouvrier, entre 1950 et 1980 portent un regard neuf sur les expériences de Theatre Workshop et Centre 42. Avec la fermeté des certitudes qui opposaient J.Mc

⁴⁶An Interview with Geoffrey Reeves, appendice 4, p.672.

⁴⁷Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais, p.720-1.

Grath et A.Wesker, liées aux conditions idéologiques qui prévalaient, à l'époque de la controverse, la rupture entre théâtre officiel, conventionnel ou épique, et théâtre parallèle était totale. Cette ligne de clivage, reposant sur un choix éthique opposera J.Mc Grath à nombre d'écrivains qui ne croient pas plus que Wesker en la possibilité de produire un théâtre populaire. c'est clairement la question qui sous-tend les débats sur l'éphémère et la postérité, voulue, ou constatée, ou encore sur la distanciation et l'identification. L'enjeu demeure celui du destinataire. Il persiste aujourd'hui, sous des formes nouvelles qui expriment un refoulement certain de l'idéologie sous des masques divers. La modernité ou l'interculturalisme post-moderne composent les deux visages de l'élitisme que contestent le carnavalesque et le festif populaires.

8-2-3-concomitances, alliances et controverses :

Le mouvement Fringe prend naissance en 1963, avec l'Américain Jim Haynes au théâtre Traverse d'Edimbourg. Chaque groupe forme une communauté restreinte dont les membres travaillent en étroite collaboration. Les choix artistiques et les engagements politiques sont très variés. Avant-garde ou animation de quartiers, théâtre de communauté, prisons, hopitaux, maisons de redressement, tous recherchent, avec leur public, à exprimer des valeurs culturelles différentes. La volonté d'agir en dehors du cadre institutionnel est un autre trait commun. Selon C.Barker, cité par N.Boireau, l'émergence rapide de centaines de compagnies 'Fringe' traduit aussi une déception politique face à la gauche au pouvoir depuis 1964. La contre-culture est une expression de la nouvelle gauche, dit cette dernière. Progressivement, le théâtre parallèle s'institutionnalise et collabore avec les circuits établis. Les spectacles intègrent rire, musique et danses et expriment la revendication du groupe social concerné. A partir de 1968, l'Arts Council subventionne les groupes parallèles. Selon N.Boireau, 6 groupes sont subventionnés dans le Grand Londres en 1968. Dix ans plus tard,

<< 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 an alternative culture.>>⁴⁸

Fédérées, ces compagnies produiront une réflexion sur leur rôle dans la société. Les plus célèbres, Joint Stock, Red Ladder, Shared Experience ont un engagement affirmé à l'extrême gauche. Perspectives ou M.6 préfèrent l'expérience du théâtre scolaire, alors que Lumière et Son développe un théâtre expérimental. Portable Theatre, Inter-Action et la compagnie de Charles Marowitz, moins marquées politiquement, conservent tout au long de leur existence les faveurs de l'Arts Council. Ces compagnies tissent des liens étroits avec les auteurs qu'elles commissionnent. Leurs spectacles sont rarement transférables dans une autre salle et ont une durée de vie éphémère. Elles négligent de conserver leurs archives. Peu de traces demeurent de leur activité lorsqu'elles disparaissent. Le théâtre Traverse à Edimbourg a eu cette rigueur et continue d'associer son activité à des créateurs engagés dans les diverses causes évoquées. Des auteurs aujourd'hui célèbres comme Stanley Eveling, John Spurling ou Howard Brenton ont longuement collaboré avec ce lieu. Il est à noter qu'après une forte tendance à suivre le 'Mainstream' sur la voie du théâtre psychologique, le Fringe, désorganisé par la disparition de la plupart des troupes itinérantes 'thatchérisées', semble retrouver une certaine diversité. Nous pouvons témoigner, en 1990 et 1991, à Edimbourg, d'un renouveau. Il a ravi la vedette à un festival officiel sans création majeure. C. Barker partage cet optimisme relatif. Il évoque notamment la pièce de Noel Grieg, *The Land of Whispers*, A. Jellicoe et d'autres expériences⁴⁹. Les réflexions engagées par J. Mc Grath pour apporter des réponses nouvelles aux conditions éthiques actuelles vont dans le même sens.

En France, progressivement, depuis les années soixante-dix, notre théâtre populaire a lui aussi perdu son public issu du monde du travail

⁴⁸ITZIN Catherine, *Stages in the Revolution*, p.9.

⁴⁹Appendice 5, p.685-6.

manuel pour recruter ses fidèles dans les milieux scolaires, intellectuels et les couches moyennes, rejoignant ainsi son homologue anglais officiel, qui avait calqué son organisation sur le modèle français. Doit-on voir dans ce glissement, et dans les bouleversements du théâtre parallèle, une évolution vers une société plus instruite, précipitée par le fabuleux développement des sciences et des techniques? Parallèlement à la fermeture des usines, à la disparition apparente, subséquente, de la classe ouvrière, et à l'effondrement de ses idéaux, les références idéologiques de progrès et d'humanisme semblent être plus souvent véhiculées par les canaux culturels. *Watching for Dolphins* s'inscrirait comme une contribution éthique et esthétique intermédiaire entre une histoire claire et un devenir flou. Mais, n'assiste-t-on pas aussi à l'émergence dans nos sociétés d'une culture différenciée qui, avec le chômage, marginalise plus que jamais les milieux populaires à qui sont offertes les seules joies de la télévision de consommation?

L'empreinte des pratiques désormais dominées par la télévision dans l'imaginaire de la population, impose, en France, une nouvelle déformation du théâtre qui atteint aujourd'hui en priorité les adolescents. Leur expression immédiate se traduit par ce qu'ils appellent des sketches. Pour eux, le théâtre, c'est uniquement le café-théâtre d'improvisation, de satire, genre par ailleurs fort intéressant, dont les techniques contribuent à une expression des protestations et des identités culturelles. Ce n'est pas l'objectif des émissions présentées autour de 20 heures selon les chaînes de télévision. Les groupes amateurs, immigrés notamment, dans les banlieues ont su se saisir de cet outil pour le pervertir, recréant une forme spontanée de théâtre de communauté. C'est le cas, évident, à Saint-Etienne. La banlieue lyonnaise, ou Montpellier privilégient la danse contemporaine, autour du 'rapp', signe esthétique d'une modélisation sur la protestation des minorités américaines. Le paysage télévisuel britannique présente, pour une part, des traits voisins. Néanmoins, la part du docu-drama et de l'écriture théâtrale tempère l'influence de cette forme d'humour. La demande visant la comédie et la fête sont des faits de société. On pourra rapprocher de ce genre les comédies

musicales qui fleurissent à Londres. G.Reeves rejoint J.Mc Grath dans la dénonciation de cet état de fait, et offre une comparaison-opposition intéressante de la pratique de l'auteur avec le West-End :

<<John Mc Grath's work is different. In terms of audiences, he works in the same area as the West-End which did have a broad popular base. And at the time, the plays in the West End were broader and more interesting than today's. All you have in the 90s is 14 revivals of musicals, which are popular forms indeed, plus transfers from the National Theatre.>>⁵⁰

L'offre, aux visées populistes et mercantiles, répond à une attente. Il est essentiel que des créateurs se réclamant d'un théâtre populaire ambitieux, comme J.Mc Gath, prennent en compte une demande existant au-delà de l'Europe, pour lui ouvrir d'autres perspectives, en explorant les voies du retour au carnavalesque, signe d'un refoulement de l'idéologie au plan métalinguistique. Le discours des spectacles soulève désormais les grands problèmes éthiques sans contextualiser explicitement leur terrain d'application. La coupure affirmée avec les tenants d'un engagement exclusif dans le cadre du seul théâtre national officiel qui n'iaient la possibilité d'un théâtre populaire de qualité dans les années 1970 a objectivement donné naissance à deux courants désormais parallèles.

La polémique la plus fameuse, rapportée et commentée par tous les critiques a opposé J.Mc Grath à D.Edgar. Il semble superflu d'en proposer une description supplémentaire⁵¹. Nous renverrons le lecteur au numéro 32 de *Theatre Quarterly*, daté de l'automne 1978. La revue publie les arguments que D.Edgar oppose, deux heures après celui-ci, aux propos tenus par J.Mc Grath à Cambridge, dans le cadre de la 'First King College Conference' organisée par P.Holland et S.Copley, en Mars 1978. C'est seulement dans le numéro 35, à l'automne 1979, que sera reproduit intégralement le texte initial de J.Mc Grath. La question fondamentale, autour de la capacité du théâtre itinérant à proposer des formes de qualité à un public autre, pose le problème

⁵⁰appendice 4, p.673.

⁵¹*supra*, p.169-73.-

de deux enjeux de communication différents, et de la reconnaissance d'une expression esthétique spécifique à chaque type de public. T.Griffiths abonde dans le sens de J.Mc Grath en jugeant inconcevable un théâtre socialiste dans les théâtres fréquentés par les catégories intellectuelles aisées. On retrouve la fracture entre les conceptions de J.Mc Grath et B.Brecht. Dans sa contribution à l'ouvrage collectif dont il est le coordinateur, C.W.Bigsby penche à l'inverse en faveur de Brecht, D.Hare et D.Edgar au nom du détour esthétique comme outil, grâce au théâtre, de pénétration du mensonge⁵². Il est clair que cette logique est mal à l'aise face à une esthétique qui privilégie, elle, pour un public populaire, l'affirmation et ses procédés d'expression. Typique de la décennie qui suit 1968, le débat a été rendu caduc par M.Thatcher. Elle a réduit toute contestation à l'impuissance, en portant économiquement atteinte aux deux formes d'expression, et en rendant inévitable leur regroupement dans les mêmes lieux. Son acharnement à détruire, sous une justification purement économique, l'expression du théâtre parallèle itinérant, donne implicitement raison à J.Mc Grath. Etait-ce la crainte d'un plus grand danger idéologique, ou la marque d'un mépris, au nom du monolithisme de la culture dominante, de l'identité régionale et populaire? B.Kershaw esquisse une suggestion similaire :

<<many companies developed sound and imaginative socio-politically critical practices in the 1970s. And the work of these groups was a small but significant contribution to the widespread demand, particularly at the level of the local community, for self-determination and participatory democracy. They were often in the forefront of the new oppositional cultural movements.>>⁵³,

avant de conclure que l'innovation importante est venue du théâtre parallèle. A ses yeux, le défi engagé a permis d'explorer tous les éléments de la transaction théâtrale avec la diversité des publics, exprimant la priorité d'un théâtre qui est production culturelle plus qu'événement esthétique. Il

⁵²*British Drama since 1960*, C.W.Bigsby ed. *The Politics of Anxiety: Contemporary Socialist Theatre in England*, p.393-403, notamment, p.396.

⁵³*The Politics of Performance*, p.142.

approuve donc clairement la démarche d'expression des cultures minoritaires, sociales ou régionales, opiniâtrement poursuivie et théorisée par J.Mc Grath. Immanquablement, les années 1970 surgissent comme la décennie charnière durant laquelle émerge une forme esthétique historiquement fondamentale, qui sera paradoxalement rendue caduque dès la fin de la décennie suivante avec l'écrasante victoire idéologique, au moins temporaire, du libéralisme. La tentative obstinée de développer de nouvelles formes de résistance culturelle démontre que l'énergie créative accumulée permet au 'théâtre de résistance', comme l'appelle précisément J.Mc Grath dans le livre au titre métaphorique cohérent *The Bone Won't Break*, d'inventer de nouvelles formes d'adéquation d'une culture populaire à la manifestation des habitus esthétiques qui naissent dans un contexte idéologique inédit.

Nous avons privilégié le théâtre de J.Mc Grath, qui demeure le terrain d'expression principal de sa créativité. Il nous faut, au terme de cette étude considérer un instant les cohérences éthiques et esthétiques de son intervention parallèle dans le champ de l'image enregistrée, transmise à un récepteur éloigné dans le temps et l'espace. Ce spectateur, dans sa diversité, appartiendra rarement exclusivement à l'une des communautés spécifiques pour lesquelles J.Mc Grath écrit et met en scène ses spectacles théâtraux.

8-3-Cinéma et télévision, la contribution de J.Mc Grath :

Nous nous rappelons qu'au début de sa carrière, lorsqu'il voulut trouver une adéquation avec le public populaire, de sa région d'origine, J.Mc Grath se tourna vers la télévision, pour lancer la série *Z-Cars*⁵⁴, demeurée célèbre. Sa fréquentation des studios lui permit de rencontrer Ken Russell, qui lui demanda d'écrire son premier scénario⁵⁵. La richesse de la production de l'auteur, dans ce domaine s'accroît année après année, tant aux Etats-Unis qu'en Grande-Bretagne. L'exactitude documentaire, est merveilleusement exprimée sous la forme semi-théâtrale du docu-drama télévisé qu'il a

⁵⁴*supra*, chapitre 1-2-3, p.36-7.

⁵⁵*supra*, chapitre 2, p.106, et *New Theatre Voices of the Seventies*, p.102-5.

largement contribué à définir. Ce genre côtoie le docu-drama purement cinématographique, dont le feuilleton *Z-Cars* avait fourni un brillant exemple. La même motivation l'a poussé à parcourir l'Allemagne, la France et l'Italie, jusqu'à Venise, lors de l'écriture de son dernier scénario, en 1992. L'histoire conte le passage à l'Ouest d'un jeune allemand de l'Est, après l'effondrement du mur. Descendant vers l'Italie à cyclomoteur, celui-ci fait, en cours de route, nombre de rencontres illustratives de l'état éthique de la 'terre promise' qu'il découvre. Epris de la fille d'un riche promoteur, en Italie, il observe les moeurs sociales et économiques à l'Ouest. Le mythe se confronte aux réalités contradictoires du marché libre. On perçoit, à travers ce synopsis que les interrogations éthiques de *Watching for Dolphins* sont élargies au questionnement des jeunes de l'Est. Les bouleversements les interpellent plus fortement encore que les militants occidentaux. Les jeunes des deux parties de l'Europe apprennent ensemble le deuil de leurs espérances contradictoires, et cherchent confusément une perspective commune. Cet exemple récent témoigne d'une continuité dans la démarche et la quête du sens, chez J.Mc Grath, à travers le cinéma comme à travers le théâtre. La bibliographie de son oeuvre, compilée par Malcom Page, dans *New Theatre Quarterly*, sous le titre *NTQ-Check-list nb1*, dresse un tableau exhaustif des participations de l'auteur dans le cadre de la production d'images, jusqu'en 1985. Les archives rassemblées à Cambridge comprennent aussi quelques contrats, notamment celui commissionnant J.Mc Grath pour l'écriture du scénario du film produit par Hess Segal Popkin de New-York, en février 1973. Il s'agissait d'adapter à l'écran le roman *Angel, Pearl and Little God*, de Winston Graham. On atteint ainsi les deux pôles de l'écriture, libre ou imposée. Dans ce cas aussi J.Mc Grath se veut adaptateur, plus que simple transcripteur.

8-3-1-la validation des festivals :

Plus significative est la sélection des films de l'auteur retenue pour le onzième festival de cinéma de Cambridge, du 9 au 26 Juillet 1987. S'inscrivant dans une programmation thématique intitulée *Made in Britain*, la sélection

comprend des oeuvres anglaises de Peter Greenaway, David Leland, Stephen Poliakoff, Terry Johnson et Lezli-An Barrett. S'y ajoute une sélection internationale éclectique avec de récents films russes d'Elem Klimov et Gleb Panfilov, *la Chronique d'une Mort annoncée* de Francesco Rossi, le dernier film de Leos Carax ou Costa-Gavras et six films américains indépendants, dont *Radio Days*. Cette énumération situe la place accordée à J.Mc Grath, avec quatre de ses films de cinéma parmi les plus marquants: *Billion Dollar Brains*, réalisé par Ken Russell, *The Bofors Gun*, réalisé par Jack Gold, transposition totale de la pièce de théâtre sans mélange esthétique, *The Reckoning*, mis en scène par Jack Gold, et *Blood Red Roses*, la chronique tirée de la pièce, réalisée par l'auteur dans le cadre de sa société de production Freeway Films. S'y ajoute une intégrale de ses oeuvres de télévision. Elle inclut notamment un film, montage de l'épisode de *Z-Cars*, que J.Mc Grath a écrit, et de ceux qu'il a lui-même réalisés, et *the Cheviot*, soit quatorze films tournés à cette date. Le programme publié pour l'occasion situe l'apport de J.Mc Grath et rappelle notamment sa contribution au docu-drama d'inspiration théâtrale :

<<A more established writer-director is the subject of our main retrospective. John Mc Grath's screenwork goes back to the 1960s when he came to prominence as, among other things, director of early episodes of *Z-Cars*. Since then, he has continued to write and direct uncompromising films for television and cinema, collaborating with filmmakers such as Ken Loach, Jack Gold and Ken Russell, and playing a leading part in the campaign to move television away from its dependance on naturalism.>>⁵⁶

La formulation fait apparaître la cohérence éthique et esthétique de l'intervention de J.Mc Grath dans ce champ d'expression avec les principes auxquels il est attaché au théâtre. Le genre du docu-drama permet avec facilité le passage permanent d'un réalisme, témoignage, à une fiction narrative historique. Ce genre documentaire perdrait une large part de son expressivité en demeurant en permanence naturaliste. Les ruptures

⁵⁶Brochure programme du 11th Cambridge Film Festival, 9-26 July 1987. archives personnelles, aimablement offerte par Tim Webb, directeur du Arts Cinema de Cambridge.

esthétiques sont apportées par la fiction, notamment sous la forme de la représentation théâtrale, tantôt en décors naturels et costumes, tantôt sur scène, avec la stylisation voulue par l'auteur et 7:84. On mesurera également la place de J.Mc Grath dans le cinéma et la télévision britanniques, en rappelant que dès la création de la nouvelle chaîne culturelle et populaire Channel Four, il s'inscrit dans la logique mise en place, en créant sa propre compagnie de production, Freeway Films, installée à Edimbourg. Il est élu de manière continue au Conseil d'Administration de Channel Four, jusqu'au printemps 1993. L'association des deux sociétés permettra la production et la diffusion nationale de la trilogie écossaise. *There is a Happy Land*(1987) est primée au festival du film celtique en 1987. Le matériau théâtralisé alterne avec des plans montrant montagnes et lochs, côtes profondes et falaises, et avec, bien sûr, maints témoignages dressant un portrait sociologique chaleureux du peuple des Highlands et des Iles. Nous avons largement évoqué l'originalité de *Border Warfare* (1990) et *John Brown's Body*(1991)⁵⁷. Ces deux films seront primés au festival du film qui accompagne le festival théâtral d'Edimbourg, en Août 1991. La quête d'un sens profond dans l'histoire écossaise est récompensée.

8-3-2-la quête du sens :

L'encadré qui accompagne, dans le programme du festival de Cambridge, une photographie de J.Mc Grath en ouverture du cahier réservé à la rétrospective, illustrera clairement l'unicité de son oeuvre, qu'elle soit théâtrale, cinématographique ou télévisuelle. Intitulé 'UP AGAINST IT', il donne la parole à l'auteur :

<<it would be nice to think of a British cinema which was answerable to its own audience, which explores the lives, the experiences, the rich imaginations, the mythologies, the history of the British people>>⁵⁸

⁵⁷notamment, chapitre 5-2-6, p. 330-8.

⁵⁸Programme du festival du film de Cambridge, p.9, tiré de *A Good Night Out*.

Le souhait décrit en fait la pratique de l'auteur, metteur en scène ou producteur, qui, poursuit obstinément une carrière mixte cohérente depuis plus de trente-cinq années désormais. Reconnu au théâtre et à la télévision, sa carrière au cinéma reste plutôt dans l'ombre. C'est le drame des scénaristes, qui demeurent dans l'ombre du réalisateur. Faut-il aussi avancer l'hypothèse qu'il y a, dans ce domaine, fort à faire, notamment en Grande-Bretagne où le public est gavé des productions populistes d'Hollywood, dominées par l'idéologie libérale? Episodiquement cependant, le cinéma néo-documentaire engagé survit et se signale avec force au public. La filmographie de J.Mc Grath s'inscrit en parfaite cohérence avec les contributions de Stephen Frears, Ken Loach, Mike Leigh et Terrence Davies. Le bouquet de leurs films les plus récents témoigne de l'opiniâtre résistance d'une cinématographie du témoignage social humaniste. Ce courant néo-documentaire dessine une esthétique fondée sur la recherche d'une vérité populaire. Sa filiation remonte au cinéma documentaire créé dès les années 1930 par John Grierson et Alberto Cavalcanti ou les frères Korda. L'impact et la qualité des oeuvres récemment diffusées est source d'optimisme. J.Mc Grath consacre un temps important au cinéma ou à la télévision. Son oeuvre dans ce domaine constitue un objet d'étude spécifique. Il a écrit et négocié récemment le tournage de plusieurs scénarios, et va produire l'été prochain le film d'un jeune réalisateur qui porte un regard contemporain sur le Bloomsberry Group. L'interpellation de l'apport éthique et esthétique des grandes figures du modernisme demeure essentielle à ses yeux. Son activité s'inscrit dans ce qui semble constituer un nouvel éveil cyclique du cinéma britannique, dont le succès est ensuite, à chaque période, obéré par le départ vers les Etats-Unis des réalisateurs ainsi consacrés. L'inter-dépendance des deux cultures se confirme également dans ce champ. J.Mc Grath et S.Frears, attachés à leurs racines combinent filmographie nationale d'intervention éthique et carrière outre-atlantique. K.Loach, M.Leigh ont choisi, eux, de réserver leur témoignage à leur pays, ou même à Liverpool pour T.Davies, dont l'inspiration ouvrière familiale rappelle fortement la contribution de J.Mc Grath. Tous inscrivent

leurs films dans des coproductions avec les chaînes de télévision, désormais vecteur principal de l'image. Comme au théâtre aujourd'hui, la télévision est le seul producteur qui autorise une expression populaire engagée. Elle impose une évolution esthétique, en dessinant une écriture qui corresponde à son format et à ses techniques électroniques, ou, hélas, au découpage des unités significatives organisé autour des pauses de publicité⁵⁹. Ainsi, le plan discursif des oeuvres atteint-il involontairement une régularité imposée par des contingences commerciales, qui dessine une respiration nouvelle. L'apport essentiel de la télévision dans le théâtre et le cinéma britanniques est, à l'évidence, ambigu. Néanmoins, il offre aux créateurs préoccupés d'un témoignage social et éthique, un public considérable, largement acquis à la magie de l'outil, dont T.Griffiths a fait sa priorité depuis longtemps. Par ailleurs, la communication, outre qu'elle est différée, redevient individuelle, rejoignant, très partiellement, eu égard à la polysémie qu'elle installe, celle procurée par la lecture. L'impact du court pamphlet poético-documentaire de J.Mc Grath, *Elegy for Those Who Died in the Gulf*, le soir de Pâques, en 1991, peu après la conclusion de la guerre du Golfe Persique témoigne de l'art expressif et de l'intervention éthique de J.Mc Grath.

8-3-3- *Elegy for Those Who Died in the Gulf* :

Courte, la contribution de J.Mc Grath n'excède pas quatre minutes et demi. C'est le temps nécessaire à John Bett, fidèle acteur et metteur en scène de 7:84, puis de Wildcat, pour lire l'élégie d'H.Henderson. Cette oeuvre intertextuelle constitue un témoignage moral pacifiste en abyme "contre toutes les guerres", dit en écho Attercliffe, lors du témoignage public après le massacre de Londonderry, dans *Serjeant Musgrave Dances On*. La démarche employée reflète l'art de l'auteur. Il utilise les archives récentes de la société de télévision ITN, avec son accord. Le spectateur retrouve, porteurs d'une signification nouvelle, évidemment différente des commentaires concordants imposés alors, les documents que le monde entier a vus à satiété durant le

⁵⁹supra, l'exemple des fresques écossaises, chapitre 7-1-3, p.493-8.

conflit éclair. S'y ajoutent nombre d'images, reçues, que personne n'a jamais diffusées, tant elles témoignaient des destructions et mutilations coutumières à toute guerre, niées en l'occurrence, dans un conflit réputé "propre"! Un montage nerveux construit un dialogue métaphorique réciproque intéressant avec le texte de la première élégie écrite par le poète écossais Hamish Henderson, témoin, dans le désert de Cyrénaïque, des soubresauts de la deuxième guerre mondiale. Ami du poète, J.Mc Grath lui a fréquemment emprunté des témoignages symboliques dans ses pièces écossaises. H.Henderson a longtemps participé au Conseil d'administration de la compagnie 7:84 Scotland. Présentées, lors de la réédition, en 1977, par Sorley Maclean, les '*Elegies for the Dead in Cyrenaica*', avaient été publiées en 1948, avec, en couverture cet incipit révélateur, qui illustre également le message de J.Mc Grath : "For our own, and the others". En effet, J.Mc Grath ne prend pas parti pour un camp. Il dénonce l'affrontement des deux chefs symboliques, qui envoient les hommes à la mort ou à la mutilation pour la maîtrise des champs de pétrole. Une courte séquence alternée présente les portraits de G.Bush et S.Hussein. La tête hilare d'Hussein choque autant que le regard froid de Bush. Les images accompagnent explicitement trois vers :

What they regretted when they died had nothing to do with
 race and leader, realm indivisible,
 laboured Augustan speeches or vague imperial heritage.⁶⁰

Le fonctionnement dialectique des images avec le message provoque une émotion particulière chez le spectateur.

L'élégie fonde son expressivité sur une combinaison. Réaliste elle montre l'isolement, la mort. L'efficacité des armes est décrite. Elle rappelle les descriptions lyriques qu'en faisaient O'Rourke, dans *The Bofors Gun*, ou le sergent Musgrave, lors de l'assemblée. Métaphorique et allégorique, l'ode multiplie les images du désert assoiffé, terre morte, porteuse de mort, et linceul repoussant et désirable. L'homme, soldat perdu, à quelque camp qu'il appartienne, succombe à la tentation, et à l'horreur. Il se remémore, par

⁶⁰HENDERSON Hamish, *Elegies for the Dead in Cyrenaica*. édition originale, 1948, nouvelle édition, Edinburgh, EUSPB, 1977, p.17.

homesick of Europe". Ils contribuent à préciser l'abîme, tout en associant les troupes anglaises et françaises aux soldats américains. Aussitôt, intervient la première des deux images les plus métaphoriques. J.Bett dit "fast embedded in quicksand of Africa, agonized and died", sur l'image de l'avion gros-porteur atterrissant dans le désert, dans un envol de sable. Le message l'enlèvement, se réfère aussitôt aux hommes qui ne reviendront pas. L'alternance d'images, ici encore, associe les deux camps. Aux portraits, dans un cadre flou, des trois premiers soldats américains tués, tandis qu'une jeune mère radieuse, embrassant une petite fille apparaît en sur-impression, succèdent les vues des maisons de Bagdad bombardées, d'où des hommes et femmes en pleurs extirpent des cadavres. L'image accompagne l'enchaînement signifiant avec la deuxième strophe : "There were our own, there were the others".

La seconde image est métaphore inversée, puisque le vers "they saw through that guff before the axe fell" est illustré par l'image de deux serveurs de pont qui assistent sur un porte-avions, au départ d'un bombardier, parti frapper Bagdad. L'envol de la bombe est anticipation, expression actuelle de la métaphore archétypale de la hache fatidique qui exécute. La rapidité du montage permet de multiplier les mises en parallèle, outil dialectique de la condamnation pacifiste. Le dernier vers de la deuxième strophe est illustré par une image presque insoutenable de crudité, double jeu de mot sur 'incision'. "Their death made incision". Un chien, qui a perdu une patte, claudique parmi les restes fumants d'un convoi irakien détruit, emportant dans sa gueule un bras d'homme déchiqueté. Cette image n'avait pas été diffusée. Les connotation de solitude, survie désespérée, mutilation, mort, s'additionnent. La caméra élargit le champ pour présenter l'étendue des dégâts. Aussitôt, trois survivants enterrent un mort dans le sable, corroborant le message de l'élégie. Lorsque le narrateur énonce les ultimes quatre vers :

I will bear witness for I knew the others.
 Seeing that littoral and interior are alike indifferent
 and the birds are drawn again to our welcoming north
 Why should I not sing *them*, the dead, the innocent ,

il est manifestement le porte-parole de la volonté commune du poète et du cinéaste de refuser l'oubli, de condamner l'horreur. Les images de pétrole en flamme insistent de nouveau sur l'enjeu économique, dérisoire et injuste aux yeux de J.Mc Grath. Le matériel détruit, abandonné, rappelle les morts. Le violon poursuit, tandis que le générique donne le titre primitif de l'élégie, refermant sur lui-même l'abyme intertextuel. Suivent le nom de l'auteur, celui du récitant, du violoniste, et enfin, celui de John Mc Grath, producteur, réalisateur. Le violon se tait. Le sigle de Freeway films apparaît, suivi de la mention Production for Channel Four, 1991, avant un fondu au noir.

Il y a donc bien, fortement traduit par l'exemple significatif de cette élégie, dans sa brièveté même, recours aux mêmes principes éthiques et esthétiques chez J.Mc Grath, pour exprimer au moyen du cinéma et de la télévision, une pertinence explicite avec son oeuvre théâtrale.

Le présent chapitre aura permis de rappeler qu'aucune oeuvre n'est totalement personnelle. Elle s'inscrit dans un processus culturel et idéologique. J.Mc Grath revendique ouvertement les héritages internationaux qui accompagnent ses sympathies éthiques et esthétiques. Du théâtre à l'expression universelle des mêmes engagement au moyen de l'image, il aura inscrit une page essentielle de la culture populaire contemporaine universelle.

CONCLUSION

L'exercice qui consiste à traiter de l'oeuvre d'un auteur de son vivant ne permet aucune certitude définitive. Appuyant un avis personnel sur une lecture facilitée par la longévité de la carrière de John Mc Grath et l'ampleur de ses écrits, nous bénéficions aussi de la richesse du matériau d'observation que nous fournissent son expérience de metteur en scène, directeur de compagnie, mais, également, sa contribution au cinéma et à la télévision. Cette multiplicité est un facteur essentiel puisque, tant au travers des adaptations que par la simple conservation-mémoire intégrale de nombreux spectacles, nous avons eu la chance de pouvoir confronter l'écrit, ou la théorie, à la mise en jeu, en espace, et vérifier la qualité de la relation au public qui prime pour lui. L'expérience théorisée persévérante de J.Mc Grath semble, en effet, être celle qui synthétise au mieux les trois acceptions du terme de théâtre populaire qui ont cours dans le monde. Plaçant son intervention éthique et esthétique sous le signe d'une contribution à l'expression autonome d'un théâtre du peuple, il a emprunté aux héritages français, à celui de Brecht ou de l'agit-prop, pour concevoir et mettre en oeuvre les formes différentes d'expression propres à ce segment de la population. Il s'éloigne ainsi volontairement des courants fondateurs d'un grand théâtre épique et politique exprimé dans les théâtres nationaux. Nous avons indiqué les signes qui nous permettent d'affirmer que son apport constitue une étape aussi nouvelle et originale, dans la modification du rapport à la représentation, que celles de J.Littlewood, J.Vilar, B.Brecht ou

Stanislavski. Comme ces deux derniers créateurs, J.Mc Grath a étroitement associé création, écrite et scénique, et contribution théorique. Il se distingue ainsi de la plupart de ses confrères anglo-américains, qui privilégient la création comme pensée agissante. Avec son expérience multiforme, itinérante, son intervention éthique, ses choix esthétiques, J.Mc Grath pourrait être considéré comme un Molière contemporain.

Les signes d'une survivance de son oeuvre surgiront de l'appropriation récurrente du provisoire contextualisé de ses créations par des publics divers. Cette affirmation répétée d'une connivence est la marque de la postérité, pôle dialectique indispensable à l'éphémère revendiqué. A l'exception manifeste de la France, justification complémentaire de notre choix de cet auteur, la notoriété internationale accompagne sa carrière. De l'avis unanime d'analystes nombreux appartenant à un large palette de pays, en Europe du Nord, de l'Est, en Grèce et en Amérique, l'oeuvre de J.Mc Grath a marqué la décennie 1970, à l'échelle internationale. Le succès de la pièce *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, en est l'emblème. Elle invente les 'ceilidh-plays' multiformes qui amplifient la cohérence et l'efficacité des procédés du théâtre épique : documents, chansons, personnages emblématiques, adresse directe, parodie, burlesque associés au drame historique. Elle y ajoute une validation de la culture populaire. Nous avons pu contribuer à montrer l'importance de son apport au fil des années 1980, et à l'orée de la décennie nouvelle. Elle rejoint celle de Luca Ronconi, Dario Fo ou Ariane Mnouchkine. Nous en avons souligné la cohérence forte, fondée sur un souci d'adéquation aux pratiques culturelles enracinées du peuple, notamment dans ses composantes ouvrières et régionales, dans les pays de tradition celtique.

Fils du peuple, certes, J.Mc Grath a nourri son héritage d'une riche culture universitaire. Cette dernière, et la reconnaissance nationale précoce de son talent, lors du tournant historique du théâtre britannique, ont contribué à favoriser l'acceptation de la place originale qu'il s'est assignée. L'axe éthique de ses créations et de ses écrits, affirme la nécessaire perpétuation d'un

théâtre populaire spécifique pour chacune des sous-culture sociale ou régionale qui contribuent à tisser la riche étoffe d'une nation plurielle. Il s'oppose donc farouchement à une vision universalisante de l'art. Néanmoins, une longue carrière, non achevée à ce jour, toute entière consacrée à cet idéal a permis de construire une oeuvre majeure, qui, en faisant le choix de la spécificité, acquiert paradoxalement la dimension universelle d'un témoignage, aujourd'hui où les courants inter-culturels interrogent précisément les expériences minoritaires, extra-européennes, il est vrai. J.Mc Grath est sans conteste le représentant exemplaire du courant principal du théâtre populaire britannique

Contraint par la double démarche éthique et esthétique de l'auteur, à user en alternance d'outils sociologiques et sémiologiques, nous avons, en parallèle, pu mesurer l'égale incertitude de leur situation, leur perméabilité aux états idéologiques de la société qui les produit. Les espoirs ouverts par les interrogations de P.Pavis, ou les dernières contributions de B.Kershaw et H.Blau, illustrent au plan de l'actualisation des outils théoriques en phase avec notre époque, une similarité troublante avec la démarche créatrice de J.Mc Grath. Une socio-sémiologie du doute et du constat, ouverte aux incertitudes, accepte le caractère éphémère et provisoire des analyses. Elle accompagne exactement, à nos yeux, les interrogations éthiques et un nouvel élan créatif chez J.Mc Grath. Double, cette évolution se dessine, aujourd'hui, autour de l'axe de la fête partagée d'une part, et, d'autre part, autour des contributions philosophiques avancées dans les monologues épiques pour une comédienne seule. Le pôle de l'individu, qui est tenu pour central dans notre civilisation de fin de siècle est équilibré par le pôle de la fresque historique et collective, sociale, régionale, un "pageant" réinventé, héritier de ses aînés, pour affirmer la nécessité des solidarités. Ce faisant l'auteur illustre les deux sources de son marxisme hérité de R.Williams. Le matérialisme est inséparable d'une forme d'idéalisme, d'une foi en l'homme. Ces deux termes affirment l'indissociable unité dialectique. A un humanisme agissant,

justifiant le qualificatif d'éthique pour caractériser l'intervention sociale de J.Mc Grath par la canal culturel, elle associe et oppose sans cesse une théorie esthétique fondée sur l'expérimentation persévérante, doublée d'un engagement-identification de l'auteur avec le public populaire. L'histoire-mémoire, interpellée, devient affirmation d'une fidélité aux grands principes théoriques idéologiques, et levier d'intervention pour le devenir. Au moment d'un retour prégnant de l'idéalisme, perceptible dans l'essor nouveau des religions, la réponse de J.Mc Grath pourrait être la voie d'une synthèse, qui aurait tiré les leçons du sectarisme caricatural, pour proposer un espoir, l'alliance d'un marxisme humaniste fort, qui refuse les dérives instrumentalistes à l'origine de l'écroulement des pays où une matérialité déformée donnait néanmoins corps au socialisme. Il ne rejette pas l'origine religieuse de sa culture, le catholicisme. Dans le substrat social, économique et idéologique en mutation, cette forme festive nouvelle, qui est héritage d'un passé où, dans des périodes similaires de l'histoire, la différenciation des classes sociales était réduite, pourra servir de ferment à un théâtre populaire de l'avenir.

Il semble difficile d'affirmer que l'oeuvre de J.Mc Grath passera à la postérité. Sa contribution historique, certaine, demeurera dans les études concernant la deuxième moitié du vingtième siècle. Sera-t-elle perçue comme la source d'un élan nouveau que nous venons de cerner et de lire dans l'adaptation permanente de sa pratique esthétique, ou rejoindra-t-elle l'apport de J.Littlewood au panthéon des interventions créatrices emblématiques, reflets d'une société et d'une identité socio-économique en voie de disparition, qui auront favorisé la constitution d'une mythologie contemporaine fondamentale au XX^e siècle, celle de la classe ouvrière et de la révolution socialiste? L'oeuvre de J.Mc Grath elle-même fonctionne comme une mythologie. Comme toute mythologie, les représentations symboliques des sentiments humains (ici les engagements, les passions affectives ou les identifications culturelles) s'affrontent en des combats parfois cruels. Elles se

inscrit dans le siècle, qui n'est jamais souvenir nostalgique, mais adhésion à l'avenir, véritable quête intérieure, et esthétique, accompagnant un choix humaniste. L'évolution heurtée des sociétés nous persuade que naîtra, sous des formes nouvelles, une société en harmonie avec ses choix éthiques, dans les conditions post-modernes. L'opiniâtre créativité de J.Mc Grath tente, en attendant les dauphins, de contribuer à dessiner un tel vingt-et-unième siècle.

BIBLIOGRAPHIE

1-Théories :

1-1-Mouvement des idées

1-1-1-ouvrages :

- ADORNO Theodor W, *Théorie esthétique*, Paralipomena, 1989, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Eliane Kaufhalz. Titre original, *Aestetische Theorie*, Paris, Klincksieck, 1989, 464p.
- ADORNO Theodor W & HORKHEIMER M. *La dialectique de la Raison*, traduit de l'allemand par Eliane Kangholz, Paris, Gallimard, 1983, 281p.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Ed du Seuil, 1957, 247p
- BRECHT Bertolt, *Les Arts et la Révolution*, Paris, L'Arche, Travaux 9, 1967, 191p.
- CIEREC *Arts et Idéologie*, Travaux XX, Avril 1977, Saint-Etienne, Université Jean Monnet, 187p.
- DOSSE François, *Histoire du structuralisme*, deux tomes, éditions des Sciences de l'Homme, Paris, La Découverte, Tome un, 1991, 488p
Tome deux, 1992, 587p.
- EAGLETON Terry, *Criticism and Ideology*, Londres, Atlantic Highlands Humanities Press, 1976, nouvelle édition, London-New-York, Verso, 1978, 191p.
- JAMESON Fredrick, *Postmodernism, the Politics of Late Capitalism*, London, Verso, 1991, 259p.
- KEYS David *Thatcher's Britain, A Guide to the Ruins*, Original Concept and original research by David Keys, written and researched by Graham Allen(& all) research coordinated by Adam Sharples, London, Pluto Press/New Socialist, 1983, 119p.
- NAREMORE James & BRANTLINGER Patrick, ed. *Modernity and Mass Culture*, Bloomington & Indiana, Indiana University Press, 1991, 278p.
- VATTIMO Gianni *La fin de la modernité, Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, traduit de l'italien par Charles Alunni, Paris, L'Ordre philosophique/le Seuil, avril 1987, édition originale, Garzanti, 1985, 185p.

1-1-2-périodiques :

Revue interuniversitaire de sciences et pratiques sociales, *Actions et Recherches Sociales, Métamorphose des Valeurs*, Paris, ERES, Juin 1989, n°2, 102p.

le Courrier de l'Unesco, *Un débat Nord-Sud, Qu'est-ce que le progrès*, Paris, mensuel en 32 langues et en braille, Décembre 1993, 52p.

1-2-Théories analytiques**1-2-1-Sémiologie**

CIEREC, *Regards sur la Sémiologie contemporaine*, Travaux XXI, actes du colloque Semiologie/Sémiologies, 24-6 Novembre 1977, Université J.Monnet, CIEREC, Saint-Etienne, Avril 1978, 212 p.

CIEREC, *Parcours sémantiques et sémiotiques*, Travaux XXX, Université Saint-Etienne, 1981, 238p.

DONAHUE Thomas J. *Structures of Meaning, A Semiotic Approach to the PlayText*, Fairleigh Dickinson University Press, 17th May 1993, 216p.

ESSLIN Martin, *The Field of Drama*, Londres, Methuen, 1987, 190 p.

KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du Théâtre*, Paris, Nathan, 1992, 203p.

METZ Christian, *Language and Cinema, Approaches to Semiotics*, The Hague, Mouton, Paris, 1974, 304p.

METZ Christian, *Essais sur la Signification au Cinéma*, Paris, Klincksieck Esthétique, Tome I, 1968, nouveau tirage 1983, 219p, Tome II, 1972, 4ème tirage 1986, 246p.

PAVIS Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, 228p.

Théâtre des Jeunes Années, *l'Art d'être Spectateur*, Lyon, Les Cahiers du Soleil Debout, 1988, 20p.

TUDOR Andrew, *Image and Influence*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1974, 239p.

UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Editions Sociales, Critique, 1977, 309p. Nouvelle édition augmentée d'un chapitre sept, *Pour une pragmatique du dialogue de théâtre*, Paris, Messidor/Editions Sociales, collection Essentiel, 1982, 302p.

1-2-2-Sociologie

ANSART Pierre, *Les Sociologies Contemporaines*, Paris, Inédit Points le Seuil, 1990, 342p.

BOURDIEU Pierre, *Questions de Sociologie*, Paris, Ed. de Minuit, éd augmentée, 1984, 282p.

- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'Art*, Paris, Ed. du Seuil, Sept 1992, 481p.
- CHOMBART de LAUWE Paul-Henri, *La Culture et le Pouvoir*, Paris, l'Harmattan, 1983, 386p.
- EAGLETON Terry, *Raymond Williams, Critical Perspectives*, Cambridge, Polity Press, 1989, 235p.
- MAFFESOLI Michel, *Au Creux des Apparences, Pour une Ethique de l'Esthétique*, Paris, Plon, 1990, 300p.
- NAREMORE James & BRANTLINGER Patrick ed. *Modernity and Mass Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991, 278p.
- TOURAINÉ Alain, *La Société post-industrielle*, Paris, Denoël, 1969, 315p.
- TOURAINÉ Alain, *L'Après Socialisme*, Paris, B.Grasset, 1980, 283p.
- TOURAINÉ Alain, *Le Retour de l'Acteur : Essai de Sociologie*, Paris Fayard, 1984, 349p.
- VOVELLE Michel, *Idéologies et Mentalités*, Paris, Maspéro, 1982, 331p.
- WIENER Martin.J, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980*, Harmondsworth, Pelikan/Penguin, 1985, first published, Cambridge University Press, 1981, 217p.
- WILLIAMS Raymond, *The Long Revolution*, Harmondsworth Penguin, in association with Chatto & Windus, 1965 (1984, printing) 399p.
- WILLIAMS Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, OUP, 1977, 218p.
- WILLIAMS Raymond, *Culture*, London, Fontana, 1981, 248p.
- WILLIAMS Raymond, *Culture and Society : Coleridge to Orwell*, London, Hogarth, 1987, c.1982, 363p.
- WILLIAMS Raymond, *The Politics of Modernism : Against the New Conformists*, edited & introduced by Tony Prinkley, London Verso, 1989, 208p.

2-Théâtre :

la mention : (JMG) indiquera que les ouvrages ou articles référencés dans ce chapitre, traitent, parmi d'autres, de l'oeuvre de John Mc Grath et des activités de la compagnie 7:84.

2-1-Ouvrages théoriques

- ARDEN John, *To Present the Pretence : Essays on the Theatre and its Public*, London, Eyre Methuen, 1977, 216p.
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, 250p.
- BOAL Augusto, *Pratique du Théâtre de l'Opprimé*, La Découverte, Paris, 1983, 204p
- BRECHT Bertolt, *Ecrits sur le Théâtre*, l'Arche Paris, 1963.
- BRECHT Bertolt, *le Petit Organon pour le théâtre*, l'Arche, Travaux 4, Paris, 1963, 119p.
- BRECHT Bertolt, *l'Achat du Cuivre*, L'Arche, Travaux 13, Paris, 1971, 139p.
- BROOK Peter, *The Empty Space*, Mc Gibbon & Kee, Londres, 1968, puis éd. de poche: Pelican Books, 1972, enfin, Penguin, 1990, 157p.
- BROOK Peter, *Le Diable c'est l'ennui, Propos sur le Théâtre*, Actes Sud-Papiers, Paris, 1991, 101p.
- DASTE Jean, *Le Théâtre & le Risque*, Saint-Etienne, Cheyne-LeHénaff, 1992, 57p.
- GOOCH Steve, *All Together Now, An Alternative View of Theatre and Community*, London, Methuen, 1984, 97p.
- PISCATOR Erwin, *The Political Theatre*, translated with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison, London, Eyre Methuen, 1980, 374p.
- ROLLAND Romain, *Le théâtre du Peuple, Essai et esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris, Hachette, 1903, rééd. 1913, 284p.
- VITEZ Antoine, *Le Théâtre des Idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard 1991, 608p.

2-2-Ouvrages analytiques

- BIGSBY CWE ed. *British Drama since 1960*, Stratford upon Avon Studies n°19, London, E.Arnold, 1981, (JMG), 192p.
- BLAU Herbert, *To All Appearances, Ideology and Performance*, New-York-London, Routledge, 1992, 223p.
- COHN Ruby, *Retreats from Realism in Recent English Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 223p.

- COPFERMAN Emile, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, Paris, Maspéro, 1969, 216p.
- COURT Antoine, ed. *A la recherche du populaire, études*, CIEREC/ Travaux LXXIV, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 1992, (JMG), 193 p.
- COURT Antoine ed. *A la rencontre du populaire, études*, CIEREC/ Travaux LXXXII, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 1993, (JMG), 163 p.
- CRAIG Sandy ed. *Dreams and Deconstruction, Alternative Theatre in Britain*, Ambergate Berbyshire, Amberlane Press, 1980, (JMG), 192p.
- DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, 221p.
- ELSON John, *Post War British Theatre*, Londres et Boston, Routledge & Kegan, 1976, revised 1979, (JMG), 232p.
- Equipe théâtre Moderne, GR27-CNRS, *Le Théâtre d'Agit Prop, 1917-32*, Lausanne, La Cité-l'Age d'Homme, 1977, 2 tomes, 163p et 169p.
- ESSLIN Martin, *An Anatomy of Drama*, Londres, Temple-Smith, 1976, 125p.
- HAYMAN Ronald, *British Theatre since 1955, a Reassessment*, Oxford, Oxford University Press, 1979, (JMG), 176p.
- HILTON Julian, ed. *New Directions in Theatre*, London, MacMillan, 1993, 184p.
- HUTCHEON Linda, *The Politics of Postmodernism*, London-New-York, Routledge, 1989, 195p.
- HUNT Albert, *Hopes for Great Happenings, Alternatives in Education and Theatre*, London Eyre Methuen, 1976, 192p.
- INNES Christopher, *Modern British Drama, 1890-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 508p.
- ITZIN Catherine, *Stages in the Revolution*, Londres, Eyre Methuen, 1980, (JMG), 398p.
- KERSHAW Baz, *The Politics of Performance, Radical Theatre as Cultural Intervention*, New York-London, Routledge, 1992, (JMG), 281p.
- KLEBER Pia & VISSER Colin, ed. *Re-interpreting Brecht, His Influence on Contemporary Drama and Film*, a collection of knowledgeable Essays, Cambridge, Cambridge University Press, Hardback, 1990, Paperback, 1992, 234p.
- Mc KENNEY Linda, *Popular Theatre in Scotland*, en cours d'édition, manuscript personnel. (JMG)
- MacLENNAN Elizabeth, *The Moon Belongs to Everyone*, London, Methuen, 1990, (JMG), 214p.
- Mc CORMICK John, *le Théâtre britannique contemporain*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1972, 120p.

- PASQUIER M, ROUGIER.N, BRUGIERE B, *le Nouveau Théâtre Anglais*, Paris, A.Colin,U2,1969, 414p.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Editions Sociales, 1987, 477p.
- SALEM Daniel, *La Revolution Théâtrale Actuelle en Angleterre*, essai, Paris, Denoël, 1969, 256p.
- TAYLOR John Russell, *Anger and After*, London, Methuen, 1962, 321p.
- TRUSSLER Simon ed, *New Theatre Voices of the Seventies*, London, Methuen, 1981, (JMG), 200p.
- TYNAN Kenneth, *A View of the English Stage*, London, St Alban's Paladin, 1975, 384p.
- TYNAN Kenneth, *Tynan Right and Left*, London, Longmans, 1967, 479p.
- VAN ERWEN Eugene, *Radical People's Theatre*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, (JMG), 238p.
- VINSON James, *Contemporary Dramatists*, J.Vinson ed., associate ed. D.L.Kirkpatrick, 3rd ed, London, McMillan, 1982, (JMG), 1104p.
- WILLEY Mireille, *Théâtres populaires d'aujourd'hui en France et en Angleterre(1960-1975)*, Paris, 1979, Didier Erudition, (JMG), 241p.
- WINKLER-HALE Elizabeth, *The Function of Song in Contemporary British Drama*, Londres-Toronto, Delaware-Newark University of Delaware Press, 1990, (JMG), 232p.

2-3-Pièces de théâtre :

nous indiquons ici les références concernant les pièces de théâtre qui ont été citées dans le corps du texte. Les manuscrits inédits sont consultables à la National Library, à Londres. Ceux marqués d'un @, sont disponibles auprès de leur auteur. Archives McG. renvoie aux archives de J.Mc Grath.

- ANDERSON David *His Master's Voice*, inédite @, 1977.
- ARDEN John, *The Ballygombeen Bequest*, New-York, *Script* n°9, Sept.1972, p.4-50, New-York Shakespeare Festival Public Theatre
Vandaleur's folly, inédite, archives McG.
The Waters of Babylon, Live like Pigs, The Happy Haven, London, Penguin Plays, 1964, 272p.
Sergeant Musgrave's Dance, London, Methuen, 1960, 104p, Nouvelle édition commentée, 1982, 112p.
- ARDREY Robert, *Shadows of the Heroes*, London, Collins, 1958
- BARKE James, *Major Operation*, inédite, 1941, B.U Glasgow.
- BARKER Howard *The Poor Man's Friend*, inédite.
- BEHAN Brendan, *The Quare Fellow*, London, Methuen, 1960, 90p.
The Hostage, London, Methuen, 1962, 110p.

BRECHT Bertolt, *Toutes les pièces*, Paris, l'Arche, Théâtre Complet, nouvelle édition complète, de 1974 à 1980. L'ordre de présentation est chronologique.

L'opéra de Quat'sous, Vol.2

Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny, Vol.2.

Sainte Jeanne des Abattoirs, Vol.2

La Mère, Vol.3

Les fusils de la Mère Carrar, Vol.4.

Mère Courage et ses enfants, Vol.4.

La Bonne Ame de Se-Tchouan, Vol.4.

Le Procès de Lucullus, Vol.5.

Maître Puntila et son valet Matti, Vol.5.

Le Cercle de Craie Caucasien, *ibid*, Vol.6.

BOND Edward, *Saved*, London, Methuen, 1969, 128p.

BURROWS John, *One Big Blow*, inédite, archives McG, 78p.

CAMPTON David, *A Smell of Burning*, London, S. French, 1960, 24p.

CAUTE David, *Songs of an Autumn Rifle*, manuscript inédit.

COWARD Noël, *Private Lives*, New-York, Garden City, 1970, 88p.

COX Peter *V-Signs*, manuscript inédit@.

DELANEY Shelag, *A Taste of Honey*, London, Methuen, 1970, 88p.

EDGAR David, *Wreckers*, London, Methuen, 1978, 92p.

FARQUHAR George, *The Recruiting Officer*, London, Arnold, 1965, 137p.

FLANNERY Peter, *Singer*, London, Nick Hern Books, 1989, 98p.

FO Dario, *Accidental Death of an Anarchist*, traduction et adaptation de Gavin Richards, inédite.

GRIEG Noël, *The Hand of Whisper*, inédit.

GRIFFITHS Trevor, *Apricot & Thermidor*, deux courtes pièces, inédites
Occupations, 1972, London, Faber and Faber, 1980.

HARE David, *Plenty*, London, Faber and Faber, 1978, 87p.

JELlicoe Ann, *The Sport of my Mad Mother*, London, Faber and Faber, 1958, 88p.

The Reckoning, London, Faber and Faber, 1980, 78p.

KEEFE Barrie, *Sus*, 1979, London, Methuen, 76p.

LAMONT-STEWART Ena, *Men Should Weep*, Edinburgh, 7:84 et EUS
PB Publications, 1983. manuscript, 1947, B.U Glasgow.

LUCKHAM Claire *Trafford Tanzi*, manuscript inédit.

MacLENNAN David, *Honour your Partner*, inédit, 1976.

Thoughts for Today, inédit, 1977.

On the Pig's Back, inédit, 1983, en collaboration avec John Mc GRATH, archives McG.

- Mc KENNEY Linda, *Joe Corrie, Plays, Poems and Theatre Writing*, introduced by L. Mc Kenney, Edinburgh, 7:84, 1985, 186p.
- McLEISH Robert, *The Gorbals Story*, 1946, E'dburgh, 7:84, 1985
- MILLER Arthur, *A View from the Bridge*, 1955, publiée avec *All my Sons*, Harmondsworth, Penguin, 1961, 171p.
- MUNRO George, *Gold in His Boots*, 1947, inédit, B.U. Glasgow.
- ODET Clifford, *Waiting for Lefty*, 1937, et *Awake and Sing*, 1939 inéd
- OSBORNE John, *Look Back in Anger*, London, Faber and Faber, 1957, 96p.
- PARKER Charles, *The Maker and the Tool*, 1962, inédit (Centre 42).
- RECKORD Barry, *Skyvers*, London, Penguin Plays, New English Dramatists, n°9, 1966, p 75-136.
- SCOTT Benedick, *The Lamb of God*, 1946, inédit. B.U Glasgow.
- SHERIDAN Jim, *Spike in the 1st World War*, manuscrit inédit@.
- TERSON Peter, *Zigger Zagger, 2 Plays*, (avec *Mooney and his Caravans*), Harmondsworth, Penguin, 1970, 188p.
- THEATRE WORKSHOP, *Oh What a Lovely War*, London, Methuen, 1965, 116p.
- TROTT Harry, *UAB Scotland*, 1940, inédit. B.U. Glasgow.
- WATERHOUSE Keith, *Billy Liar*, London, Evans Plays, 1966, 80p.
- WESKER Arnold, *Chips with Everything*, London, Penguin Plays, New English Dramatists, Vol.7, 1963, p.15-72, 58p.
The Kitchen and other plays, London, Penguin Plays, Vol.2. 1960 pour *The Kitchen*, 1968 pour le volume, 199p.
Roots, London, Penguin Plays, Vol.1, 1964, 224p.

2-4-Etudes critiques ou analytiques :

- DEMANGE Camille, *Brecht, Théâtre de tous les Temps*, Paris, Seghers, 1967, 191p.
- DUPUY Xavier, *Contre le supposé archaïsme du spectacle vivant*, communication au colloque *Scènes sur Loire*, Comédie de Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, 14-15 avril 1993, Saint-Etienne, Office du Théâtre Indépendant, 79p, article, p.55-61.
- GRANT Steve, *Voicing the Protest, the New Writers*, in *Dreams and Deconstruction*, Sandy Craig editor, Ambergate, Derbyshire, Amberlane Press 1980, chapitre 9, (JMG), p116-44.
- ESSLIN Martin, préface à *New Theatre Voices of the Seventies*, Londres, Methuen, 1981, p.viii-ix.
- HOLLAND Peter, *Brecht, Bond, Gaskill and the Practice of Political Theatre*, *Theatre Quarterly* n°30, 1978, p.24-34

- PLANCHON Roger, *Pour une approche de différentes démarches*, Dossier TNP-TEP, approche de 15 spectacles au TNP-Villeurbanne, 1978-79, p1-5, Villeurbanne, TNP/Travail et Culture, Août 1978.
- Revue littéraire Europe, *Brecht*, Paris, Europe, n° 133-4, Jan-Fév 1957, 254p.
- Revue Recherches Internationales, *Brecht aujourd'hui*, *Brecht Dialog* 1968, Paris, Recherches Internationales, n° 60, 3è trimestre 1969, 96 p.
- Revue Silex, *Moi Bertold Brecht*, SILEX Grenoble, n° 7, 2è trimestre 1978, 155p.
- Revue Théâtre/Public, *Cinéma et Théâtralité*, Avignon 76. Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, Juillet 1976, 42p.
- RUSSELL BROWN John, *Realism and Parables : From Brecht to Arden*, Stratford upon Avon Studies n°4, London, E. Arnold Ltd, 1962, p31-39.
- THORNBURGH Robin, *Dreams and Deconstruction*, chapitre 12, *First Tragedy, ...Then, Farce*, (JMG), p165-75.

2-5-Thèses

- BESSENAY Laurence, *Commitment on the Stage*, Mémoire de DEA sous la direction du Pr.L.Roux, Université J.Monnet, Saint-Etienne, Nov. 1989, (JMG), 70p.
- BOIREAU Nicole, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais, 1956-1970*, thèse de Doctorat d'Etat, Université Paris-3 Sorbonne Nouvelle 1982, (JMG), 903p.
- ANGEL-PEREZ Elisabeth, *Le Retour des Formes Médiévales dans le Théâtre Parallèle Contemporain Britannique*, thèse de Doctorat, Université Paris 4, Janvier 1991. (JMG), 478p.
- JONES-PETITHOMME Maya, *Le théâtre alternatif en Grande-Bretagne et son économie, 1968-1986*, Doctorat Université Bordeaux-3, 1988, (JMG), 450p.

2-6-Entretiens

- ARDEN John, "Building the Play", an interview, *Encore*, July-August 1961, p.26-34.
- BARKER Clive, *Jean-Pierre SIMARD, an interview with...*, inédit, appendice n°5 (JMG), 17p.
- BOND Edward, "The Long Road to Lear", *Theatre Quarterly*, Jan. March 1972, 13p.

- D'ARCY Margaretta, entretien à *Theatre Quarterly*, Vol.6, 1976, n°24, cité dans l'éditorial de S.Trussler : *The Theatre, the Revolution and Theatre Quarterly*.
- De JONGH Nicholas, Arts Correspondant, *The Guardian*, article du 13 Fév 1981, (JMG), dénonçant la suppression des subventions à 43 compagnies itinérantes par l'Arts Council of Great Britain, reproduit dans le programme de la pièce de J.Mc Grath *Night Class*, créée à l'occasion du dixième anniversaire de la Compagnie de Théâtre 7:84, p.6.
- EDGAR David, entretien à *Theatre Quarterly*, n° 33, 1978.
- MacLENNAN Elizabeth, interview par Colin Mortimer, 17 Mars 1980. Non publiée, 19p. Archives Compagnie 7:84, et archives personnelles, (JMG).
- MacLENNAN Elizabeth, interview for the Glasgow Herald, Clydebuilt Season, et Festival Mayfest (mai 1982), script, 6p, archives personnelles, (JMG).
- MERCER David, *Birth of a Playwriting Man*, *Theatre Quarterly*, n°9, Jan-March 1973, p29-48.
- REEVES Geoffrey, *Jean-Pierre SIMARD, an interview with...*, inédit, appendice n°4 (JMG), 5p.
- Symposium *Playwriting in the Seventies*, Londres 1976, organisé par *Theatre Quarterly*, vol.6, 1976, n°24. Notamment, la contribution de Michaël Wandsor, (JMG).

2-7-Rapports officiels :

Arts Council of Great Britain,

- Annual Reports*, n°30 à 43, 1971 à 1988, notamment :
- Theatre Today in England and Wales*, Londres, 1970, 70p.
- The Glory of the Garden* Londres, 1984, 44p.
- Theatre is for All (Cork Report)* Londres, 1986, 121p.

3-Romans :

- Dos PASSOS John, *Manhattan Transfer*, Harmondsworth, Penguin, USA, trilogie, Harmondsworth, Penguin.
- HINES Barry, *Kes*, London, Hammondsworth, Penguin, 1969, 160p.
- SILLITOE Alan, *Saturday Night, Sunday Morning*, London, W.H.Allen Ltd, 1958, édition de poche: London, Pan Books Ltd, 1960, 192p .

4-Oeuvres de John Mc Grath :

4-1-Pièces de théâtre :

Comme nombre de pièces contemporaines, écrites pour un théâtre ou une compagnie, une bonne partie des pièces de John Mc Grath n'a jamais été publiée. Les textes peuvent être consultés au cabinet des manuscrits, à la bibliothèque du British Museum, à Londres, ou dans les archives données par l'auteur à la Bibliothèque de l'Université de Cambridge. La mention inédite renverra à l'un de ces deux lieux. Le classement qui suit est chronologique.

A Man Has Two Fathers, inédite, Oxford University Dramatic Society, 1958

The Invasion, traduction de la pièce d'Arthur Adamov, inédite, Oxford and Edinburgh, 1958

The Tent, inédite, Edinburgh, 1958, Royal Court Theatre, London, Sunday production without decor, 19/10/58-1959, Radio, BBC Third Program, 16/03/60

Why the Chicken, inédite, Oxford Theatre Group, Edinburgh, tour, 1959-60

Jack, inédite, non jouée, transformée pour le feuilleton télévisé *Diary of a Young Man*, 1960

The Seagull, inédite, adaptation de la Mouette de Tchekov : dans les Highlands, aujourd'hui. Dundee Repertory Theatre, July 1961

Basement in Bangkok, inédite, Bristol University, 1963

Events While Guarding the Bofors Gun, Hampstead Theatre Club, Londres, 12 Avril 1966, Londres, Methuen, 29 Sept 1966, 84p.

Bakke's Night of Fame, d'après le roman *A Danish Gambit* de William Butler, Hampstead Theatre Club, Londres, Jan. 1968, puis au Shaw Theatre, Oct. 1972. Londres, Davies-Pointer.

Comrade Jacob, d'après le roman du même titre de David Caute, inédite, Gardner Arts Center, Sussex University, 24 Nov. 1969

Sharpeville Crackers, inédite, Lyceum Theatre Edinburgh, as part of a meeting to mark the 10th anniversary of the Sharpeville massacre, April 1971, 14p.

Random Happenings in the Hebrides, Lyceum Theatre Edinburgh, Sept 1970, Londres, Davies Pointer, 1972, 76p .

Unruly Elements : série de six courtes pièces, écrites en 1971 marquant le retour de l'auteur à Liverpool, plus tard rebaptisées *Plugged Into History*, reliées par des monologues Tournée de la compagnie 7:84, puis théâtre Bush à Londres, Juin 1971-Juillet 1972 :

-*My First Interview*

-*Angel of the Morning*

-*Plugged in to History*

-*They're knocking down the Pie -Shop*

-*Hover Through the Fog* créée au théâtre Everyman de Liverpool en Fév. 1971

-*Out of Sight.*

Plugged-in to History, *Angel of the Morning* et *They're Knocking Down the Pie-Shop* ont été publiées sous le titre générique :

Plugged -in, dans la revue théâtrale *Plays and Payers*, en Nov 1972, à Londres et jouées au King's Head Theatre de Londres en Mars 1972, puis diffusées par la chaîne de télévision BBC2, le 13 Jan 1973.

Trees in the Wind, inédite, Edinburgh, Août 1971, puis tournées, jusqu'au Royal Court, Londres, 22 Janvier 1980, 54p.

Soft or a Girl, rebaptisée *My Pal and Me*, inédite, Everyman Theatre, Liverpool, Déc. 1971, tournée 7:84, 1975

The Caucasian Chalk Circle, inédite, adaptation de la pièce de B. Brecht. Des travailleurs de Liverpool sur un chantier. Théâtre Everyman, Liverpool, 1972.

Prisoners of War, adapté de la pièce de Peter Terson à la situation locale, Everyman, Liverpool, 1972.

Underneath, inédite, Théâtre Everyman par 7:84, puis tournée, printemps 1972, reprise, en 1978.

Serjeant Musgrave Dances On, adaptée à la demande de John Arden au conflit irlandais et à la grève des mineurs de 1972, inédite, tournée 7:84, Sept. 1972, 58p.

Fish in the Sea, 1971, Théâtre Everyman, Liverpool, Déc. 1972, révisée pour la tournée 7:84 débutant le 11 Fév. 1975 au théâtre Half Moon à Londres, éditée London, Pluto Press, 1977, 82p.

The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil, Londres, Methuen Paperback, 1981, 82p. D'abord publiée en 1974 par West Highlands Publishing Co, Breakish, Ile de Skye. Droits rachetés par Methuen, qui la publie, dans sa collection 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.

The Game's a Bogey, Tournée, Aberdeen, Jan. 1974, éditée : EUSPB, Edimbourg, 1975 (distribuée par Pluto Press, Londres), 54p.

- Boom*, deux tournées 7:84 Scotland, 1974, publiée dans *New Edinburgh Review* n°30, Aout 1974, avec une introduction de J.Mc Grath. sur deux colonnes, 24p.
- Lay Off*, inédite, tournée 7:84 England, été 1975.
- Little Red Hen*, 7:84 Scotland, tournée débutant au théâtre Lyceum d'Edimbourg, 15 Sept.1975, publiée par Pluto Press en 1977, 51p.
- Oranges and Lemons*, pièce en un acte, inédite, Amsterdam et Hollande, 1975.
- Yobbo Nowt* inspirée du roman de Gorki et de la pièce de B.Brecht *La Mère*, transformée et resituée en Angleterre, dans le monde industriel des années 1970. Tournée 7:84 England, 1975-6, publiée par Pluto Press, Londres, 1978, 62p.
- The Rat Trap*, inédite, 7:84 England, Amsterdam et Royal Festival Hall, Londres, 1976.
- Out of Our Heads*, inédite, 7:84 Scotland, tournée 1976-7 et Royal Court Theatre, Londres, 20 Déc.1977.
- Trembling Giant*, inédite, 7:84 England, tournée débutant à l'université de Lancaster en Mai 1977, version écossaise par 7:84 Scotland, tournée automne 1977, jouée au Royal Court Theatre le 20 Déc.
- The Life and Times of Joe of England*, inédite, tournée 7:84 England Nov 1977-Juin 1978, puis Hollande et Belgique.
- Big Square Fields*, inédite, tournée 7:84 England Avril-Juin 1979, début à Bradford.
- Joe's Drum*, tournée 7:84 Scotland, début, Aberdeen Arts Center, 21 Mai 1979, publiée par Aberdeen People's Press, 1979, 52p.
- Bitter Apples*, inédite, tournée 7:84 England débutant au théâtre Everyman de Liverpool, le 19 Septembre 1979
- Swings and Roundabouts*, tournée 7:84 Scotland, débutant à Aberdeen Arts Center, le 26 Fév.1980, publiée avec *Blood Red Roses*, sous le titre *Two Plays for the Eighties*, Aberdeen People's Press, 1981 (144p), p.89-141.
- Blood Red Roses*, jouée par 7:84 Scotland : Church Hill Theatre, festival d'Edimbourg, Août 1980, tournée, Theatre Royal, Stratford East, London, Everyman, Liverpool, télévisée sur la chaîne Channel Four en trois épisodes d'une heure, Août-Octobre 1985. Publiée par Aberdeen People's Press, *Two Plays for the Eighties*, 1981, p.5-87.
- The Catch*, inédite, festival d'Edimbourg 1981, puis tournée 7:84 Scotland,
- Nightclass*, inédite, 7:84 England, Mars 1981, 48p.
- Rejoice*, inédite, 7:84 England, festival d'Edimbourg 1982, puis tournée Angleterre, Pays de Galles, Août 1982.

- The Women of the Dunes*, inédite, écrite en anglais pour le Regio-theater d'Ijmuiden, sur l'histoire locale, puis jouée en flamand, Juin 1983.
- Women in Power*, adaptation de la pièce d'Aristophane *Assemblée de Femmes*. Festival d'Edimbourg, 1983, inédite.
- Six Men of Dorset*, adaptation de la pièce de Miles Maleson, 1934, au sujet des martyres de Tolpuddle. Inédite, tournée 7:84 England, Sheffield Crucible, Shaw Theatre London, 1984.
- The Baby and the Bathwater*, inédite, 7:84 Scotland, Sept. 1984, revue et abrégée, festival d'Edimbourg, 1985.
- The Albannach*, adaptée du roman de Fionn Mc Cola, inédite, 7:84 Scotland Edimbourg et tournée dans les Highlands, Mars 1985.
- Behold the Sun*, pièce, conçue également comme livret avec Alexander Goehr, pour son opéra, Duisburg, Oper am Rein, Avril 1985.
- All the Fun of the Fair*, inédite. Dernière pièce créée par 7:84 England, grâce au financement de nombreux syndicats ouvriers et du Greater London Council, avant la dissolution de cet organisme. Théâtre Half Moon, Londres, Mars 1986, alors que l'Arts Council avait déjà supprimé toute subvention à la compagnie.
- There is a Happy Land*, inédite, concert théâtral contant l'histoire du peuple gaélique, avec le groupe de musique Ossian, en gaélic, en langue Scott et en anglais. Créée au Churchill Theatre de Glasgow, le 25 Avril 1986, puis en tournée dans l'ouest des Highlands. J. Mc Grath filma le spectacle avec sa compagnie Freeway, pour Channel Four. Première partie de la trilogie "*History of the Scottish People*", avec *Border Warfare* et *John Brown's Body*.
- Mairi Mhor, the Woman from Skye*, créée à l'automne 1987 sera la dernière pièce de J. Mc Grath jouée par la compagnie 7:84, avant le départ de l'auteur. Elle constitue un tribut à la vie et aux chansons de cette femme de Skye, composées dans les années 1890, personnage essentiel du Cheviot dès 1973. Tournée Edimbourg, Glasgow, Dundee, Inverness, Aberdeen, île de Skye.
- Border Warfare*, spectacle promenade carnavalesque, au Glasgow Tramshed, avec la compagnie Widcat, Février 1990, en association avec Freeway Films, télévisé en trois épisodes d'une heure par Channel Four. Août-Oct. 1990, inédit.
- John Brown's Body*, spectacle de même nature que le précédent, joué et télévisé dans les mêmes conditions en 1991.
- Watching for Dolphins*, inédite, Edimbourg, Août 1991, Londres, Nov 1991, Comédie de Saint-Etienne, Mars 1992, 25p.

4-1-1-Programmes d'accompagnement pour les représentations :

J.Mc Grath et la compagnie 7:84, puis la compagnie Wildcat ont veillé à offrir à leur public, à l'occasion des représentations de toutes les pièces de l'auteur, des programmes richement documentés, qui soient de véritables outils de réflexion. Ils comportent tous une introduction idéologique de J.Mc Grath, des citations, des témoignages de solidarité, des statistiques. Ils sont une source de documentation non négligeable à laquelle nous avons fait référence occasionnellement. Inédits, ils sont disponibles auprès de l'auteur ou de J.P.Simard. A titre d'exemple et de comparaison, l'appendice 7 reproduit, avec l'accord de l'auteur, les programmes de la pièce *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*. Le premier est celui de sa création par la compagnie 7:84 Scotland en 1973. Le second accompagne la re-création de cette même pièce, modi-fiée par l'auteur, par la compagnie Wildcat, de Mai à Juillet 1991 à Glasgow, et au festival d'Edimbourg en Août 1991, sous chapiteau, en alternance avec le Cirque d'Oz, cirque australien construisant un spectacle multiforme, invité par J.Mc Grath.

7:84 THEATRE COMPANY SCOTLAND, *Clydebuilt, Souvenir Programme*, 24 pages quadrichromie, 21x29,7 cm, Glasgow, 1982, archives personnelles, don de l'auteur.

4-1-2-courtes pièces

John Mc Grath a également écrit de très courtes pièces pour divers mouvements

-*Tell me Tell me*, 1960 pour Live New Departures

-*Take it*, id. 1960

-*They've Got Out*, (Husbands'abuse), lectures 1961-84

-*If You Want to Know the Time*, pour Blear Peach Memorial Event Royal Court, 1979.

4-1-3-Pièces pour la télévision :

People's Property, épisode n°20 de la série Z-Cars, avril 1962. J.Mc Grath a par ailleurs mis en scène le premier et nombre d'autres épisodes de cette série, qu'il a créée avec Troy Kennedy Martin.

Diary of a Young Man, feuilleton en six épisodes écrit avec Troy Kennedy Martin en 1964, mis en scène par Ken Loach et P. Duguid, d'après sa pièce *Jack*, jamais mise en scène en tant que telle

The Day of Ragnarock, mise en scène par l'auteur, d'écrit la nuit avant l'explosion d'une bombe nucléaire sur Londres. BBC TV, 1965

- Shotgun*, écrite avec Christopher Williams, une relation triangulaire racontée à partir des trois points de vue, d'après un texte japonais. BBC-2 TV, 1966, mise en scène de l'auteur.
- Diary of a Nobody*, écrite et mise en scène avec Ken Russel, d'après le roman de Weedon Grossmith, BBC-2 TV 1966.
- Orkney*, adaptation de trois nouvelles de George Mackay Brown, BBC-1 TV, Plays for Today, 13 Mai 1973 dirigée par J.MacLaggart
- Bouncing Boy*, aliénation et fantasmes, BBC-1 TV Plays for Today, 11 Dec 1972, puis 25 Avril 1974, dirigée par Maurice Hatton
- Once upon a Union*, à propos du débat sur la dévolution, BBC-2 TV, 12 Mars 1977, dirigé par l'auteur.
- The Adventures of Frank*, adaptation en deux parties pour la télévision, avec images de synthèse, manipulation du cadre et des couleurs, de sa pièce *Joe Of England*, dirigée par l'auteur, BBC-1, Plays for Today, 1979.
- My sister's eighteen*, confrontation sociale chez des étudiants courte pièce-rock, produite par Thames Television, 1ère diffusion: ITV, 23 Nov 1981. Publiée dans un recueil thématique 'Power', série Studio Scripts, Hutchinson/Thames, London, 1981(160p), 18p.

J.Mc Grath a aussi contribué à de nombreuses séries télévisées. Il a proposé à la télévision, ou tourné lui-même l'adaptation de plusieurs de ses pièces principales. On peut citer notamment, sans viser à l'exhaustivité :

- The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, BBC-1, réalisation John MacKenzie, Play for Today, 1974
- Blood Red Roses*, en trois épisodes d'une heure, Channel Four, Août-Oct 1985, et, selon le même principe, pour la même chaîne, *Border Warfare* (1990) et *John Brown's Body* (1991), déjà mentionnées.

Enfin, J.Mc Grath a tourné en 1991, *Elegy for Those Who Died in the Gulf*, sur une élegie du poète écossais Hamish Henderson écrite en 1948. Ode pacifiste, nourrie d'images d'actualité, diffusées ou non, de la guerre du Golfe, avec l'accord de ITV, cette oeuvre de 4'17 a été diffusée à une heure de grande écoute le soir de Pâques par Channel Four.

Par ailleurs, J.Mc Grath a écrit un grand nombre de scénarios de films qui n'ont pas leur place ici. On en trouvera une liste, de 1958 à 1985 dans la bibliographie détaillée de l'auteur compilée par :

- PAGE Malcom, *New Theatre Quarterly Checklists*, N°1: John Mc Grath, Cambridge University Press, Oct.1985, 35p.

4-2-Ouvrages théoriques

- A Good Night Out*, London, Methuen, 1981, 126p.
The Bone Won't Break, London, Methuen, 1990, 166p.

4-3-Articles essais et conférences

- TV Drama : the case against Naturalism, Sight and Sound*, n°46 (Spring 1977), p100-5.
- The Theory and Practice of Political Theatre, King's Drama Conference*, King's College, Cambridge, Mars 1978, *Theatre Quarterly* n°35, Sept-Nov 1979, p.43-54.
- John Mc Grath comments, Contemporary Dramatists*, James Vinson ed, revised edition, London, 1977, p.534.
- Clive Goodwind, 1932-77, History Workshop* n°5 (Spring 1978), p.172-5
- Some Uses of Stereotype*, manuscrit inédit, dactylographié, non daté, archives personnelles, 15p.
- 7:84 Theatre Company*, bilan et perspectives à l'occasion du 10è anniversaire. Manuscrit dactylographié inédit, archives de la Compagnie, Bibliothèque de l'Université de Cambridge, 1981, 5p.
- Making Art Popular or Making Popular Art*, conférence au séminaire: Edinburgh Council Seminar, inédit, 18 Août 1984, archives personnelles don de l'auteur, 7p.
- Popular Theatre in Britain*, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 16 Mars 1991, conférence inédite, .Appendice n°1, 17p.

4-4- Entretiens

- Some other Mechanism*, *Encore*, vol.VII, n°4, July-August 1960, p.20-26.
- Power to the Imagination*, interview à *Scottish International Review*, Oct. 1971, p.10-15.
- Better a bad night in Bootle*, interview à *Theatre Quarterly* Vol V n°19, Sept-Nov 1975, p41-54.
- The Process of Finding a Form*, entretien avec Catherine Itzin et Simon Trussler, *Theatre Quarterly*, n°19, Sept-Déc.1975, partiellement reproduit dans *New Theatre Voices of the Seventies*, S.Trussler ed, Methuen, London, 1981, chapitre 9, p 98-109.
- Interview in Seven Days*, accordée à Sandy Craig, Spring 1978, script dactylographié, 7p.

- The Theory and Practice of Political Theatre*, entretien à *Theatre Quarterly* Vol IX n° 35, Septembre-Novembre 1979, p.43-54.
- Living Dangerously*, article dans *the Guardian*, page 'Stage Guardian', 16 Oct 1981, à propos de son livre *A Good Night Out*, et de sa pièce : *The Catch*
- Interview: John Mc Grath*, entretien avec Paul Bassett, Citizen Theatre Glasgow, publié dans *Scottish Marxist*, Printemps 1983, p7-9.
- Behind the Fringe*, interview par Oscar Moore, *Plays and Players*, Avril 1983, p11-13.
- Interview*: Clive Barker avec J.Mc Grath, E et D. MacLennan, inédite, Université de Warwick, 1974, mentionnée comme essentielle par M. Page, bibliographie de l'oeuvre de J.Mc Grath qui s'arrête à l'année 1985. *New Theatre Quarterly* n°14, Jan-Mars 1986. Texte dactylographié de l'entretien, 35 pages, archives personnelles. Egalement disponible auprès de l'auteur ou de C.Barker.
- Popular Theatre and the Changing Perspectives of the Eighties*, *New Theatre Quarterly*, Vol 1 N°4., 1985.
- Theatre for the People, an interview with John Mc Grath of the 7:84 Theatre Company*, (Eugene Van Erwen), *Minnesota Review*, Fev 1987
- J.P.Simard, *Conversations with John Mc Grath, October 1992-June 1993*, Londres - Saint-Etienne, inédit, appendice n°3, 21p.

4-5-Autres

- An Impersonal note to Che Guevara*, (poem) in *Viva Che!*, ed. Marianne Alexandre (New-York 1968), p.82.
- Entretiens avec Elridge Cliver*, dirigeant en exil des Black Panthers, Alger, publié dans *Black Dwarf*, Vol 14 n°30, 7 Mars 1970, p.5-8. En français: *Les Temps Modernes*, n°286 (Mai 1970), p.1837-58.
- Propositions pour l'amélioration de l'hebdomadaire politique *7 Days*, 21 Fév 1971, Londres, inédit. Archives J.Mc Grath, Bibliothèque de l'Université de Cambridge.
- Scotland Up Against It !*, *The Red Paper on Scotland*, Edinburgh EUSPB, 1975, p134-40.
- Preface to *Who owns Scotland*, by John McEwan. Edinburgh University Student Publications, 1979.
- No Politics, please, We are British!*, *The Guardian*, 5 oct.1984, p.19.

Cette bibliographie des écrits de J.Mc Grath est volontairement limitée aux textes les plus représentatifs. Elle laisse notamment de côté ses

contributions comme critique ou analyste des oeuvres de ses confrères. pour *Cherwell* (revue universitaire d'Oxford), pour *Isis* (de Mars à Mai 1959-, *Encore*(1959-63), *the New Statesman*(1967-8), *Black Dwarf* (critiques et poèmes sous le pseudonyme d'Edgar Wistantley), de 1968 à 1970, enfin, celles pour *Seven Days*(1970-1). Elles sont répertoriées dans la bibliographie compilée par Malcom Page (NTQ Checklists n°1), Cambridge, 1985, CORR NTQ 141C, p.7-8.

5-Oeuvres critiques sur J.Mc Grath :

5-1-Ouvrages

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

JÄGER Andreas, *John Mc Grath und die 7:84 Compagny Scotland*, Amsterdam Grüner,1986, 262p.

5-2-Périodiques

5-2-1-articles analytiques :

IMBERT Anne-Marie,*John Mc Grath, dramaturge de l'Ecosse*, Intervention au colloque de la SAES, atelier Ecosse, Littérature, Civilisation présenté par Henri Gibault, Strasbourg 1979, Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, p.141-57.

BOIREAU Nicole, *Théâtre et Politique chez les Ecrivains Anglais, 1956-1970*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1982, analyse des oeuvres de J.Mc Grath, p. 82, 190, 432-434, 720.

DRESCHER Horst, *John Mc Grath-7:84-A New concept of Theatre*, présenté à l'Université de Göteborg, Suède, publié in: *Acta Universitatis Gothoburgensis, Studies in English*, n°60, 1985, p.115-127.

DORNAN Reade,*How does Thatcher Get to be so Dangerous ? The 7:84 Company in Scotland*, conférence inédite, dactylographiée, Université de British Columbia, Canada, archives personnelles, 11p.

KLOTZ Gunther, *Internationalism in Present British Drama*, in *British Drama and Theatre from the Mid Fifties to the Mid-Seventies*, Rostock, GDR, Wilhelm Pieck Universität, 1978, p.21-31.

KOOP Arnold, *British Political Drama and Theatre, Actes et Commentaires*, Problèmes théoriques de l'interaction des Littératures translated from Estonian by Oleg Mutt, Tallin Estonia, Tartu University Periodica, 646p, p.163-176.

5-2-2-analyse critique des pièces (sélection représentative) :

-A Man Has Two Fathers :

TYNAN Kenneth, 'The end of a Season', *The Observer*, 15 June 1958, p.15.

-The Tent :

FERRIS Paul, 'Wired for Sound', *The Observer*, 13 March 1960, p.23.

LAWS Frederick, 'Look, no Script', *Listener*, 17 March 1960, p 513-14.

TYNAN Kenneth, 'Court on Trial', *The Observer*, 26 October 1958, p.19.

-Why the Chicken :

E.A., 'New Town Teddy Boys', *The Stage*, 3 Sept 1959, p.18.

ALVAREZ A. 'As we like it', *New Statesman*, 12 Sept 1959, p.304-306.

BRIEN Alan, 'The New Heresy', *Spectator*, 18Sept. 1959, p.371.

HOBSON Harold, 'The Fringe on top', *Sunday Times*, 6 Sept.1959, p.27.

-Events while Guarding the Bofors Gun :

Hollis Albert, 'Suitable Cases for Treatment', *Saturday Review*, 28 Sept. 1968, p.54.

GILLIAT Penelope, 'Soldier's Revenge', *The Observer*, 24 April 1966, p.25.

HOBSON Harold, *Sunday Times*, 17 April 1966, p.31.

MILNE Tom, 'Boys in Barrackroom', *The Observer*, Aug.1968.

RUNDALL Jeremy, 'First Night Review', *Plays and Players*, 13 June 1966, p.48.

Prompt, n°8, Automne 1966, p.18.

-Bakke's Night of Fame :

Brustein Robert, 'Art in an Age of Ideology', *The Observer*, 8 Oct. 1972, p.36.

HAYES Beth, *Plays and Players*, 20 Nov. 1972, p.61.

HOBSON Harold, 'Acts own miracles', *Sunday Times*, 4 Feb. 1968, p.19.

NIGHTINGALE Benedict, 'Interpretations', *New Statesman*, 13 Oct 1972, p.522.

SPURLING Harry, 'What, you will?', *Spectator*, 9 Feb.1968, p.175.

-Random Happenings in the Hebrides :

CAVAN Romilly, *Plays and Players*, April 1973, p.73.

DAWSON Helen, 'Hebridean patchwork', *The Observer*, 18 Sept. 1970, p.25.

RYE Robert, 'Highland headiness in Edinburgh', *The Times*, 8 Sept 1970, p.13.

-Unruly Elements (Plugged in to History) :

CRAIG Randall, *Drama* n°106,(Autumn 1972), p.45-6.

HAMMOND Jonathan, 'Fringe', *Plays and Players*, Oct. 1972, p.49-50.

HOBSON Harold, 'Faces of Despair', *Sunday Times*, 30 July 1972, p.29.

HOOD Stuart, 'Crises', *Listener*, 18 Jan. 1973, p.93.

THORBER Robin, *Plays and Players*, 18 May 1971, p.55.

WARDLE Irving, *The Times*, 11 Mars 1971, p.13.

-Tres in the Wind :

BILLINGTON Michael, 'Peripheral Pleasure at Edinburgh', *The Times*, 6 Sept.1971, p.8.

CHAILET Ned, *The Times*, 6 Sept.1971, p.11.

ITZIN Catherine, 'Mc Grath ten Years after : out-dated didacticism', *Tribune*, 1 Feb. 1980, p.7.

LUDLOW Colin, *Plays and Players*, 27 Feb. 1980, p.33.

-Soft or a Girl :

ITZIN Catherine, 'Uncompromising class-war commentary', *Tribune* 30 May 1975, p.9.

LEWSEN Charles, *The Times*, 25 Nov. 1971, p.20.

THORNER Robin, *Plays and Players*, Jan.1972, p.52-3.

-The Ballygombeen Bequest, (by J.Arden, staged by 7:84) :

ANDERSON Michaël, in *Plays and Players*, November 1972.

-Fish in the Sea :

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

CUSHMAN Robert, 'Fighting off Sharks', *The Observer*, 16 Feb. 1975, p.29.

ELSON John, 'Systems', *Listener*, 27 Feb. 1975, p.280.

HAMMOND Jonathan, *Plays and Players*, 22 April 1975, p.27-8.

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

MARCUS Frank, *Red Shadow, Sunday Telegraph*, Londres, 13 Février 1975, p.14.

NIGHTINGALE Benedict, 'The Blind side of Evil', *New Statesman*, 21 Feb 1975, p.251.

WARDLE Irving, *the Times*, 11 Février 1975, p.9.

YOUNG B.A., *Financial Times* du 13 Février 1975.

-The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil :

BAKEWELL Joan, 'Highland fling', *Listener*, 13 June 1974, p.771.

BANKS-SMITHS Nancy, 'Play for Today on BBC-1', *The Guardian*, 7 June 1974.

BRUCE George, 'Scotland', *the Sunday Times*, 25 Nov. 1973, p.37.

DYASON Jacqueline, *The Stage*, 13 June 1974, p.15.

LENNON Peter, 'Behind the Bonanza', *Sunday Times*, 9 June 1974, p.37.

CORDELIA Oliver, 'Scotland', *Plays and Players*, 20 July 1973, p.67.

WILSON David, 'Double Vision', *New Statesman*, 14 June 1974, p.62.

-The Game's a Bogey :

Archer Kane, 'Dublin : What really happened', *Plays and Players*, July 1973, p.67.

-Lay Off:

HAMMOND Jonathan, *Plays and Players*, Sept. 1975, p.35.

JONES Graham, 'Lay off in Cardiff', *the Guardian*, 16 June 1975.

LIPMAN Beate, 'Cardiff', *Sunday Times*, 15 June 1975, p.33.

-Little Red Hen :

HOBSON Harold, 'Banners bright', *Sunday Times*, 6 June 1976, p.35.

ITZIN Catherine, 'Play and production as political movement', *Tribune*, 11 June 1976, p.70.

ROBINS Dave, 'Questions of History', *Plays and Players*, Aug.1976, p.24-5.

WARDLE Irving, *The Times*, 1 June 1976, p.11.

-Yobbo Nowt :

CUSHMAN Robert, 'In the marriage trap', *The Observer*, 21 Dec. 1975, p.22.

HOBSON Harold, 'Private Lives', *Sunday Times*, 14 Dec.1975, p.33.

ROBINS Dave, *Plays and Players*, Feb. 1976, p.37.

WARDLE Irving, *The Times*, 9 Dec. 1975, p.14.

-Out of Our Heads :

MARCUS Frank, 'Lessons for the Workers', *Sunday Telegraph*, 17 April 1977, p.18.

NIGHTINGALE Benedict, 'Justified sinners', *New Statesman*, 22 April 1977, p.541.

PETER John, 'An opium for the People', *Sunday Times*, 17 April 1977, p.37.

RADIN Victoria, 'Victims of the Bottle', *The Observer*, 17 April 1977, p. 26.

STOTHARD Peter, *Plays and Players*, June 1977, p.32.

WARDLE Irving, *The Times*, 21 Dec, p.7.

-Trembling Giants :

BILLINGTON Michael, *The Guardian*, 21 Dec. 1977

NIGHTINGALE Benedict, 'Running Dogs', *New Statesman*, 6 Jan 1978, p.25.

RADIN Victoria, 'Return of the perfect pickpockets', *The Observer*, 1 Jan. 1978, p.7.

WARDLE Irving, *The Times*, 21 Dec 1977, p.7.

-Big Square Fields :

KELLY Richard, *The Guardian*, 24 May 1979.

-Joe's Drum

OLIVER Cordelia, *The Guardian*, 1 June 1979.

-Bitter Apples :

CROTHALL Lucia, *Plays and Players*, Nov. 1979, p.28.

SHORTER Eric, *Daily Telegraph*, 24 Sept. 1979, p.13.

-Swings and Roundabouts :

NEILSON Sigrid, *Spare Rib*, 1980, p.62.

-Blood Red Roses :

OLIVER Cordelia, *The Guardian*, 15 Sept. 1980, p.9.

-The Catch :

OLIVER Cordelia, *The Guardian*, 27 Oct. 1981.

6-Divers :

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

LEWENSTEIN Oscar, Lettre à J.Mc Grath du 9 Avril 1962 archives de l'auteur, Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

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

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

Lettre adressée à J.Mc Grath le 5 Janvier par la maison d'édition Verlag Kiepenheuer, agent allemand de J.Mc Grath, analysant la critique de Theater Heute de Bonn. Archives de l'auteur, conservées à la Bibliothèque de l'Université de Cambridge.

Mc EWEN John, *Who Owns Scotland, A Study in Land Ownership*, Edinburgh, EUSPB, 1977, avec une préface de J. Mc Grath, 129p.

Appendice Un :**Making Popular Theatre in Britain**

conférence donnée par John Mc Grath

le 16 Avril 1991

à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne.

I am very pleased to be here, and that Saint-Etienne has given what, I think, is the French Première of *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*. It's a play which had a very big impact in Scotland, partly because of the time when it was first performed. But it is interesting that now, maybe eighteen years later, it is being performed again. It is presently very successful in Glasgow and will be performed next august at the Edinburgh festival. So if you miss the next performances here next week, do come to Scotland.

I want to try to explain a little about the backgrounds to the way that we, in the theatre companies I have worked with, have tried to make a new kind of theatre and why we did that, and what the consequences of this attempt were for the dramaturgy, for the whole approach to theatre. And I suppose I have to begin by speaking, because I don't write from any theory, literary, theatrical or political or social. I write from how I got to be where I am myself. And so, I should begin by talking a little bit about my own story.

My family, my grandfathers, all four grandparents came from Ireland because there was no food in Ireland. And they came in the first place to Liverpool which was the nearest part of England where they could go to get work and to get food. My parents and I were born in Liverpool. Then, when I was four years old, we moved, the family moved to North Wales. And we lived there and I went to school there all my school life until I was 16. Then, we moved back to Liverpool. Then, when I was 18, I went into the British Army because there was conscription. And I had to go away.

Now, I don't tell you this because it is in itself so fascinating but because in a little and not a very ordinary experience, I had leaped through the Irish culture of my grandparents, the Irish music, the songs, the passion for politics, the feeling for countryside, for nature and the peasant culture of Ireland in a way which was very specific, which had its own language, the Gaelic language, which now exists in Anglo-Irish, that is the English which is spoken in Ireland but is very different from English. And it has a history, that culture, that goes back many thousands of years. It has its own specific sensibility which is to do with being connected with the country, it being a peasant culture, which is also to do with the love of words which comes, I think, from the Irish working in another language from their own a lot of time and loving English. All the Irish playwrights nearly. I should say the best English playwrights are all Irish, well, by large, certainly the twentieth century : G B Shaw, O Wilde, Synge, you see, a great many playwrights, and the thing that distinguishes them is their love of words, of language. There is something about the Irish way of relating to women which comes from the catholic culture which is related to the catholic religion. There is something in the way the Irish relate to each other and to the English which comes from a history of oppression by England of many centuries. There is - well I could talk a lot about the specifics of the Irish culture which was my grandparents'

Now, my parents were born in Liverpool, Merseyside. They didn't simply inherit this culture. It was changed because the Irish who came to Merseyside to look for work were treated by the English very much in a racist way, in a way that the West Indians are now treated, as they come to London and to parts of Britain, as the Asians and Indians are treated, as they come to Britain. And they're driven into a ghetto. And that's how the Jewish population who came into Britain from Middle and Eastern Europe were treated when they came at the end of the nineteenth century. And this, in a way, modified that culture of my grandparents. It is something different. It became part of Liverpool-Irish. And Liverpool-Irish itself developed its own particular sensibility, its own feeling. It produced for example John Lennon and Paul Mc Cartney, so it can't be all bad. It has inherited the Irish love for words and turned it into a form of comedy. Many of the best comedians in British variety are from Liverpool. And they are comedians who use language to achieve comedy. It modulated the political passions from an anti-English passion to an anti-capitalist passion. It became part of the Merseyside proleteriati, and it was so successful that when the conservative government came to power in 1979, they destroyed the industries of Liverpool in order to remove and to

break the proleteriats because it was very strong - with a great solidarity - and was having a lot of power.

So, there was another culture then which was coming from my parents. Then of course, as I said, we went to live in Wales, which was only twenty miles from Liverpool up in the mountains of Wales. And here, there were two cultures, that I came upon. The village which I went to live in had clay pits to make plates. And the people who came to work the clay had come from the center of England, from Staffordshire. And they had come 120-130 years before. And they still spoke with the same language, not that they speak today in Staffordshire, but that they spoke 120 years ago. So they had an archaic language from another part of the country, and they existed as very skilled specialist workers in this very good clay which was in this village. And coalminers came from Yorkshire, from South-Wales. And of course, it was in Wales. The population, the farmers were Welsh. Now, I won't describe these various cultures, but again, there was this strong feeling for each one of these cultures, the Staffordshire people who spoke that language that nobody could understand - when I was 9 or 10, I spoke this language -, and when I went to school 3 miles away, to my secondary school, I had to change my language because nobody could understand 3 miles away what I was saying, and at home, of course, my parents still were very much part of the Merseyside tradition, the Liverpool-Irish tradition.

When I went to school, there was a Welsh tradition which was very ancient, and which had its own language, its own poetry, its own epics, its own theatre, its own politics which is nationalist to a smaller extent than Ireland, not so strong, not so bitter. The Welsh accept English domination because England was there. Ireland had a bit of water there. France had a little bit of water too, but for many years had the same problems. It's interesting that the Welsh had to accept. And now, they're fighting very hard. They blow up television air transmitters and interrupt television programs because they're fighting for their survival on the level of the power of the media today which they see as what is destroying the Welsh national culture and the Welsh language. And the Welsh have been very successful in this way, the cultural nationalists. When I went to school, they were not successful. Welsh was a very suppressed language. Out of 90 people in the year when I went to school, only 11 spoke Welsh. Now, in the same town which is not big, there is a whole school - secondary school which is only Welsh, where everybody speaks Welsh.

So, this is not extraordinary, this is quite a common experience, this mixture which I am sure anyone of you can experience. What is important to me out of that is that each one of those groups had their own very specific feeling for language, for comedy, for tragedy, for politics, for relationships with each other, now, their feelings about imperialism, about capitalism, which were all different in some way, but also, feelings about nature and about tradition which were all different from one another. And what struck me there was that these differences were very clear when I went to university in Oxford after this experience. What I was being told, not directly, but by implications, is that these voices are not important, that they are not only one particular set of values, which is important if you are interested in literature or the theatre. 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 being in charge of an Empire. The social values are very formal and cover the English middle-class social behaviour patterns : cover feelings. They're not there to express feelings. They're there to cover feelings. In this way, they can operate very successfully throughout the world and have done for a long time. And it seems to me that civilization is the fulfilment and the enrichment of differences and not the imposition, which is the cultural standard, of one set of values over the others.

Now, clearly, there is a problem, because the greatest works of literature and theatre in the English language have on the whole been written for that middle-class of the South of England from Chaucer who worked in that very society and created the English language out of the French and Anglo-Saxon Middle-English for that society right down to today when John Osborne is writing for exactly the same society. Therefore, there is an argument that because the best pieces of literature and theatre and poetry are written in that language, then it is correct and that is the language. So, it's an argument which we have to pay attention to, because, clearly, it is a very successful power structure, that language. But, on the other hand, 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 happen to think you are, you can't believe that society is one coherent structure with a hierarchy, as in feudalism, nor can anybody pretend that society has one set of values, or one culture, or one set of cultural values, or one set of standards, or one set of literary standards. So, society is not a coherent hierarchy and not a structure like industrial monopoly structure. And here, I would say that the tendency of the twentieth century has been to make more and more

standardization to remove the differences more and more. And this is an effect not so much of either capitalism or socialism, but of industrialism at the beginning of the 19th century, and going through for a time that industrialism created new cultures in the cities - the workers' cultures of Glasgow and Liverpool and London. And now, the standardization and the effects of the media, and the effects of mass production and particularly the need for efficient marketing of products means that on the whole, the audience should remain the same, should be standardized and should want the same products. And even though the methods of production are changing and will change, this tendency towards standardization of tastes will continue, because it is necessary for marketing purposes.

And so, I see my reading of my experience and looking what's happening to those cultures, and looking what's happening to society is to say that one of the functions of theatre, and of culture as a whole, is to preserve, not as a dead object in a museum, but to develop those cultures and to keep them alive. Now, the problem, of course is that there is a concept of culture, as I say that culture is one coherent...### tape problems###...the classics of the English language. I think that this is very important of course. And I have sometimes by the English press which are extremely stupid and ignorant, been accused of trying to abolish bourgeois culture, which is complete nonsense. I am not talking about bourgeois culture, and I am not saying that you should not read and teach the great classics of English literature, because I read them and I love them, and it's very important that many people should. It's very important that the classics of any culture, however where they come from and are taught, and of course, it's very interesting, for example, that Shakespeare wrote plays that everybody went to see, that there was not a class structure then. And in Shakespeare, you have all the languages of society. What is to me important is that it is not established as the only literature in the English language, because there is another question that's growing which is the other literatures in the English language - Australian, New-Zealand, American even, which is the English language, sort of... It is important that the diversity is remembered. And of course, it's very difficult for, when you came from outside a language system, to accept more than one kind of language. But, as I was saying, when you're inside that system, you are aware, as I was aware, of the language coming to me, through the Irish gaelic, from the language of Liverpool, which was very unique, from that language of Staffordshire, which was quite unique too, from Welsh, which was still spoken by people I went to school with, I was taught

Welsh. It's very important for that diversity not to be wiped out and forgotten - to me - because it is what makes life on the whole worth living, that diversity.

I don't know whether you agree or not, but I find that idea that we would in the course of the next 50 or 100 years lose 2 to 300 species of animals, so that there are fewer kinds of animals, I find that a tragic fact as it almost certainly will be. The idea that the European Community continues to be operated for purely business reasons, that the language of the Community will become a narrow language of business, whether it is English or French or German which is spoken, becomes a narrow language which is a functional language to get business done and is not a language which has the richness and diversity of all the people of Europe, I think that will be a tragedy. That will be the effect of the community of Europe.

And I am thinking about diversity as much really, because I also talk about the working-class culture and the social and political dimension of the language question, because, traditionally, for the last 100 years, the culture of the working-class people has been deviated and has been taken over by commercial interests who are interested in taking the people who are being placed outside culture by the dominant culture and taking them and exploiting their need for entertainment by providing the lowest possible and the cheapest and usually the nastiest kind of entertainment available.

And so to me, it's very important that the consequences for this which we are talking about are partly that in theatre we have to work in a different way, but also that writers who are serious writers have to work in the popular media, have to work in the radio or television particularly, and in the cinema, as well as in poetry and novel and theatre. Now, obviously, you can't prescribe somebody to write in a language or in a medium they don't know about. But it does mean to me that, when you talk of English, you're talking about a lot of languages and when you're talking about English literature, you're talking about a product of many cultures. And they are different.

After University, I worked in the Royal Court Theatre in London. The audiences there were not related to me. They were educated and middle-class. Most audiences don't learn the language of culture except through schools. Education compels you to abandon your class. So, I then began to work on television, on a series we created, because all we had

there were American series. Troy Kennedy Martin, a friend I shared a flat with, said why? We began the *Z-Cars* series. My family, my brothers, my friends in Wales and Merseyside watched it. Therefore, the question is why is it not possible to work in the theatre in a way to make them feel we're speaking their language, deal with their culture?

Let me talk then about what we did, about what some colleagues and I decided we would do, given this analysis of the situation in culture and theatre. Because I was not the only one who 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. What we decided to do was first I went back to Liverpool to work. 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 trying to go to the West-End or had failed there and come back to Liverpool. And that was part of an actor's trajectory and a director's life was 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 five years, I think, before I went there, and which was performing what was then seen as the alternative to the West-End, which was experimental theatre. A theatre which played games like I think a lot of theatres and French theatre which plays games in a way that confuses the audience and is meant to be poetic. They admired French theatre very much. And when I went to see this other theatre, what I saw was a play about Siamese twins, and they had green and purple satin clothes and they spoke some kind of poetic language, and they were playing to 20 people who were being bored. It seemed to me the wrong way to provide an alternative in that city. So I went away and I decided not to go back to this theatre. But 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 brought in a new kind of approach to theatre which was not quite the same as mine at that time, but where he was trying to use work like that by Joan Littlewood. 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.

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 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. And the actors would create a style of acting that would work with music, so that it couldn't be very naturalistic. It had to be a kind of clean comedy or tragedy or whatever it was. And we began to work on a pop concert. We wrote a series of songs on a theme, then we fitted in the scenes to link them together. Then of course, the scenes became more important when we worked with the actors. We began to make the show, separated the music from the stage a little bit. It was a story about Liverpool. Because I was born there, I knew the place. It was something everybody recognized. There was a lot of Liverpool comedy involved in it. There was a sort of pace and it brought in people into the theatre.

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 essentially were looking at a new form of theatre which had not been - and this was in 1969-70 - which had not become popularized at that time. It became very popular later. We were looking at a form of entertainment that was familiar to that audience. That audience could respond to it without feeling that it was talking for somebody else, that they weren't excluded from that form of entertainment. We began to look also at the theatre itself, the way it works. For example, in the bar in the theatre, working-class people in Liverpool like to drink, men particularly, beer. Now, in British theatres, you drink Gin and Tonic, or bottle-beer which is full of gas. And working-class people do not like beer full of gas or Gin and Tonic. So it became a simple cultural sort of study to find or to just think about, for ten seconds, that kind of problems, that kind of ways of alienating an audience, and to avoid it and to take steps not to do that. We also had to look at the price of the tickets which had become very important, because the price of the tickets tells you something about the kind of theatre you're making, the kind of people you're talking to and it's very important. Then we had to look where we advertized the show. Did we advertize in the morning paper, which was what was read by the businessmen as they went to work, or did we advertize in the evening paper which is what everybody read because it was delivered when they came back home from work, or they brought it home from work. Next, where did we put the posters? In the libraries,

which is the usual thing to do, or did we try to put them in the factories, on the buses, in the tube trains? Which areas did we put the posters in? Did we give a message to the audience? And of course, we discovered that almost every one of these things sent a message to the audience of some kind. Before they came to see the play, it told them something about the cultural values of that theatre. And we began to analyze and to look at the way to break that - to make the people who had been excluded from the theatre, from that kind of culture feel that they were included, that they were part of it and that, when they came there, it was not a foreign experience which they didn't understand or felt uncomfortable about, and that when they went in to see the show, the show was in a form that they responded to, and appreciated, and liked.

Now, this asks a lot of questions. How not to exclude them beforehand. Must we only follow the tastes of mass audience, which is already debased by commercialisation, or working-people tastes 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 it mean we have a strategy of using the popular forms in order to do something different? And if we do something different, what are we trying to do? What is it that makes a difference in what we do from a television variety show, or a rock concert? In asking these questions, we began to find it easy to understand what makes a piece of theatre good with different sets of values, because some values are not being universal in any platonic sense, or in fact, there are some things which make a piece of theatre good. The first obviously is that you approach the truth of a situation, no matter how you present it aesthetically, rigourously, with integrity. You don't simply accept what clearly is not true or present what is not true in order to attract an audience. Secondly, if you are talking to that society, that culture, that group of people about itself, then you have to ask it questions, you have to be critical to your audience, you have to ask it questions in order to make what you are saying not to be simply populist, which is very dangerous, but to have some sort of challenge to that audience, to make it analyze what its own standards are, to see on stage and make it analyze its strengths and weaknesses. All these things became very important, and of course, the question then comes : why should we, as a group, have a priority in saying what is right, what is wrong, what is strong, what is weak? And there is no answer to that, except that we are trying to create some form of artistic work, and that we either fail, or succeed.

The fact was that in Liverpool, the audiences we wanted came from all parts of society. They came very numerous. The theatre became packed, full of people, and they came back, not only for my plays or plays about Liverpool, but they came back for Brecht, Shakespeare, for plays about other parts of the world and other questions. But, what we kept in common was that we always tried to find the way to present these other pieces that would connect with the audience, and it was sometimes very difficult, and sometimes, we failed to find the way to convey these plays to them. They told us very clearly. Then, we started a company we called 7:84, based on the statistics that, in Britain, 7% of the people own 84% of the wealth. We began touring round England, Scotland, Wales and Ireland. We began to realize that in Scotland, there was a different culture, so we started a different company in Scotland, and the play that you've seen, or performed, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* was the first play that we presented there.

What happened to me was that I went to live in Scotland, which is yet another complete set of cultures, and particularly the Highlands, in the areas where there had been the Clearances of the people in the early 19th century. And it became clear to us that, if we wanted to make theatre for those communities in the Highlands, again, we had to think about theatre from the beginning, to think about what those people did for their entertainment. In my own experience, it became clear to me that what people liked was the Ceilidh. And a ceilidh covers a lot of things from six people going on a visit, drinking, singing, telling stories, and there was a great tradition of telling stories in the gaelic language, with the tradition of the Shenakic, the story-teller going from one place to another, telling long homeric stories. There are still people today alive who, from memory, because they can't read, can deliver nine hours of an epic poem in gaelic. And, of course, in the Highlands, there is a musical tradition which is very strong, with the fiddle. They would also tell stories or jokes, they would form a party from a village who would go to the hall of the next village, and people would come and pay for it. Then, some shark entrepreneurs organized that from Glasgow. It became semi-commercial. And this is where people went to. After the concert, there was a dance which followed. So, we created the idea with *the Cheviot* that it would work as a ceilidh party with all the ingredients and a dance at the end. The difference was that we told the story of the History of the people, and what was interesting was that all through, the people joined in the songs, and although they knew 80% of what we said, it had never been publicly said. It had always been discussed quietly at home. Of course, the Church of

Scotland was very strong, and they stopped any public commemoration of these events. So, when we presented this show, the question was : where do we perform? Not in Edinburgh or even Glasgow, obviously. When we said to the Arts Council we wanted to go to village halls, it became obvious that we were to build a portable form of entertainment, create excitement. We had to carry our own lights, our own sets, our own costumes in a van. The next question was where to advertise. In the Highlands, it was easy. Everyone goes to the post-office, to the shop and to the pub. So we had three posters in each village. As soon as the first one was put, everyone from twenty miles knew what was happening. Of course the question of how much we charged was very important, because the people are poor. If you say it costs £.5, then its for the teacher, the doctor and the minister. But, if you say it's only £.1, they say Okay, that's for us. The theatre is about the whole way you talk to a community.

I worked on that show with people with a different background. In fact, since 1958/59, I've been thinking about this subject, because it's a shocking problem. I had thought of a structure in my mind for the play. Something like a variety show, a ceilidh. But, of course, you don't prescribe to an actor, sing this song! You'll say : "We want a song about this, with this kind of feeling." Our gaelic singer would choose accordingly. She had a wonderful repertoire. We made a collective choice among various songs to find the exact piece for the effect, the story. It was similar with the fiddler. He produced his own lament. When we did it again, three weeks ago, we had another fiddler. He chose his own lament from a family tradition with eight generations of fiddle playing. Same with the jokes. They were meant to be breaks after a sad piece. We wanted Glasgow jokes. We had some brilliant Glasgow actors. Then we made a choice, until, by and by, we found a succession which would lift the play up, change the pace, change the fields in the way that nearly all working-class entertainment moves in that way, by very quick changes, bold changes in the pace. But then, of course, we would have to connect it to what was coming next. So, the comedy again was important. For example, in the Christmas Pantos, the pantomimes at christmas, when the producers ask somebody to play the main comic part, they expect them to arrive with their own costumes and sets of jokes, and they would have to fit in the story and do comedy and their own jokes that they fit into the story. But then, they have one spot at the end of the first act, one spot in the middle or towards the end of the second act when they just go on and do comedy. They tell jokes. So, you would expect in that form of entertainment the people who are performing to come along with a set of

jokes. You can then choose what you want, and if you're lucky, they'll do what you ask them to do. After *the Cheviot*, I worked many times in this way with Scottish actors on later shows, who were very close to that tradition. We had created the Ceilidh plays. That kind of tradition is very important in the creation of the work. In the end, there has to be one hand holding one pen otherwise you get into terrible trouble. This is why I had to be the writer and the director : I had to be able to look very critically at what was happening to keep it in a shape, and I travelled with the show to almost all the performances. And every place we came to, we found local scandal gossip and we always put it in a new verse or a joke, or a reference, something to the local. And then of course, if there was a big development on a national level like there was about the Oil Company when they appointed this Lord Polwarth who was an instrument. He came in the middle of the tour and we read what had happened in the morning and put the character into a song into the show that evening, and half the audience hadn't read the paper. So they were finding out what was happening from the company, and that brings us to another aspect of it really. When you put together all these events and pieces of information and stories, in a perspective, you can also add to that information the audience simply does not have access to and which is fascinating to them in itself. For example, many of them live on the big estates earned by the big proprietors, the dukes and the earls and the whatever, and they don't know how big the estates are. We found from an old forester the facts he had spent years, trying to find out. So, almost every night, we changed the information to suit the place of the show, to let people know. They heard the information they had never heard, that had been kept away for obvious reasons. They discovered the size of the estate they lived on. So, within this way of working, first of all, we were trying to use the entertainment language of the audience we were working with, who, as I said, had been kept outside culture. On the whole, when we approached the Arts Council, they refused money, saying : "this show won't work". They said : "No, they don't want to know about this". And this has continued despite the obvious success. When I approached some actor for the show, he would say : "I know the Highlands, you won't get the Highlanders to a theatre performance."

So, we tend to create a culture which takes seriously the values of those people who are excluded from dominant culture because of class or language, or because of their own society, in a way to give them confidence in their society and a chance to celebrate publicly and experience pleasure and to create a new kind of theatre, because theatre

itself has become very boring in Britain, because it was trying to repeat always the successes of last year with a little variety maybe. And the experimentation that was coming in was in a way... - I think Beckett was the end of experimentalism. It was impossible to go any further. Pinter lost his time. Experimentalism was narrowing the audiences. It was being more exclusive. What we were trying to do was to renew the theatre from its source. And the source is the people of the country it's coming from. After rural Highland, our next difficult work was to try to make the same strength of contact with workers living in the towns and go to places they would go for entertainment and break into that and try to use the forms of that kind of entertainment, which was very difficult. To some extent it worked, but it was very hard work.

And we continued from 1973 to 1983. Then, Mrs Thatcher decided to look into the Arts. She sent in the Arts Council Sir William Windswory, a very right-wing ideologist who decided to stop 7:84 because we were opposed to the government and the government gave us money. First, they stopped, the English company, and then, in 1988, in Scotland where it was very different, they came to me and said: "You must change the people in charge of the company, you must stop going round the Highlands, you must stop going round working-class audiences, you must change your cooperative system with salaries all the same level. You must stop this and make one exception. You must have an administrator to manage business, paid at the market rate". And market rate was three times what we were paid. This was the only way, thus the company could be saved. I couldn't say no. I resigned and passed it to another director who didn't have the same commitment to those policies that I did, but, maybe, he could keep the company going with something like the same ideas. So I thought it was better, to keep the subsidies, resigning and leaving the company, and working in a different way. I no longer have anything to do with 7:84.

Fortunately, our band, built along with 7:84, who also acted and became strong and big in their own right, formed their own company where everybody acted and played music as a Band Theatre. Pop sort of music. It was called WildCat, continuing with the tradition of 7:84. They invited me to work with them. That's how I work with them. But there is a new development in my theatre. In Britain now, because of the conventional theatre under Thatcherism, popular theatre needs a big expression. I was impressed by Ariane Mnouchkine's work. She worked with me when I was at Oxford. And Ronconi, and his big company, the

'Teatro Libero di Roma'. I began to make that kind of big carnival theatre with big audiences. We found a huge space in Glasgow called 'the Tramway'. They used to make maintenance. We cleared it and turned it into a theatre to make Promenade productions with big effects. Because we could only play three or six weeks in a year, the shows had to have a big explosion in them. And I don't know how I'm going to work next year.

That is something of the story of what we were trying to do with theatre. At the same time, other people from London, Liverpool, Manchester, Newcastle and Scotland were thinking the same way, were creating companies, were getting subsidies in the 60s and 70s, so, a whole culture of theatre grew up and became important in Britain. Then, it was nearly destroyed by Thatcher. Clearly, we have to think, of ways to restore it now and look into the future.

@@@@@@@@

Cette conférence, ainsi que celles, semblables, données le 17 avril 1991, dans le département de théâtre britannique de l'Université Lumière, Lyon II, puis le 18 avril 1991 à l'Université Grenoble 4 ont été suivies de débats. Des nuances et des compléments ont été apportées par John Mc Grath. En voici une synthèse : ¹

Historical influences :

After the miners' strike in 1920, Joe Corrie, a miner and the director of a miners' drama company performed in social clubs. In the thirties, there was a strong workers' theatre movement in England, Wales and Scotland. Unfortunately, workers' theatre writers never think of posterity. They write for the audience (=theatre d'intervention) In Glasgow and some large cities, they were more consciously imitating the Group theatre in the USA and the Blue Blouse movement in Russia (with 400 companies). They produced expressionist theatre and were Maïakowski's followers They introduced a physical representation of machinery, dances (danse des machines), big choirs, musical instruments on the stage. They exchanged plays between companies. A kind of variety theatre. In Scotland, they were conscious of that movement. Particularly a guy called

¹La transcription de la conférence, puis le regroupement thématique des réponses ont été assurés par Jean Pierre SIMARD, à partir de l'enregistrement magnétique réalisé à Saint-Etienne par Monsieur le Professeur Louis Roux pour le CIEREC, et à partir de notes personnelles. Soumise à l'auteur, cette mise en forme a reçu son adhésion totale.

Bert Trot in Glasgow, and the Clarian Players were well aware of Brecht and Piscator. In 1939, men went to war. The remaining people were gathered to create Unity, which lasted until 1953 in Glasgow, and 1977 in London. In fact the society still exists with its theatre, more of a drinking club. In the end, in 1975, 1976, after the fascists burnt it down they only rebuilt the bar and claimed the insurance money.

In Manchester, one of the groups born in the thirties was founded by Ewan Mc Coll (aged 15). He called it the Red Megaphone. Joan Littlewood, a director of genius, aware of all the theatre movements in Europe joined Mc Coll. In 1946 they created Theatre Workshop with imaginative actors, pub singers, entertainers. They existed until 1954. They toured South Wales, Scotland, Manchester with a van, sleeping in theatres. In 1953, Jerry Raffle found the ruins of a theatre in the East End of London. Ewan Mc Coll wrote Uranium 155 using all these devices. He decided to go on touring, but Jerry Raffle insisted on settling in the East End. Ewan Mc Coll went on touring with Peggy Seeger (Pete Seeger's sister) and moved to folk song.

In 1982, 7:84 produced a season with a series of plays from Joe Corrie, Ewan Mc Coll and Unity in Glasgow, with readings and discussions every Sunday. Ewan Mc Coll came one Sunday, told about his life. Everything ended with a dance. All these plays were ignored in the University English departments. A book was written: "Contest against forgetting" The plays were very popular with audiences. It still is a struggle with universities. A student from Cambridge, Linda MacKinney came with me to collect these works from attics and started a Scottish Theatre Archive, now in Glasgow University. But the Drama Department doesn't use them. We published these plays with 7:84, sold T-shirts and badges, books and records to raise funds, also using part of the Arts Council money on it. 7:84 stopped doing it when I left.

The working class produces such works in every country.

Family roots and personal grounds :

There was a Christmas pantomime in the village where I lived in North Wales, written in the local dialect by the village newsagent. Everyone was involved. A celebration of community culture with songs and comedy. Very local, very specific. It had a great importance in my later experience together with a Welsh playwright who lived 2 miles away whose plays we played in the early summer. Romantic, poetic Welsh

language similar to that of priests in sermons. It lasted for 3 hours, with fables, parables, precise adjectives and a rhythm close to music. Out of that, I wrote a little bit which was refused in Oxford because it belonged to a different culture, a different language

Popular entertainment and alternative theatre :

Alternative, touring, community companies set up a different style, different forms of theatre, with international confrontations through meetings now.

In all popular entertainment, there is always a change of form, with a variety of styles, contents, places, with movement, dances, speeches, reports.

Its typical with the Scottish Ceilidh, with a pub, dances in the end when the stage is cleared. It's one example of making theatre for people who distrusted the idea of the necessity and use of theatre

The forms must differ with the different audiences

When moving into real theatres in big cities, it changed the mood, the spirit out of 7:84. Wild Cat began in 1979 and continued the tradition, with rock music and new theatre

Ideology and Aesthetics :

That kind of theatre is impossible without identification with working class people. Theatre of intervention means para or pre-political awareness.

We never put a platform or a program. We looked at history in a way to make people become political. We never advertised the SNP or the liberals, or the C.P, 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 that party, not to share the theatrical experience.

About Social Work Department Theatre : somewhat dangerous : theatre has its own expression and responsibility to use artistic success. To put it as a social function or a kind of therapy changes its goal. I don't agree with that.

In the seventies, lots of leninist companies insisted on a political point in Germany or in Holland. They are finished. They took the step of ignoring the whole of the human being. Political rationality doesn't work.

What is more influential is what happened in the USA in the thirties, the literature and the mythology of what had happened politically in the USA in the 30ies (Samphire Menster). Also, strong companies in Australia, and playwrights like David Wilginston, now mainstream who earlier had a workshop called Sidetracks Junction Theatre. Also Nicaragua, with the touring companies going to villages with their guns because of the Contra. Also Augusto Boal

Edward Bond produced some very strong statements, strong high ideas inside high strong theatre. He is in danger of writing for posterity!

Appendice deux :

documents provenant des archives de la compagnie 7:84. Don de J.Mc Grath .
Les pages 654 à 658 sont constituées de l'appendice à l'ouvrage
d' E.MacLennan *The Moon Belongs to Everyone*, reproduit avec son accord.

Appendix: 7:84 England

It is impossible to list all the performers, administrative wizards and technicians who have contributed to 7:84 England. Many are now 'household names', gracing the 'big houses', running festivals and theatre departments.

Among them:

Writers

John McGrath
John Arden
Adrian Mitchell
Barrie Keefe
John Burrows
Shane Connaughton

Trevor Griffiths
Margaretta D'Arcy
Jim Sheridan
Peter Cox
Claire Luckham
Steve Gooch

Directors

John McGrath
Pam Brighton
Alan Dossor
John Burrows
Jim O'Brien
Gavin Richards
Jim Sheridan

Richard Eyre
Penny Cherns
Roland Rees
John Arden and Margaretta D'Arcy
Adrian Shergold
Rob Walker

Designers

Jenny Tiramani
Geoff Rose
Paul Dart
Adrian MacAlpine
Annette Gillies

Di Seymour
Gemma Jackson
Claudia Mayhew
Ellen Cairns

Ex-members who have founded or helped to found their own companies:

Gavin Richards – Belt and Braces
David MacLennan – Wildcat
Gillian Hanna – Monstrous Regiment
Jim Sheridan – Project Theatre, Dublin
Feri Lean – Founding Director of Glasgow Mayfest

In addition to these companies directly influenced, there is obviously a whole theatre movement which draws its inspiration from the work of 7:84. The number of young actors, directors, writers and students who have written to us for help and information in setting up companies runs into hundreds and there are many all over the world who have taken 7:84 as their model.

The other audience

Apart from visits to the Sheffield Crucible, the Shaw Theatre, the Half Moon, the Liverpool Everyman and the large city halls, Speke in Merseyside was typical of the communities which grew to love and trust 7:84 England. These are the communities which the English Arts Council has now abandoned.

'Who went to see the two plays by 7:84 at Speke Community Centre on 14 April?

If you did then you were lucky enough to have been watching a national company on tour – performing right here in Speke! What's more you will have done so for the unbelievable price of only thirty-five pence.

Yes, 7:84 deliberately wanted to keep the cost down for folk in Speke as a special concession, because one of their plays, *Jimmy Riddle*, was about the closure of the British Leyland Plant here in Speke just a few years ago.

Jimmy Riddle, an active trades unionist made redundant from British Leyland and living in Speke, revealed the reality of a father/husband faced with redundancy and the prospect of long-term unemployment. A brilliant play, brilliantly written, and acted out by the lone performer who kept his audience riveted to their seats in appreciation, while he convinced them that his two kids, Sandra and Barney, his wife Maureen and his numerous workmates were right up there on stage with him – powerful acting that drew such comments from those who watched as, "My dad would have really enjoyed that – he should have come too," or, "I wish I had told our kid this was on tonight; he used to work at Leyland, and he hasn't worked since either . . ."

Still, if you did miss this particular performance and wish you hadn't, don't despair – there will be other plays to see in the not too distant future. The community centre aim to make this a regular feature of local events.'

Speke Independent Press

This article refers to 7:84 England's visit to Speke in May 1983 with Peter Cox's plays. The *Speke Independent Press* is the local newspaper produced for the community by the community. Speke was suffering an unemployment level of around seventy-seven per cent of those able to work, appalling housing and precious few services. It was the dormitory for the workers of Speke Boulevard, now the site of empty and derelict factories.

7:84 England fight to the death

Six Men of Dorset was first sponsored by the TUC in 1934 to mark their centenary. Here is a 1934 account:

'Written by Miles Malleson in collaboration with Harry Brooks, a railwayman at Poole in Dorset, a trades unionist of many years' standing, it was produced for the first time in the Corn Exchange, Dorchester before an audience which included representatives of the Labour, trades union and co-operative movements from Great Britain, the Continent and the Dominions, as well as representatives of the county and civic authorities. On the stage where Thomas Hardy's plays have often been produced by Dorset men and women, the TUC play was presented with impressive effect.

It is more than a piece of propaganda; it is real drama with universal human appeal, and it aroused considerable interest in the outside world, and won the praise of the critics. It is historically accurate, being based upon documents of the period, and much of the dialogue incorporates actual conversations and speeches of the principal actors in the real-life drama of a century ago, which have survived in contemporary records.'

The play commemorated the Tolpuddle Martyrs. In 1937 it received its first professional performance, again backed by the TUC, with Sybil Thorndike as Mrs Lovelless and Lewis Casson as George Loveless, who, along with his fellow agricultural workers, was transported to Van Dieman's Land for forming a trades union. That company won support from trades councils and striking miners everywhere it toured.

Alex McCrindle, a member of the original cast remembered:

'During the week in each town Sybil, Lewis and I addressed meetings in foundries, warehouses, and even outside the gates of Portsmouth Dockyard. I well remember Lewis speaking from a work bench in a Merseyside factory – it was like a scene from one of the early Soviet films. Sybil spoke to thousands of enthusiastic women at the co-op headquarters in Manchester.

The highlight of the tour, however, was enacted in Nottinghamshire. We were playing at the Theatre Royal while a few miles away at Harworth, miners had been on strike for months in a fight against company unionism. Members of our company fancied paying them a visit, but the management threatened we would not play in the theatre if we did. A full company meeting was held, it was unanimously agreed we should go and I was instructed to hire a bus to take us there.

The strikers had hired the local cinema and when we arrived the place was packed. With Sybil and Lewis at our head we marched down the centre aisle to cheers and stamping that seemed to shake the whole ramshackle building. Sybil was at her best and most endearing. "My dear miners, ever since I was a little girl I always thought of miners as the salt of the earth," and so on.

The proprietor said we could not perform a scene from the play because he did not have a licence for stage performances. So out we all trotted to the village green, where we performed the key scene from the play, where the farmworkers confronted the farmers under the chairmanship of the vicar. It was a huge success and afterwards it was difficult for us to get back aboard our bus. But, before we did, we clasped hands and sang "The Red Flag" together.

Tired but happy, we arrived back in Nottingham in good time for the show. And not a word was said about that threat to bar us from our stage.'

7:84 England decided to revive *Six Men of Dorset* in 1984 during the miners' strike. Again it toured to packed houses and a very similar response.

Tour Schedule

Tuesday 4 – Saturday 8 September: Crucible Theatre, Sheffield
Tuesday 11 – Saturday 15 September: St George's Hall, Liverpool
Monday 17 – Tuesday 18 September: St Andrew's Hall, Norwich
Friday 21 – Saturday 22 September: Corn Exchange, Ipswich
Tuesday 25 – Saturday 29 September: People's Theatre, Newcastle Upon Tyne
Tuesday 2 – Thursday 4 October: Pavilion Theatre, Weymouth
Tuesday 9 – Saturday 13 October: Shaw Theatre, London
Wednesday 17 – Saturday 27 October: Shaw Theatre, London
Monday 15 – Tuesday 16 October: Shaftesbury Hall, Cheltenham

Neil Kinnock, a director of 7:84 England, wrote in the programme:

'The history of the Tolpuddle Martyrs, viewed from a distance of 150 years, has a horribly familiar ring to it.

The 1980s, like the 1930s, 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.

The Tolpuddle Martyrs are remembered. Because their cruel martyrdom showed that representatives of the propertied and moneyed classes, however enlightened and well-intentioned, can never be trusted to give working people a fair deal in a capitalist society. From this realisation grew the Labour Party, created to represent and fight for working people.

Under the Thatcher Government the judiciary has again been thrust into the front line of trades union repression. The events of 1984 are proving a grim echo of the past.'

John wrote in his welcome note:

'7:84 is delighted to present this play at this time. As this government renews its many-pronged and devious attacks on the trades unions and their members, it is as well to remember both the efforts and sacrifices which were made to bring the unions into being, and the conditions of life which the working class suffered without them.

Today we are seeing another great effort and great sacrifice – this time to protect those unions. And we have no reason to trust our present rulers to be any less rapacious or to inflict less suffering if they should manage to do away with them. They have shown themselves willing to return to the 1790s: starvation, child mortality and disease included.

This play shows also the ruling class manipulating the law to achieve their own ends – the difference from today is that in 1834 at least Lord Melbourne stuck to the law as it was written, and didn't re-write it off the cuff to suit his own class ends.

Above all, this play shows what can be achieved by massive organisation, demonstration of will and the determination of the working class and their allies not to be defeated.

The six men of Dorset are an inspiration to us all, men and women, today: the triumph of the movement to release them, in the face of all odds, is just what we need today, to remind us that we can, and must, win.'

Jack Boddy, the National Secretary of the Agricultural and Allied Workers National Trade Group wrote to the Arts Council on 16 May 1984:

Dear Mr Rittner,

As you may know, this year marks the 150th anniversary of the transportation to Australia of the men known as the Tolpuddle Martyrs – pioneers on rural trades unionism and indeed all trades unionism. The anniversary celebrations include a revival of the play made famous by Lewis Casson and Sybil Thorndike, called *Six Men of Dorset*.

It is, I believe, entirely fitting that the play will be staged by the 7:84 England Theatre Company.

Pioneers in their own right, the company's ability to entertain, to inform and, not least, to attract audiences of working people in England's less dramatically favoured areas, has earned them the respect and affection of our movement.

Such ability makes them the natural choice to perform such a play at such a time and our trades union, the TGWU, is giving its own grant to help the company attempt this major production.

I appreciate that the Labour movement's respect and affection will do the company little good in the eyes of our present government, but would be surprised and distressed if the Arts Council were in complete sympathy with the government's view.

After all, the Arts Council itself grew from that same Labour movement which the 7:84 Theatre Company have served so well.

It is with this in mind that I write to ask you to reconsider your decision to withdraw subsidy from the 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.

Yours sincerely,
Jack Boddy
National Secretary

Six Men of Dorset was given generous support in addition to the TGWU from the following councils and unions:

Greater London Council
Merseyside County Council
Sheffield City Council
TGWU (Transport and General Workers' Union)
Agricultural and Allied Workers Trade Group
NALGO (National and Local Government Officers' Association)
Liverpool City Council
Tyne and Wear County Council
Equity
APEX (Association of Professional, Executive, Clerical and Computer Staff)
Sogat '82 (Society of Graphical and Allied Trades)
NUPE (National Union of Public Employees)
SCPS (Society of Civil and Public Servants)
COHSE (Confederation of Health Services Employees)
NUTGW (National Union of Tailors and Garment Workers)
UCATT (Union of Construction, Allied Trades and Technicians)
CSU (Civil Service Union)
FBU (Fire Brigades Union)
ACTTS (Association of Cinematograph, Television and Allied Technicians)
TSSA (Transport Salaried Staffs Association)
REOU (Radio and Electronic Officers' Union)
FTAT (Furniture Timber and Allied Trades Union)
Rossendale Union of Boot, Shoe and Slipper Operatives
TGWU (Transport and General Workers' Union)
UCW (Union of Communication Workers)

This tour was followed up in January 1985 by a new musical play, *The Garden of England* by Peter Cox, directed by John Burrows, again with massive support from the Labour movement and the Kent miners in particular. It was hugely entertaining and enthusiastically received.

Tour schedule

January	Tuesday 29: Sheffield City Hall Thursday 31: Newcastle City Hall
February	Saturday 2: Digbeth Civic Hall, Birmingham Monday 4: Chesterfield College of Technology Wednesday 6: Town Hall, Manchester Friday 8: Parc And Dare Theatre, Treorchy, South Wales Sunday 10: Granville Theatre, Ramsgate Wednesday 13 to Saturday 2: Shaw Theatre, London March:

Box office takings and collections taken were given to the Miners' Hardship Fund.

What the Press Said at the Time

'The Arts Council must be out of its tiny mind to withdraw funds from the English branch of a company as vigorous and bright-eyed as this'

Michael Billington, the *Guardian*

'*Six Men of Dorset* was performed at the Shaw Theatre before an audience which included Mr Kinnock, Mr Willis and a former secretary-general of the Arts Council, whose successors have boxed themselves into a daft ideological corner by refusing to renew the grant of an openly left-wing theatre company, the integrity of whose work is beyond question'

Michael Ratcliffe, the *Observer*

'7:84 England is the theatre company most deeply involved with socialist ideas, most integrated with the working-class movement, and the only theatre group which has achieved the real support and love of trades unions.

And that seems to me a perfect explanation of why the Thatcherite arts establishment has prepared its longest knives for 7:84, and why every one of us should rise and be counted in the fight to save it'

Tom Vaughan, *Morning Star*

'The TUC and some twenty unions have sponsored this production - I hope they'll continue. Serious provocative plays are the lifeblood of the theatre. It is misguided and wrong-headed to silence a voice which addresses itself with passionate seriousness and authoritative skill to issues that concern each and every one of us. And the money is peanuts'

John Peter, the *Sunday Times*

'If the Arts Council has withdrawn its subsidy to this company on political grounds, it should realise that it is also betraying the cause of art that it nominally stands for'

B. A. Young, the *Financial Times*

'It is an indication of the bizarre processes of the Arts Council that it has deemed it fit to axe the grant to possibly one of the finest touring companies this country has ever produced. There can be little argument that it would be a shameful disgrace if 7:84 were to be allowed to go out of business. The Arts Council planning is as weak as its policy. It airily dismisses the company with a wave of the hand. It called its recent policy "The Garden of England". It looks as if one of the oak trees in it is about to be uprooted to make way for a gravel path'

Phil Penfold, *Newcastle Chronicle*

'We've been hearing a lot these last days, and with reason, about the awfulness of trying to stifle free speech and democratic intercourse. Shouldn't the Arts Council ask itself if it isn't making its own small contribution to that same foul conspiracy?'

Benedict Nightingale, *New Statesman*

In March 1986 the last 7:84 England production TO DATE opened at the Half Moon Theatre without a penny from the Arts Council. A promenade spectacular funfair setting, it was co-written by John McGrath and directed by Chris Bond: *All the Fun of the Fair*. It was financed by the about to be abolished GLC.

John summed up in the programme:

'Over the last seventeen years, 7:84 has presented a huge number of productions of the highest quality to audiences from Orkney to Portsmouth, from Sligo to Amsterdam, from Toronto to Tbilisi. The sum of the work has helped to bring about significant changes in attitudes in British Theatre, to new forms of writing and production, to new audiences, and to the political value and values of theatre work.

7:84 works in the belief that theatre of the highest possible standard can and should spring from the lives and experience of the working people of this country, and can and should be made accessible to them in every way. 7:84's theatre has values and allegiances which are socialist. It is not afraid to recognise the existence of a class struggle being waged in this country, in which it comes down firmly on the side of the working class, the unemployed and the many other victims of the paternalist-capitalist state, which now evaluates human beings solely by reference to their usefulness to the industrial money-making machine and its instruments.

Because of 7:84's opposition to these values, which are the values of the new Ruthless Toryism, 7:84 England was told by the Arts Council that its annual revenue grant of £91,000 would be stopped from March 1985. In spite of its record of work, in spite of two hugely successful shows in 1984 and 85, in spite of many eloquent appeal from all over the world, from the Labour movement, from the trades union movement and from thousands of members of our audience, the Arts Council's mind was, in 7:84's case, absolutely immovable.

7:84 was then greatly encouraged to receive invaluable help from the TUC, in the form of the free use of an office at Congress House. The GLC also came to its rescue, with the commission to produce a summer show, to tour in a circus tent in August and September of '84. Unfortunately the first Westminster City injunction, an attempt to stop the GLC controlling its own funds, which specifically named 7:84's grant, was allowed to moulder on through the judicial processes until the show could not be done. This left the company with considerable problems, and a large debt.

Early in 1986 the GLC once again came to the company's rescue, and funded *All the Fun of the Fair*.

7:84 faces the future with great optimism and determination to continue its work, but in England they are now without any visible means of support. This government and the present state of the country however cannot go on forever. We look forward to changes. Soon.'

7:84 Productions, 1971-1988

7:84

1971

Trees in the Wind by John McGrath
Apricots and Thermidor by Trevor Griffiths

1972

Plugged into History by John McGrath
Out of Sight by John McGrath
Occupations by Trevor Griffiths
Underneath by John McGrath
The Ballygombeen Bequest by John Arden and
Margaretta D'Arcy

Sergeant Musgrave Dances On by John Arden, adapted by John McGrath

7:84 England

- 1973 *Man Friday* by Adrian Mitchell
The Reign of Terror and the Great Money Trick by 7:84 England adapted from *The Ragged Trousered Philanthropists* by Robert Tressell
- 1975 *Fish in the Sea* by John McGrath
Lay Off by John McGrath
Yobbo Nowt by John McGrath
- 1976 *Relegated* by Shane Connaughton
The Rat Trap by John McGrath
Our Land, Our Lives by Steve Gooch
- 1977 *Wreckers* by David Edgar
The Trembling Giant by John McGrath
Joe of England by John McGrath
- 1978 *Underneath* by John McGrath
- 1979 *Vandaleur's Folly* by Margaretta D'Arcy and John Arden
Big Square Fields by John McGrath
Bitter Apples by John McGrath
Trees in the Wind by John McGrath
- 1980 *SUS* by Barrie Keefe
One Big Blow by John Burrows
- 1981 *Night Class* by John McGrath
- 1982 *Trafford Tanzi* by Claire Luckham
Rejoice! by John McGrath
- 1983 *V-Signs* by Peter Cox
Spike in the First World War by Jim Sheridan
- 1984 *School for Emigrants* by 7:84 England
Six Men of Dorset by Miles Malleon and Harry Brooks
- 1985 *The Garden of England* by Peter Cox
All the Fun of the Fair by John McGrath with Chris Bond, Farrukh Dhondy and others

7:84 Scotland

- 1973 *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* by John McGrath
- 1974 *The Game's a Bogey* by John McGrath
Boom by John McGrath
- 1975 *My Pal and Me* by John McGrath
Capital Follies by David MacLennan and John Bett
Little Red Hen by John McGrath
- 1976 *Honour Your Partners* by David MacLennan
Out of Our Heads by John McGrath
- 1977 *Thought for Today* by David MacLennan
The Trembling Giant by John McGrath
His Master's Voice by David Anderson

- 1979 *Joe's Drum* by John McGrath
- 1980 *Swings and Roundabouts* by John McGrath
- 1980-1 *Blood Red Roses* by John McGrath
- 1981 *The Catch* by John McGrath

CLYDEBUILT SEASON

- 1982 *Gold in his Boots* by George Munro
In Time of Strife by Joe Corrie
U.A.B. Scotland by Harry Trott
Johnny Noble by Ewan MacColl
Men Should Weep by Ena Lamont Stewart
- 1982 *Screw the Bobbin* by the company and Chris Hannan
- 1982-3 *Men Should Weep* by Ena Lamont Stewart
- 1983 *On the Pig's Back* by John McGrath and David MacLennan with Wildcat
Women in Power by Aristophanes and McGrath with General Gathering
Maggie's Man by Colin Mortimer
- 1984 *The Ragged Trousered Philanthropists* adapted by Archie Hind
The Baby and the Bathwater by John McGrath
- 1985 *The Albannach* a version by John McGrath of the novel by Fionn MacColla
The Baby and the Bathwater by John McGrath - Edinburgh Festival version
In Time of Strife by Joe Corrie
High Places by Ena Lamont Stewart
The Incredible Brechin Beetle Bug by Matt McGinn
- 1986 *Beneath One Banner* by Sean McCarthy
Victorian Values by Donald Campbell as part of The Springwell House Community Drama Project
There Is a Happy Land by John McGrath
The Albannach a version by John McGrath of the novel by Fionn MacColla
The Incredible Brechin Beetle Bug by Matt McGinn
- 1987 *The Gorbals Story* by Robert McLeish
Mairi Mhor, the Woman from Skye by John McGrath
- 1988 *No Mean City* adapted by Alex Norton

E8 FEB 1984

7:84**THEATRE COMPANY LTD**

58 Queen Street Edinburgh EH2 3NS Telephone 031 226 4300

30 Jan 84

Timothy Mason Esq.,
 Director,
 Scottish Arts Council

Dear Mr Mason,

7:84 THEATRE COMPANYOUTLINE PLANS AND OBJECTIVES 1985-1989

Thank you for your letter of 5 December asking for some outline of 7:84's plans for development over the next five years. As you say, a full reply would take up a great deal of time, and would indeed be very difficult, and highly speculative. I have therefore tried to discuss the way we see the future development of 7:84 in outline only.

1. From its beginnings with The Cheviot, the Stag and The Black Black Oil, the company has seen itself as, and been, a national company. We have come to be seen as the main providers of theatre over vast areas of your territory, in hundreds of places where no other company can venture. Our constituency is not only defined geographically. We also attract into our theatre many thousands of people in towns and cities who would not otherwise be tempted into the theatre at all. Some will go on to explore other varieties of theatre, others will expect us to come back with more. Consequently, we have also become the main keepers of a strong Scottish tradition of theatre - what can loosely be termed "Popular Theatre" - an area whose achievements we tried to re-write into theatrical history with our Clydebuilt Season, and our publications. Therefore we feel that we have a responsibility to certain large numbers of the population - more specifically to working class audiences, to audiences in the Highlands and Islands, and to audiences in urban areas who will not normally go inside a theatre building, - which cannot be satisfied with a more local operation.

2. In many ways, this responsibility coincides with your own Council's stated objectives more closely than is usual, particularly in the matters of:

" (a) increasing the availability and accessibility of the arts, at the highest possible standards, throughout Scotland";

and " (c) developing a more broadly-based public for the arts, with particular reference to young people"; - to which we would add - " and with particular reference to those of all ages

traditionally excluded by their educational and cultural patterns from experience of the theatre. "

3. Our activities in the past have followed three main lines:

(i) the Highland Tour - usually of six or eight weeks duration, with a show specially written for highland and island audiences, including sections in the Gaelic language, and always on matters of some immediate current concern for the audience. These shows of course tour further afield than the highlands, often ending up in Holland, Belgium or even Moscow;

(ii) the Industrial Area tour - the first of which was *The Game's A Bogey*, - touring to clubs, community halls, schools, small theatres and other venues where our audiences would feel comfortable to go to be entertained. These shows are usually promoted locally by our contacts and supporters within the community, and use various forms of theatrical presentation. They also frequently have a further life - they are particularly successful in the Citizens Theatre in Glasgow, in Dublin, and in Amsterdam, as well as in the Royal Court, Shaw and Theatre Royal in London; and

(iii) the Larger Scale Tour - recently our production of *Men Should Weep* was a very successful example of this - where we take a show which has some special potential, or which demands a larger scale of presentation, and we mount it with a view to attracting our audiences, and others too, into larger theatres, in Scotland and outwith Scotland;

Our plans for the next five years are to develop all three of these areas.

4. The main lines of development that we see will be:

(i) in increasing the size of our audiences;

(ii) in increasing our contacts with the communities that we play to, and in some cases in building more lasting, longer-term work within communities and organisations who present us, in helping them to develop their own theatrical self-expression and skills;

(iii) in working even more closely with the labour and trade union movement.

(iv) in increasing our general business efficiency;

(v) in the artistic area, of course constantly to struggle to raise our standards. But also to extend the range of forms and styles which we use; to introduce into our repertoire more demanding work; to develop the new skills that we need; and to find and encourage new artists - writers, directors, performers, administrators and stage management, - who understand

the very special requirements of this kind of theatre, and who have the skills and the political will to make it succeed; and, in the shorter term, to get some musical element back into the shows, which we are missing very much of late; and

(vi) in developing alongside this work, an output of books, articles, talks and lectures, play-readings, discussions and musical/cabaret events which will broaden our audience, and perhaps deepen their understanding of our work, and the Scottish Theatre in general.

5. All these developments are of course inter-related, and to some extent inter-dependent - for example, we would hope to increase our audiences by a combination of better work, more efficient organisation, and playing in larger theatres from time to time. Similarly, we would hope to develop new forms and styles in part through extending our audience and the range of venues we play. However, one or two of these proposals may benefit from clarification:

(i) In terms of all three main areas of work, we would hope that at some time in the very near future some sanity will return to the government's attitudes to their responsibility to the people of the country as a whole, and that more money would become available to allow these areas to develop in the way we can see to be desirable. At the moment we can understand the impossibility of large increases no matter what the need, but we are confident that this situation will not last for ever.

(ii) In terms of 4.(ii), we would hope at some time in the not too distant future to appoint a Community Development Officer, whose responsibility would be to follow up our visits with planned work with local organisations, using our actors etc to help them in their work.

(iii) In terms of general business efficiency, and the raising of audience levels, 4.(i) and 4.(iv), we would hope that our experience with adapting the uses of the micro-processor to small-scale arts organisations will not only help us to work more efficiently, but will also become available to other companies. Already our computer is handling very well the combined Mailing List of four other companies and ourselves. I shall be sending a report on the first twelve months' experience to the Deputy Director in the near future, which will indicate the values (and problems) of the micro-processor.

(iv) In terms of 4.(iii), while our relationships with the labour and trade union movement have always been strong, NALGO'S recent commission for a play, and of a twelve weeks tour, is a good example of one way this co-operation can develop - the other is in direct selling of shows to trades union branches and shop-stewards' committees, which we pioneered in Scotland several years ago, but which still remains under-developed;

(v) In terms of our artistic development, we are aware that we are due for another big leap forward, and that the leaps expected of us and companies in our situation are greater, and more severely judged, than those of other, less adventurous organisations, but we feel sure that there is an enormous amount of life still in the basic 7:84 urge, and that it will go on leaping for some long time to come.

6. On the financial side, it should be said straight away that 7:84 is not likely to come in for much in the way of Business Sponsorship for the Arts. Our recent appeal, organised by Lord McCluskie, went to the top 50 companies in Scotland, and in spite of being very persuasively worded, produced One Hundred Pounds only - from the Daily Record.

Our relationships with some of the Local Authorities have become very strong over the years, and we know that if they have money to support any visiting companies, they will support us. On the other hand, as a nationally touring company, it is very unlikely that any one Authority would see us as their own funding problem - indeed, they won't, so we are thrown even more firmly into the hands of the Arts Council.

Our only other source of support, as indicated above, is the labour and trades union movement - but with the trades unions needing all they have to defend their basic rights against the government, we will have a hard time persuading them to put us high on the agenda, let alone the priorities. Nevertheless, they are anxious to do what they can.

7. As to the question of the effect of a significant reduction of SAC assistance to our organisation, it doesn't take much imagination to see that - combined with all the other raids upon the local authorities and the persistent immiseration through unemployment of our audience conducted by the present government, - such a reduction would hit us possibly worse than most.

Some of the more serious negative consequences could be as follows :

(i) The first and most obvious way for us to economise would be for us to put out fewer tours, and to tour for fewer weeks.

(ii) This would have to be seen in conjunction with other pressures to do things on the cheap. Touring costs are high, accomodation and travel, particularly in the Highlands and Islands, are expensive, therefore there would be a tendency to try to tour around the Central belt only. In this way we would be helping you to fail in your duty to the more remote areas.

(iii) Within the Central belt, the temptation would be to go for venues that could afford high guarantees - I need hardly point out that these would not be working-class venues or community centres.

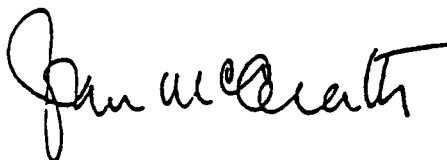
(iv) If we try to raise more money from the box-office by raising seat prices, this too will drive out the unemployed and the underpaid. In this way we would be helping you to fail in your responsibility to the " non-theatre-going " public.

(v) A further likely negative consequence would be a reduction in the numbers we could employ. With smaller casts, we would be unable to do shows such as Men Should Weep, which would in turn drive down our large-income-earning potential. It would also make it more difficult to get certain directors, designers etc to contribute to the company the way they have over the past few years. A reduction in the already over-pressed admin staff would be very difficult indeed, but may have to happen. In this case our business efficiency would be reduced, and the efforts to extend the audience may be thwarted. I need hardly add that the cost to the state of maintaining these skilled and talented people on the dole would amount to very little less than the amount of subsidy needed to keep them fruitfully employed. But that doesn't appear to be the object of a lot of recent exercises, alas...

But we are a new-ish organisation. We have recent experience of under-funding and struggling to make our way. While not wishing you to use this as any kind of lever, which I'm sure you wouldn't, we would continue to work, because what we are doing is very necessary, and we think valuable. I can be no more specific than that about the effects of a hypothetical cut. All I can say is that we would respond to it politically, and imaginatively - as we tend to respond to most things.

I do hope that this will give you some idea of our thinking.

Yours sincerely,



John McGrath
Artistic Director

cc Bob Palmer
Terry Crichton

Appendice trois
Conversations with John Mc GRATH,
October 1992-June 1993.

The present document is a synthesis, after several exchanges, either oral, in London, or through phone calls, letters and audio-cassettes, which we had between October 1992, and June 1993. They came as a final series of interviews, to try and evaluate the aesthetic and ethic realities of the latest period, when everyone's past and present cultural and ideological commitments, whatever they are, have necessarily been shattered by such thorough changes as the ones which have surged up in the world in the last five years, and now appear as the sudden obvious materialisation of a long subterranean evolution. J. Mc Grath's commitments nevertheless remain true to basic values, which are questioned historically, and the reference to present continuators of those trends are an encouraging sign of evolving continuity and faithfulness. These conversations reveal his reflexion to be hopefully and impressively personal and theoretical. He develops a genuine analysis of the politics, the ethics, and the arts in the twentieth century. It is intertwined with what grounds his own creativity. His future projects also help us to understand his past and present contribution.

Beyond individual culture and roots, the central influence of national or European culture does influence one's thinking, and partly, one's writing. This also contributes to its universalisation, to the acceptance of one's works by others with different backgrounds. Therefore, in the present days, under the pressure of post-modernity, our values have to be gauged. The dialectical fight between modernity and post-modernity, beyond the aesthetics and cultural themes, and commitments, seems to be that of the importance given to money and economic structures in the development of societies. Whether left-wing (i.e: fighting against capitalism, as the power of money), or right-wing (i.e: idealizing individual competition for economical success and domination, and fighting for the power of capital over society), modernism fits into a time when capital was the central element, whereas post-modernism privileges individual ideality, behaviour and feelings, and rather stresses the tribal aspect, in France at least, of social changes today, thus negating the primacy of the economy, and consequently of history. How far do you agree with such a definition, and how do you relate to that dilemma today?

My instinct, when confronted by very large questions like this, is to be very laconic and dry. But I'll try to avoid that and to give you as reasoned answers as possible. One or two comments about post-modernism. You refer to the present domination of post-modernism. I must say that when you ask me what I think about post-modernism, I do have to tell you that I do not think about post-modernism at all, because I find it rather like going into the depth of Senegal in the 1920s and asking wonderful teams of Senegalese dancers what they think of the Black Bottom Craze in America. In other words, it doesn't really impinge on my practice very much, and where it does, it's a bit of an insult.

I do want to preface what I am saying with a couple of quotations from somebody whose work I have admired for many years, Theodore Adorno. In writings about arts, he says that the greatness of works of arts consists solely in the fact that they give voice to what

ideology hides. While, I do not presume towards greatness or even bother enormously about art, the fact that I am doing imaginative creative work, does give me the code to, as it were, not only give them an ideological framework of reference behind the work, but also in the creativity in the work, to give voice to what that ideology hides, and I have been enormously conscious :

<<one does not understand a work of art when one translates it into concepts. If one simply does that, one misunderstands the work from the outset. But rather when one is immersed in its imminent movement, if the work is not being disfigured rationalistically, *Verstehen*, in this specific conceptual meaning of the word, will emerge only in an extremely mediated way. Mainly in that the substance grasped through the completed experience is mediated through the relationship to the material of the work, and the language of its form.>>

in other words, he is not resisting conceptualisation and he is not on the other hand allowing some irreducible immediacy or reductive immediacy of any work to concepts and ideological reference.

It's very important for me when I answer questions of this nature. I am talking really more as the person who thinks and wonders, and analyses society before I write, than as the person who is writing, because when I write, the work, is somehow completely informed by ideological thought and structure, and informed indeed by a marxist critique of society, and the wonderful tools of analysis that the very rich marxist tradition, particularly in the west, has provided. Nevertheless, one of those understandings that Marx certainly had, that Gramsci certainly had, and that Adorno, with the members of the Frankfurt School certainly had, and which in this way Sartre also had, is that when you do write, you don't write ideology or concepts, you write something which is creative, imaginative artefact. And so, I wouldn't want to be pursuing art or great art, but I would want to be pursuing a certain integrity towards creative and imaginative interior life which is informed by many many other insights from life, from people, from the depth of my own experience, from my interaction with people on many planes, as well as by the ideological, analytical apparatus.

As you know, I have a great admiration for Sartre, and coexistent with that, a great admiration for Merleau Ponty, and, coexistent with that is my great feeling of identity almost with the way the Frankfurt school has approached the development of marxist analysis, and thought. In particular, I admire Hockheimer and Adorno and Walter

Benjamin, of course, whom I find mysterious in many ways. I knew Gershon Schollem, and I find his influence on Benjamin not entirely fruitful, though he was fruitful personally. And also Abermas, when I can penetrate the jargon. I find he is very sympathetic. Putting Sartre and his enemies Adorno and Hockheimer together in the same pantheon of influence is a case of extreme parataxis. But I am afraid that's not a bad way to procede in the late 20th century. Somewhere lurking, there is some sort of synthesis, but I am not in a hurry to analyze it intellectually. I do feel very much also that these sociological and artistic and kind of cultural influences are very much sought out by me, because there's something in me that finds an answer, finds a chime in them. Obviously finding Marcuse in the 60s had a kind of ring of truth. Similarly, discovering Bloch, some time later. The idea of hope was very important. So, I suppose I find what I am looking for.

About modernism, I don't entirely agree with your definition. Maybe we ought to talk about what I think, where my concept of modernism comes from. I do think about modernism a lot, because modernism, after all was responsible for most of the literature, the literary critical apparatus, the artistic values and the social attitudes that I acquired through my education. I stress acquired, because, modernism was not at all responsible for my cultural background, which I was fortunate in that this was very rich, a series of cultural intertwinings in my life which I am deeply involved in. So, there is a kind of dichotomy between my personal cultural development, which is probably far more connected to my psychological development than there is to my acquired education and values, which were basically those of modernism.

When I think of modernism, as I first encountered it, I think of Joyce, of *Ulysses*, I think of T.S.Eliot, *The Waste Land*, *Four Quartets*, of Ezra Pounds, *the Cantoes*, the translations, the shorter poems. In other words, I think of literary breaks with the 19th century, seeking new ways of expressing a 20th century experience. But, going along with those, with a lot of these people, there went a terrific elitism, a mandarin quality, a belief that in them, in the elite, if it were to survive at all, the values of Western civilization had to be preserved and protected. Now, I realize this is a superstructural phenomenon, and that you are digging really at the base of it. But I do have to say that modernism itself was partly a superstructural movement, or realignment, not necessary directly connected with any process or movement of the base, though clearly, the invention of Fordism,

Sloaneism, time and motion studies on the shop-floor, the breakdown of the division of creative labour between the management and design departments on one hand, and the shopfloor on the other, did have something to do with this sense that there was an elite who knew what was going on and the masses who knew only little and cared less, who only wanted to be as cattle, and to have a good time with the movies. It's there, in *Metropolis*, for example, that extraordinary movie. It's there, in the dystopias or utopias gone wrong of Aldous Huxley and many others including George Orwell. So, it does connect with the development of new systems, technologies, power relation strips. But it's tenuous.

Basically, that development came from 19th century capitalism. With the machines, you had that division with the technologists, the managers and the operators. So we should look at modernism more as a superstructural event. I think your characterization of the motives is not generous. Essentially, these people in the 20s were concerned with a survival of enlightenment values. Now, when we are talking of a modernism of the Left, no philosopher, no writer, no sociologist challenged enlightenment values. The modernists of the so-called left, where I would put, possibly, George Orwell - there are not many - were also concerned essentially with propagating enlightenment values. Their instinct was to try to spread them democratically through the population. The attitude of the Right was that the population couldn't take on broad enlightenment values, couldn't deal with them, couldn't understand them. They would abuse them. Therefore, the values of enlightenment included essentially the economic values of the enlightenment. The Adam Smith values would have to be guarded in the elite, preserved, and in a way, enforced, propagated by these thinkers.

Modernism was essentially an attempt in the face of very daunting circumstances - i.e: the circumstances of the 1914-18 war, of the fairly universal economic catastrophe of the 20s and early 30s, the disastrous years of the 30s, with, on the one hand, the total immiseration and polarisation of classes in the west and the rise of fascism - in the face of these extraordinary forces, to insist on the power of enlightenment values, which were essentially those of the liberal consensus with a pretty free market, and family values and community values, social values which went back to the 18th century. And it has to be said that modernism did represent a rupture with the immediate predecessors of modernism. And indeed, these people continued alongside modernism for many decades. It

presented a rationale, a complete justification for the separation of the artists, the thinkers, the planners, the philosophers, from the community at large, so that in a way, what it was doing was subsuming into the artist or the elite the power to be the representation or the depositories, on behalf of the population, of these values the population itself was incapable of holding. This does of course connect with industrial practice, and it's interesting that the same industrial practice can connect very directly with Leninist politics and the theory of the vanguard party, the idea of the Bolsheviks as the vanguard of the proleteriat, which has nested smugly in the hearts of most of the trotskyists in the British Isles and probably in the rest of Europe, for all I know. It is a dinosaur concept now of course, it's dead. But, at the beginning of the 20th century, it was a very much alive idea. It went along with the idea of science as an absolute rationality and took no account of the full implication of Einstein and the relativity theory, and the subsequent development of sciences of all kinds, which came to indicate a certain modesty and lack of certainty about the absolute truth of everything that was asserted in the name of science. It came before that. Brecht suffered from that. it was indeed a form of scientism I personally detest and find really dangerous. I find it particularly awful in Brecht, because I admire so much else about him. But it's connected with that theory.

So, modernism had that distinctive break with the Georgian poets who essentially wanted to be loved by the entire population, Alfred Lord Tennyson and Browning, who sold their volumes by thousands and thousands, the connexion between Dickens, who after all published in very popular weekly magazines and the concept of let's say, *Finnegan's Wake*, which certainly was scarcely published at all, and certainly not approached by the "unwashed" masses. In true way, that Dickens was. And certainly, we can see, in terms of culture, the huge split between what was serious high modernist culture and the culture of the masses, which was, generally speaking, considered to be degrading, boring, the opium of the people as it were. It became the American movies ultimately, it became the radio which penetrated every home so that the masses were able to sit in their atomised little groups taking this churned up mechanically reproduced entertainment. All these alarming developments of mass culture were seen by the mandarins and as an excuse for being elitist, for justifying their position.

Along with that, went a rather extreme cult of the artist, as supreme and superior in almost every way. For example, Schönberg: his music was a development of late romantic music at first, but with a very keen ear. It developed slowly into a sense of something new, of something that that was going to break new ground. Now, clearly, if Schönberg wanted to break through into the theory and practice of 12 tone musical composition organisation, it wasn't something that could be done in a popular television series or in a pop concert. It was something that had to be done very internally, very intensively, very concentratedly by himself or with the help of a small group, which he had, of his pupils, over a period of years. And in order to carry this out, Schönberg had to have this faith in himself as an artist of the avant-garde who is breaking new ground. And indeed, all his chosen disciples speak of him with the aura almost sycephantic in the case of Egon Wiesel, but also Webern and Berg, and Alma Mahler, speak of him with this terrific aura, as an artist. This, to me, is very much part of modernism. The creation of a myth. Well, not a myth. It's the necessity of the artist with a capital A, and a halo and an aura which common mortals dare not approach. This, obviously, is connected in some subterranean ways with Freud and the basic theories of the unconscious, the way that the unconscious mind works, and with freudian emphasis on the importance of the internal, the importance of the mind, of the psyche, obviously prioritizing the affect, or internal operations of memory, of suppression, of the power of the past to create pressures, to create structures of personality. He is obviously connected to this concept of the Artist, the *Übermensch*, this person who has this very special internal psyche, and, of course, the effect of Freud on the whole of modernism was paramount because all the creations of modernism refer either directly or tangentially, or in some structural way to the work of Freud and his followers.

So, there are some thoughts of my way of seeing modernism, not very theoretical I am afraid, and very partial I am afraid, because modernism was very cosmopolitan. But, we in Britain, I am afraid only experimented in the sense that Joyce came from Ireland, and Elliot and Pound from America, and our modernists, I suppose D.H. Lawrence has to be counted as a modernist, and I suppose, Virginia Woolf was a modernist - but, really, the bulk of the British tradition resisted these arty foreigners, as it still does, and it was a very long time before the full impact, even of Brecht was felt in Britain. It was not until the very beginning of 1956 was there any serious impact of

Brecht on British theatre, and even then, it took a very long time for anything to come through. So, the idea that the wild modernist experiments of Mayakowski in Russia, which was not only foreign but also Bolshevick would have some influence on British thinking is pretty remote.

I realise that I rather considered the overall idea of modernity and post-modernity as social global entities, characteristic of a time, whereas you develop a thoroughly interesting analysis of modernism, as a precise artistic movement. You have a strong cultural vision of the making of artistic trends in the twentieth century, and how they connect or oppose, and you situate the influences modernism, as such, had on your own acquired culture. I am particularly interested in the specificity of the British tradition you analyse. My idea, at first, confusingly feeling that we are all influenced by the changing dominant trends at the time we live, and by the lasting influence of previous ones, was not to specifically separate culture from the infrastructural economic developments, but rather to consider that infra and superstructural fields connected and allowed to have a whole set of converging references and tools to refer to, among which, we could, up to now, select those that would be closer to our commitments, in the fields of philosophy, artistic creation, sociology, analytical aesthetic tools. I would name here Raymond Williams, someone you often refer to, and situate the idea I had in the field of what he defines as overall growing, dominant or decaying trends. More recently in France, people like, principally, Pierre Bourdieu, and eventually Alain Touraine or Georges Ballandier, not to name any marxist analysts of course, could be mentioned. I agree with your close connexion with Gramsci and the Frankfurt school. Alternately, the point you make about Freud clearly illustrates what kind of analytical references ground the major creation of the modernists in the 20s and 30s. Now, when I refer to post-modernism today, I do not pretend that it influences your own work, but I am trying to analyse how we can refer to it, in terms of rejection, probably, but with some permeating side-influence though, as the fashionable cover under which conservative individualistic ideologies now try to break through. They mostly seem to abandon the modernist elitist, and individualistic economic "gagneur image" Reaganism and Thatcherism tried to impose as a model, even in the superstructural fields of Artistic creation, as part of the "worn out times of ideologies". This is quite obvious in France, where lots of books have been written, particularly in the field of sociology, to develop a theory of society that is a-historical, and somehow a-economic - I could quote Michel Maffessoli, who somehow perpetuates Durkheim's theories, and thus stands at the articulation of socially based theories and individualistic ones, and privileges the tribal, in an attempt to disconnect social attitudes from the economic. More obviously, you can find Raymond Boudon, or, Gianni Vattimo, who in Italy tries to claim the end of modernity as a whole, or earlier K.Kopper or Carl Menger. The obvious object of such attempts being to ultimately invalidate all marxist or para-marxist, or even structuralist theories and sets of values, all well admitted vision of class conflicts, in any field. In that sense, Margaret Thatcher's claim that there is no such thing as society, but only individuals also relates to them. The

main objection to historically based theories is that they are determinist. So, what with post-modernism?

Post-modernism again. It has not gone a long way here. What we've had of it has been pretty much scorned by the Brits, the critics and the artists alike. I would not say that any outstanding British artist would claim to be the leading post-modernist of his or her generation. From a British perspective, post-modernism is seen as something that happened somewhere else and that we don't particularly like very much. I have nothing but contempt for its methodology, its deceit, its evasiveness. It seems to proceed to a position, simply by not looking at any other position, or most of the other positions. It has chosen to react almost like a child to a beating from its father against the strong currents of European thought, whether they are positivist, or whether they are marxist. It seems to have been able, as it seems by closing both eyes, not to see this course of human history in the 20th century, and to be able to erect its own new solipsistic individualistic structure on the basis of ignoring reality

Mr Lyotard, a bright mind and a seriously troubled mind, is a very lightweight philosopher and thinker. He seems to have some perceptions of his own, prioritised into a reactive negativism. I would find it extremely difficult that anybody who has lived or was alive in the Second World War, would take post-modernist attitudes to the relationship between signifier and signified seriously. To me, it's essentially a product of many years of peace, uninterrupted in the case of most post-modernists by any military service, by the reading of newspapers, or by being aware of anything else happening in the world. They not only have managed to create this philosophy which allows them access to the past, simply as pastiche or reference, and not as reality or any form of reality. But they've also managed in their way to confuse a great many people about reality and the relationship between writing and reality. It's a confusion allowed or introduced by the semioticians, encouraged by Dada and the deconstructionist idea of writing, and indeed kind of sought after by some writers in their creative work. But I am not terribly sure that anybody has actually achieved this post-modernist style of writing. For example, I don't find Thomas Pynchon, who is reckoned to be a post-modernist, or Martin Amis, are at all convincing in this area. Maybe the only area that they are convincing in is that they have decided that the modernist barrier between the writer and the mass should be broken down. Therefore, they're writing popular paperback work with some kind of attractions in a sense for the masses. But

they write it in a way that is really aimed not at the masses at all, but at the smart chattering classes. And I can't really believe that this is a serious attempt to reestablish a contact with the mass of the people. Such a thought of Martin Amis is just obscene. It's a pose. It's a fraud on a social level. Their reaction to the late 70s is infantile and reductive.

In terms of their own cultural contribution, there is one area which I find sympathetic, which is their distrust, their disbelief in what they call metanarrative. It's one which I think Pavis points out. And it's in fact something which Brecht himself felt; and indeed, the structural narrative in *The Chalk Circle*, is not exactly a unified unitary metanarrative. And Brecht was very insistent on several of his plays not being seen as totalities. I find myself that is increasingly a sympathetic thought. It's related indeed to rhetoric. I mean metanarrative is essentially a rhetorical device in artistic terms. It's a device for persuading people of the wholeness and the synthesis, and the consistency of your position. And, as such, the whole question of rhetoric in arts, and rhetorical devices has been raised, in the light of the persistent rhetoric of politicians, of right, left and indeed centre, which has resulted in a complete mess. The deep cynicism brought about by comparing the rhetoric of the politicians of all breeds and of all signs when compared with what they were actually doing in terms of their secret or otherwise activities, is completely understandable and one which throws the whole use of rhetoric into question in the 20th century. It's quite extraordinary really that intelligent people haven't stopped speaking above a whisper in this period, because "the loud voices raised in anger" have only really served to mislead the population at large, to depoliticize the mass of the people, to make people feel that they are powerless, because the words they hear have nothing to do with the experiences that result or go alongside these words. And this is in every country. It's obviously not exclusive to either the USA or the Soviet Union. It is certainly the case in perfidious Albion, and I dare say, even in France, there have been one or two cynical acts of government. I think the net result of this, really has been that this distrust of rhetoric is completely understandable. On the other hand, I must say that the rejection of the previous 100 years of intelligent, serious, sensible, progressive - but progressive is a wrong word - thought, that really centered on humanity rather than on self-interest has generated the rejection of that idiotic view. If you can bear one more quote from Adorno, whom I am pretty steeped in at the moment, he is writing

about Bloch, and I think it's the most optimistic thing he says. He says :

<<philosophy should not let itself be talked out of what it had not succeeded in doing, simply because human kind has not yet succeeded in doing it.>>

It's an odd remark, but it is actually central to what I believe about continuity of my work with the previous generations and, indeed, my own generations of work. And it's why post-modernism is to me really a kind of academic artefact. I am sure it actually didn't exist in literary practice before academic theory invented it, and I find it very strange now to see writers and painters, and I dare say even musicians trying to fulfil it, because it has been created into a fashion by academics in search of job tenure, by literary journalists in search of copy, and by a handful of critics who think that they can make a mark, and by being different and embracing this rather vague theoretical position. It's very odd to see people running to fill this gap which is really intended to prove what the theory is. I don't have the experience of post-modernism that maybe you have in France. I suspect that's what is going on. I know the productions of Antoine Vitez and I would say that the characterization as post-modern is, I would think, ridiculous, because Antoine Vitez, as far as I can tell, and I've read quite a lot of what he's written, is interested in the same kind of metanarrative that Brecht was. In fact, he probably got most of his thinking on it from Brecht. I admire his work and writing so much. And I am really sad that he died so young. But I really don't think he can be drawn in as an example of somebody that fits the bill for the post-modern theorists as Patrick Pavis seems to be able to do with more sleight of hand, really, than honest criticism.

I completely share your analysis of post-modernism here, and I, too was surprised at Pavis including Antoine Vitez among the post-modernists. I feel that many analysts, today, include in the field of post-modernity, and not post-modernism as an artistic trend in itself, all those who have made attempts, after Brecht at including intertextual and intercultural elements in their plays, or in the production of classical ones. This, to my view is an abusive extension. Antoine Vitez had an obvious sense of history, and of dialectics, as a tool to connect people, nations and cultures, which, as a concept does not fit into post-modernism. The ideas of interculturality and intertextuality have thoroughly influenced modern practices, which are connected with the extension of worldwide information and economy, and travel opportunities, together with a relative success of progressive north-south, anti capitalistic concerns. The involvement of many artists, particularly in the field of music is quite symbolic in that sense. Including those values and practices in the field of post-modernity, simply because they are signs of the present is an abuse. post-modernity is not the overall

victor on ideologies and compartments, although many wish it were. There is much to be discussed in Patrick Pavis's *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. His idea of a socio-semiology can be of interest, if he makes some points clearer. Interculturality cannot be exclusively represented by examples such as Ariane Mnouchkine's or Peter Brook's recent universalising productions, which are but a European-centered reading of genuine cultures. Your practice of rooted culturally identified plays, and of a confrontation with other identically genuine forms from other countries is another intercultural alternative. Anyway, interculturality is not to be assimilated to post-modernism.

I think Pavis has one or two interesting insights and perceptions, but on the whole, I really think that his work is second-hand and contestatory against things that really don't exist. I've only read one book *The Theatre at the Crossroads of Cultures*. Interesting, but basically not original. On the question whether post-modernism privileges personal identity - this is returning to your question, finally, I think Joyce would be surprised to find that he had been posted in terms of individual identity. I think that the modernists had an acute feeling of individual identity rather stronger, I think than the post-modernists. I would say that they were involved in individual identity. They were obsessed with the solipsistic individual, the person who is able to exclude huge tracks of the world. Identity? Of course, if you are able to successfully select your reality, then, of course, you idealize what you've got, and you spread it out to cover the bits you ignored, and it's absolutely crap thinking. Whether it privileges behaviour and feelings, again, I would be very surprised if many of the modernists felt they were lacking in privileging behaviour and feelings.

That it stresses the tribal aspects of social development today? Well, I don't know. Not tribal, no. What I am aware that it does is to use the past as a system of reference, a source for imitation, pastiche, and as a way of creating writing which relates internally rather than trying to relate directly to the outside world. In other words, it sets up a whole barrier of mediation, mediated meanings, mediated styles and intertextuality in a way that puts a very convenient filter between it saying something, or being accused of trying to make a synthetic or a synthetized statement. So, I wouldn't say tribal. It stresses the accretion of many centuries of writing and draws on those style forms and references to create something that in itself, in fact, has no meaning. As such, I suppose, it is a response in the sense that modernism was a response to the same meaningless mess of contemporary life. But, where modernism, I think very strongly, was a response to a genuine outrage at the First World War, at huge loss

of lives, at the tragedies of the 20s and 30s, and continuing into the war of the 40s, that, now, after a long time of peace, post-modernism, or at least the theory of it, is reacting to the lack of event, or major event, upheaval in life and finally the kind of meaninglessness in that. I simply find this unbelievable when you consider what actually happens in the world. The fact is that nothing happens in the closed world of these theorists, and their fellow-travelling writers is obscene. I don't want to talk any more about it.

Still, isn't the change in world influences, with the collapse of socialism and the growing imperialistic domination of the crised USA, with the submissive and contradictory help of the major capitalistic countries against a dying south a drastic enough evolution, somehow comparable to the events that originated or accompanied modernism, thus grounding more than we presently understand it, the post-modernist expression at large, whose philosophy will gradually pragmatically build up? It seems that the gradual emergence of post-modernity has already influenced drama writing and trends. What's the situation like in Britain?

I don't think it's like that at all. It's cynicism. But it hasn't elevated itself into a theoretical position. I think there is distrust of politics, there is distrust of language, of narrative, there is distrust of morals being drawn, there is distrust of anything that sounds like rethorics, or sounds like religion, or sounds like marxist ideology, or sounds like any kind of ideology. As I say, I find that infantile, really, I mean, if they can't be bothered to think their way through the situation, they're actually in and choose just to turn their back on it and just invent something else, then sod them. I wouldn't go and play with them.

Political theatre definitely sets its fighting within the context of modernism. Is the present growing domination of post-modernism, grandly helped by the generalized distrust of ideologies, a sign of a definite decline of modernity, and of ideologies at large, and, as a consequence, of political theatre? Or is it a temporary one? Or is it simply not true?

I don't agree. I'd like to deconstruct that. Political theatre, my political theatre definitely doesn't sit within modernism. As I said to you, what I acquired in terms of education was modernism. My cultural reality, separate from my education, if you can do that, was pre-modernist. I sprang from the pre-modern culture of the people of Ireland, from whom came my grandparents, and my grandmother in particular, who had the strongest influence on me, the stories, the beliefs, the catholicism, the peasant nature of her cultural entity, the Anglo-Irish somewhat industrialised realities of Birkenhead. That's where I was born, and that's what my parents experienced, being brought up close to the docks. My father's father was a boilermaker,

and a shipbuilder, putting the ships together. My mother's father was a merchant sailor and went to the sea on the ships. They grew up alongside the docks, in Birkenhead, in an industrial world - not totally industrial, rather like Saint-Etienne in fact, with the countryside all around it. But there they were in fact, in the slums, in the Irish catholic ghetto of Birkenhead. And they brought with them a different culture from there, which I was proud to inherit. My playground, my school was in North Wales. And from there, I inherited my school culture, and my fellows were on the whole either farmers, Welsh speaking, or the children of steel-workers, and they were English speaking. I inherited from them a huge cultural background which I will never be able to quantify, but which I'm going to try and write a little bit about soon, for the theatre in Mold, who want to commission a play.

And from there, from that Anglo-Irish and Welsh background, my education took me to, well first of all, National Service took me in the army, when I encountered the enormous cultural diversity of the people who were thrown together with me in the army. I had great delight in discovering Geordie wit, and Birmingham sardonicism and Cockney cock sparrows. It was a great source of joy. But, eventually, my education took me to Oxford, and, of course, there, modernism, the necessary distance from commitment and reality, and the sense of critical distance which became necessary in order to get through the entire event, took over, really. But I've always thought that it took me at least four to five years to get Oxford out of my system. I think, in fact, I dare say that in terms of my writing, it was in 1965 that I wrote the Bofors Gun and I left Oxford in 1959. So, that's six years. I did a great deal of television, like the Z-cars series and other things, but in terms of my own sort of creative theatre, it wasn't until 65 that I found a voice that was not dominated by Oxford. Of course, after that, in 59, I met Liz. Interestingly enough, when I met her, we worked together on a production of Joyce's Ulysses for the theatre, which was a process of popularisation I suppose. It was fascinating, and a great thing to work on. But, from there, I went to find out about Scotland, and I've been finding out about Scotland ever since, and writing about Scotland and thinking about it, sharing a very large celtic background. So, my political theatre does not set its fighting within modernism. It fights against modernism in a way. Modernism elevates the artist above the masses. My political theatre, as opposed to the work of David Hare, Howard Brenton, Trevor Griffiths, is work that puts me and the

people working with me on a level with the audience. We start at the same place, and that is a very different thing from the relationship between a modernist and the modernist's select audience.

I can't say that in Britain, we have a domination of post-modernism. What we do have is a definite decline of the liberal consensus that underlay modernism, and a definite distrust of ideology at large. And the great achievement of Thatcher, of course, was to sell what was essentially an extreme ideology to the world as non-ideological. That was one of the greatest confidence tricks of all time that's left the public confused. Ideology is seen as a left-wing thing and common sense as a right-wing thing. That's what's happening. But the liberal consensus which underlines the enlightenment inheritance of modernism has been broken down by precisely Thatcher and her ideologies. She's destroyed all the institutions that depended on liberal fair-play consensus, the idea that you could see both sides of a question, by putting into all the institutions of public life people who shared her ideological view of the world and who are prepared to act to implement her ideology into civil life and make it penetrate into the heart of the population, to make sure, as she said, that "socialism is dead". And she did that in the most thorough, the most positively Leninist way. She took every precaution. She was advised by absolutely ruthless people who knew exactly what they were doing, who had been waiting for years to get this vengeance on the liberals, on the left, and through the eighties and the early nineties, by God!, she succeeded in her revenge at least. And, really, there is a definite decline of the underpinnings of modernism in civil life. What we see is a kind of savagery that is going to unfortunately continue while the Conservatives are in power, even though they become much clumsier and much more inept at the way they put it into practice. John Major is a clumsy inept politician who can't cope with the contradictions that he finds between implementing the monetarist and the strictly exploitative policies of Thatcher and his own basic decency underneath all that stupidity. But I think he's got a rather pathetic feeling that he's got to be nice to people. Thatcher never felt that. He's being screwed up by that terrible contradiction. And he's making mistake after mistake. With a bit of luck, we may get rid of him sooner rather than later. But, I hope that when he goes, that's the whole government that goes and that he doesn't get replaced by somebody who is more in the image of Thatcher and is able to carry out thatcherism without any thought.

So, ideology, in terms of the way it is defined in this country, as something of the left, is definitely on the run, because the left has not developed any significant response, any significant initiative against the right-wing triumphalism of the 80s. These people came in. they went straight back to Adam Smith, and they took very selective ideas from the enlightenment and turned them into something that the enlightenment never was. Particularly the Scottish enlightenment, and they tried very hard to pretend they were in that tradition, but, of course, they're not. Basically, they are not capitalists in the simple sense. They are corporatists. They really are intent on creating a strong capitalist class with direct links with the government: with government controlling everything except the activities of the capitalist class to make money. This is a very strongly ideological position that is very difficult to maintain, but they are maintaining it. I think that it's not post-modernism that we are confronted with. It's now post-thatcherism or thatcherism after Thatcher. It's continuing. Its contradictions are showing. Its weaknesses are beginning to show out. its total economic failure is beginning to show out, the disastrous results of the application of thatcherism are beginning to show, their effect on British industry and the bizarre contorsions in terms of the British state and Europe are beginning to tear the Conservative party into pieces, I'm pleased to say. Because they simply don't know how to cope with the possibilities of other ways of thinking - the EC, Jacques Delors and the social chapters and so on are being introduced into Britain without their being able to control it and throw it out in the interests of their clients, the capitalists and the multinational corporations, not just British, who are also their clients. That's what we're facing. we're not simply facing a superstructural threat from post-modernism. So, the decline of political theatre is not a consequence of any intellectual superstructural strand.

The situation in Britain, as you have just analyzed it, and as you had previously described it in *The Bone Won't Break*, and as many critics also analyse it, is directly influenced by infra-structural led, direct governmental policies. Nevertheless, they seem to use, and they certainly do in the rest of Europe, they seem to use superstructural by-currents as a somewhat glamorous pseudo-theoretical justification to hide their direct interventionism. That's why, such a clear and direct analysis is rarely considered acceptable in France, for example, because, ideological analysis has become suspect, and consequently, political theatre, although, the latest period seems to indicate a renewal of cultural commitments. New plays definitely embrace ethical problems again.

The decline of political theatre is a direct consequence of repression by a right-wing government. And this is clearly to be documented. You can follow it in great detail without any great difficulty in my book. I think I tried to outline some other ways in which the government repressed and suppressed political, i.e. left-wing theatre. And, certainly, if we have a look at the proceedings of the week-end conference that I organised with Peter Holland, the papers of that are very clear indications of what was going on in 1984. Nobody's written a clear account of the destruction of political theatre since 1984. As I say, I did try a little bit in *the Bone Won't Break* to outline some of the ways it was done. But it's not really adequate. There's a very good thesis for somebody. Anyway, the decline or the destruction rather of political theatre has been very effective, very thorough in England. And indeed, there's been a monumental amount of social and cultural engineering going on in all countries in the U.K. In England in particular, but in Scotland also. It has been said that the amount of cultural engineering that went into the Glasgow City of Culture, into all the ways in which the festivals are organised, the ways the Scottish Arts Council distributed its grants and so on, has got to be seen as a way of combatting what they saw as a very effective threat of political theatre in Scotland, and they have succeeded in pretty well decimating it. I don't doubt that in the case of some companies, there was an internal decline. For example, in the case of Belt and Braces, their enormous West End success with the Dario Fo play *Accidental Death of an Anarchist*, which moved into the Wyndam's theatre and ran for months, bringing money to the director of Belt and Braces, who didn't play the lead on the Belt and Braces tour, but made sure he took over the lead and played the lead in Wyndam's, who was credited as adapting the dialogue from a literal translation, so obviously, he was receiving royalties, and is the director, therefore receiving another lot of royalties there. After the first three months, which was what they were taken on for, they renegotiated a contract with the management in the West End, which was seeing the theatre full for the first time in many years. They renegotiated so that Gavin was making huge amounts of money. And it was renegotiated again after a year, and after 18 months they took it off, and Belt and Braces was no more. You can call that a decline of political theatre. It was probably an extremely good way to go if you were interested in mass audience. The audience that went was probably not the average West End audience. An oppositional piece that was in fact about financiers was brought into the West End, and then taken over by audiences of

financiers who took their girl-friends to show them what they were doing. Quite contrarily, it was obviously an oppositional audience.

There were no doubt some companies that had internal reasons for decline. The of fact, the matter was that there was no encouragement for similar companies who were desperately trying to form themselves, to come along and make a go of it in the way that we had received encouragements from the Arts Council in the late 60s early 70s.

Are there any signs of a new success of the spirit of resistance you developed in *The Bone Won't Break* ?

Spirit of resistance... Now, before I move off entirely from modernism and post-modernism, a foot-note. I've had a long conversation with my scenographer colleague Pamela Howard. She tells me that the feature of post-modernism in the visual arts and in architecture, which is beginning to take some effect in this country, and indeed in scenic design, in opera in particular, and the thinking about production in opera is that it is absolutely correct to be ephemeral, that the productions, that the works of art, so called, that the buildings even, don't have to be made in perennial bronze, that they don't have to last, as opposed to the modernist notion that the artist will create these great works which will last forever. Then post-modernism seems free to question whether this is necessary and to in fact create buildings that have to be rebuilt every ten years or five years, to make designs which don't connect with the plot of the play, to create works of art which can't possibly survive one showing or one exhibition. Well, of course, I find that very attractive as well. Of course, I am opposed to modernists because I've always been writing ephemeral, throw away plays for the last twenty odd years. I've always felt that the spectacle of the bourgeois writer with both eyes firmly fixed behind his back on posterity which is creeping behind him, and not looking either at the present or any real connexion with the past, is a very pathetic spectacle. I have always excluded it firmly. So, in the end, in one area at least, I'm probably a post-modernist, and probably have been since 1969. Probably.

But I have so far avoided the question about the spirit of resistance and the resistance movement I talked about in *the Bone Won't Break*. That resistance is being bottled up by the Conservative government very successfully. It's not succeeding in organizing itself in any way. The trade unions have not succeeded in organizing it. They don't represent the unemployed. They don't even seem to bother about them. If you are a member of a union and get

unemployed, then, you cease to be a member of the union, and they couldn't care less about you. And all these people are being put outside society, outside civilisation and somehow or other, they seem to be able to get along. they get enough money just about to live on. What's going to happen next is that the government is in such a mess that it's going to cut benefits to people who are out of work. Then, maybe, we will see the resistance raising its head. But it will be for short economic aims. It will be typical of the British working-class, of the British non-working-class, as characterized by Lenin himself in the early 20th century. No, I don't think there's a lot to be hopeful there. Evidence so far has shown that the resistance movement is remarkably placid in the face of continuing attacks upon it. I am not totally without hopes in that area because I think it will form possibly a terribly destructive set of bridges within itself. I don't know.

When you came to Saint-Etienne, last year, with your production of *Watching for Dolphins*, you were very anxious about the future prospects of Wildcat. What about Wildcat now, after Major's victory in the last elections?

Wildcat today is being very well looked after by the Scottish Arts Council. Fortunately, in Scotland, there is not an absolute direct response to electoral victory. Wildcat, while it is in great financial difficulties, is continuing, and also has all kinds of other supports, not only a large commission from the Celtic Football Club. now, they've had a very large provision from Scottish Television to create a very large promenade epic based on the life of Bonnie Prince Charlie, who is 250 years old in 1995, which will bring them financial stability and make them feel good. I hope they do, because they owe me money.

What about your own professional prospects, both in terms of writing and staging?

My current illness has made me think a great deal. My feelings are that I will draw in my entrepreneurial activities in terms of Freeway productions and I will concentrate on my writing, both theatre, films, television, and I will not be doing a great deal of directing. I will not be doing a great deal of producing. Occasionally yes. So, my work will become more dependant on other outlets, and my ambitions in *A Good Night Out*, to create the whole environment will of course become impossible, unless I find somebody who is extremely sympathetic to my ideas and will carry them through. But even then, it will probably be on a one-off basis, not a continuous basis. This is

why my collaboration with Pamela Howard is extremely important. basically, I'll be writing, writing, writing!

What about television, as we last met at Channel Four?

Television in this country is going through a very bad time. I'm very optimistic that BBC will emerge triumphant as the best place to work in television. Channel 4 is becoming a disappointing channel which is concentrating on investigative journalism, American comedy series, silly British comedy, giggling and sport.

Cinema? Things may work in the next two years, and they may work for me and Freeway in the next six months in terms of a project we have which is very nearly ready to go, fully financed. If that goes, life will become rather easier, I think, in terms of production and cinema.

Is the change back to more personal and individual plays with large political, ethical themes rather than rooted, local themes, an adaptation to the present economic and drama situation?

Basically no. I wanted to write those plays. The next play will be a rooted local play for the area I grew up in, in North Wales. Again, it will have epic proportions as well as rooted local and very personal bases.

How far is it a personal questioning after the deep international changes with the defeat of traditional socialist countries?

I think we've all gone through a great deal of personal questioning. I was not so shattered by this defeat in the beginning, with Gorbachev, as I am now with the rise of Eltsin, possibly some sort of a Czar. It is not so much the defeat of the traditional socialist countries that worries me as the triumph of the CIA and American military industrial complex and the triumph of the American multinational corporations and their ethos. That worries me considerably. I suppose personal questioning is not a bad place to start. That's where we all start. But I'm also very interested in a lot more than that, and moving on from that.

Well then, in the present ethic and cultural context, are you going to aim at traditional venues and Arts Centres, or do you intend, as you seem to indicate with the show in Wales, to go on writing specific plays for popular audiences, and tour them. Could you imagine you could prepare other carnival shows like the Tramway ones in Glasgow in the present situation?

I think the historical possibility for writing specific plays for popular audiences and touring them again is very limited. And the carnival shows, well, the one in Mold may have elements of that. It will be

with Pamela Howard as a designer, and it will be in Mold in the first instance. But, also, I'm wanting to work more and more on one woman shows with Liz. She's got some ideas for hers, two specific ones which I think are extremely good and interesting and varied. And I want to write a Rigoberta Menchu one woman show for Liz, when I get better and can focus and concentrate. These are good ways of opening to the world. They're very verbal, of course, but there's nothing wrong with that, and we may find, we're looking at the right place to do that which will probably be in London, initially. And, if we establish a sort of reputation for them, we would have four at least running in repertoire, and we would then be able to do tours on that simple basis, just Liz and one stage manager and one electrician. That might be the way we can do it

Are there any strong touring companies left? No!

Can we say that political and economic pressures and Thatcher's conservative revolution brought to an end the thirty years long experience of Fringe and particularly of political theatre?

Well, yes, we can say that.

What do you personally presently see as the dominant form of theatre in London and in the regions ?

Well in fact, 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*, *Cats*, based on T.S.Eliot, and a new one opening now, *Sunset Boulevard* and various sorts of imitations. Sean Time is also playing at the National Theatre with great success *Me and My Girl*, which was a 30s revival. The musical is the dominant form. And this is for people who just want to be entertained after work or go in parties. Huge parties, coach parties of young to middle aged women go to them on outings. But they're also booked by the tourists. The tourists flock to the bloody things. It's most bizarre. There's no serious play in London.

The regional theatres are in decline. There are one or two true entreprizing 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 Playhouse is in disarray, falling apart, and so much of the great tradition of Liverpool theatre! Manchester is

pathetic, doing London successes, bringing in the old stars and that sort of crap. I would say the regions are in some considerable decline. They are providing some after dinner fare consumary theatre.

You intend to write more one woman shows like *Watching for Dolphins*. That latest play was extremely important and a kind of synthesis of all what you have always wanted to put in a show, but for a single actress. Its self-reflecting, distressed and rebel character created a very strong moment of committed theatre, and the use of metaphorically diegetic pieces of music, prompted new reflexions, and dialectically connected with her political distress. You put some strong assessments in it. Was then *Watching for Dolphins* the sign of an imposed evolution - I mean, because of what you analysed, concerning the present realities of political theatre in Britain - or did it prove the adequate, temporary expression of a large political, national necessity, that you name "the spirit of resistance" ?

Well, we come to the spirit of resistance. *Watching for Dolphins* is not imposed evolution. It's something I very much wanted to do, going right back into the single voice, and I intend to continue that line of work with Liz.

You told me on the phone your very next play is about democracy. Is it an aesthetic continuation to *Watching for Dolphins*, with the same target-audience, or is it going to break through new aesthetical forms. What are its strong lines? The number of characters, is it carnival or not, promenade or not, generally political or rooted, musical or not...?

Unfortunately, my contribution to what was to be a television event on democracy has been rejected by Channel 4, and they're now going to do it without me. So, my next play might well be about democracy, but it won't be that one. It wasn't a continuation to *Watching for Dolphins*. It was an attempt to make a political intervention on the level of what democracy really means, as opposed to what we're told we've got, and we're told we're selling to the East. They didn't really like my ideas on this. You say, is it going to break through new aesthetical forms? No, legal forms, because they owe me a hell of a lot of money. Basically, it was going to be a difficult piece. I've written half of it. it was a two days event for television.

Anyway, so much for the questionnaire. I haven't properly thanked you for sending me the book of Jean Daste, and having it autographed. I am extremely honoured and delighted with it. I've read it from cover to cover. He is so sympathetic to me. And I am sure he would be a wonderful person, if we had our company together, to talk to the company, because they would get on so well. This sense of fun and life, and practicality, actorly practice, that's all in there. It's wonderful and principled. Wonderful!

Appendice quatre

Jean-Pierre SIMARD, an interview with GEOFFREY REEVES.

Geoffrey Reeves, whose contribution to the contemporary British theatre is acknowledged worldwide, came to Jean Monnet University in Saint-Etienne, as a visiting Professor in 1989-90. I assisted him in his practical drama workshop, for the staging of B. Brecht's *Mahagonny*, with a bilingual French and English updating of the text he asked me to write. He strongly suggested that I should dig into John Mc Grath's works. I am most grateful to him for that. I then officially created the English Drama Workshop as a society linked to university literature and drama theoretical courses. It soon became clear to me that his present reading of the realities of British contemporary drama would help to illustrate or clarify my understanding of it. This interview was first organised through letter exchanges. We formalized it during our meeting in Paris on May 7, 1993, when we were lucky to watch Peter Brook's latest production, *l'Homme qui*. As Jennie Stoller, a leading actress, presently working at the National Theatre, but with former Fringe experience was present, she kindly contributed to a large section of this interview.

How did you get involved in Centre 42 ?

I got involved in Centre 42 because I knew Clive Barker who was one of Joan Littlewood's actors and he was the general manager for Arnold Wesker. Clive comes from North Yorkshire and is now the Head of Department at Warwick. He was my associate director at Exeter, and after that he got into full time academia, via Birmingham. He asked me to be technical director for Centre 42. I had done a certain amount of stage managing and lighting design. Artistically, I got involved in Charles Parker's *the Maker and the Tool*, not only because I got on well with him, we had both been to Cambridge and so were a pair of liberal middle-class marxists, but also because he was a radio producer and had never staged anything in his life. And here he was trying to handle actors, singers, dancers, complex sound track, multiple slides, something of such technical sophistication that only the resource of LANTERNA MAGICA, as it then was in Prague could have coped. But they could only afford 5 pounds a week, so, had to rely on interested energetic youths, rather than experienced old hands who may have been of a different mode of thinking about how to do things.

How much does that represent?

At the time, the RSC offered me £10 a week as an assistant, and I remember that Arnold Wesker had just written a ballad, *the Nottingham Captain*, which he was running in London, with music by Stravinsky. A musical singer was performing in it. He was paid over £100 for four to five shows a week.

How far were that contribution and J.Littlewood's vital steps in the emergence of political theatre in Britain? Did they contradict or stress the

stage revolution the Angry Young Men brought to the London middle-class audiences?

Some of the work was in the same area as Littlewood's, some of it belongs to Royal Court ethos, none of it was quite as bourgeois as John Osborne. Wesker was a visionary, with a sense of a mission. He wanted the productions to reach the highest possible level. The most interesting play was Charles Parker's *the Maker and the Tool*. Many people enjoyed it. One of the best moments of Centre 42 was the visit by the director of *Enter Solly Gold* to where the set was being built, by some friends of Arnold's in the East End of London for cost, to discover that the brick wall you could see beyond the window of the set was being built out of real bricks - the man had never made a stage set and said : "on the design it says brick wall". This endearing naïvety was typical of the whole operation.

To what extent was it a success or a failure?

Centre 42 didn't last long. Only round the six towns. I was there all along. It attracted mixed audiences. Joan Littlewood's experience started in the thirties with Ewan Mc Coll, and ended in the sixties. She commanded respect. Middle-class people came from London, but they never filled the place. It was the same with the Berliner Ensemble, when people came from West Berlin. Littlewood had popular audiences, but never built the same as the Berliner. She never had any subsidy, and her actors were soon attracted by the West End.

At the time, the set up was the RSC and the Royal Court, then the West End, and the Red Theatres, and very little fringe.

How far did it contribute to the growth of parallel theatre in the next decade?

The fringe came out of the growth of University Drama Departments. So many actors and directors came from there that they couldn't work. They toured local councils and schools, where there were drama teachers too. Up to the 70s, quite a number of groups were created. They were head oriented and lacked experience. Mrs Thatcher rationalized all that. There are only six places where you read drama now, and six where you practice. Most of those who were good moved from those experiences into the theatre.

What is your present personal reading of that experience? Do your views partly or utterly defer from the ones you then expressed in *Encore* ?

I can't remember what I wrote in *Encore* but I doubt if I've changed my opinions. It was a start, it did raise questions, it did throw up questions and some idea of how to tackle them. Formally, it lead nowhere.

What is your interpretation of the analyses by Nicole Boireau, Catherine Itzin and Baz Kershaw?

When I started reading your interview questions, I realised that it was years since I looked at Itzin, and I had never seen the other material you refer to, so I decided to sit down and read it all, which was fatal, because I started thinking about the questions and their implications, and realised that it is quite impossible to seriously deal with them at length without detailed formulation and thought. My problem is that when I stop being a practitioner, doing the stuff, and try to step outside and look objectively at it, it sometimes takes some different context, like teaching a group of students, to get me properly on that wave-length.

John Mc Grath's 7:84 Company lasted much longer and was generally considered a success, particularly 7:84 Scotland. Is it the result of a different approach, as far as playwriting was concerned, or was it rather the result of a different strategy to approach popular audiences, TWO WAYS OF BRINGING THE THEATRE TO THE PEOPLE?

Most of those companies didn't do popular work. John Mc Grath's work is different. In terms of audience, he works in the same area as the West End which did have a broad based popular audience. And at the time, the plays in the West End were broader and more interesting than today's. All you have in the 90s is 14 revivals of musicals, which are a popular form indeed, plus transfers from the National Theatre. When I was a school boy, between 1956 and 1958, every night, I went to first nights in London. You queued in the morning and payed 6 pence at 10 o'clock. Then in the evening you sat on two rows of chairs, in front of the usual seats. Most of the people in those queues were popular. The tradition in the sixties is mixed audiences. Television has altered that. A "Play for Today" reaches three million people, with serious political stuff.

JENNIE STOLLER : What stopped that is money.

GEOFFREY REEVES : I totally disagree. What stopped that is T.V.

JENNIE : If you talk to people on the tube, they'll tell you it's too expensive now. £7 in studios, and £10 to 20 in others. It's £19 to 20 at the National Theatre. To encourage an audience, you have to be cheap.

GEOFFREY: I totally disagree. In the 70s, holiday packages to the south, Spain or Italy started. They cost £350 to 400 each, and they are very popular. I'm being very cynical, but they know what's going on, so they don't go because they are not interested. Lately, they spent £75 Million on a single race at the Grand national, the people did. The theatre doesn't interest them, it's not exciting now.

JENNIE : Some miners friends of mine came to my show after the last strike. They have no money. Not even a biscuit at home when you go for tea. They only went to the theatre because they knew me.

GEOFFREY: Human contacts are another way of getting them there.

JENNIE : People in the provinces don't have the touring companies any more. They sometimes go to major touring venues. Two men now run all the tours in the country. They don't put any money into new writing. Writing is dying in Britain.

GEOFFREY: All the writers are now writing for television, because it brings much more money and a large audience. Those new tours have never kept an audience. Less the work is consistent, less there is an umbilical link, less the connexions are kept. Planchon knew how to keep working-class and student audiences. I am upset about it. Most of the people know the plays are staged, but don't go.

JENNIE: When I was performing at the Studio in Liverpool, it had been dead for two years. We had an audience. You can build an audience with young people.

GEOFFREY: Yes, but you have to build a relationship with schools, and they don't have drama teachers any more.

JENNIE: I worked with Howard Barker, that's after Joint Stock. He forged a relationship with the people at the Leicester Haymarket. *The Treat of the Year* and *The Wrestling School* interested them. Twenty per cent of the audience are popular and look forward to it. I met an old lady who said it was difficult, but she felt honoured, then.

GEOFFREY: I saw *Fish in the Sea* in Scotland Road in Liverpool. The audience was mostly working-class middle-aged women then.

The weakening of touring political theatre and of Community theatre in the last decade is obvious, though it has tried hard to survive. Is it principally the result of Thatcherite cultural policies, with a drastic and politically-oriented cut of subsidies, which was perfectly illustrated through the Arts Council's policies(i.e. *The Glory and the Garden*), or was the evolution rather permeated through ethical interventions and an international move in ethical and social attitudes?

It is the result of both obviously. A lot of money went to the fringe companies in the seventies. But there were too many with a low standard, and the money was spread. That meant low subsidies and poor work. Most of them came from the Universities and brought in their political vision and aesthetics to the people without really caring. Meanwhile, not enough money was granted to the regional rep theatre.

Has British society changed so much, under the influence of new-conservatism as to eradicate any sense of class-involvement, or even of mere solidarity?

Thatcher's policy was directly interventionist as far as funding was concerned. The change of policies and ideologies also contributed. But remember she was not at the origin of cuts. Harold Wilson was, before her. For instance, three years after Nottingham had been built, the subsidies dropped. In the eighties, most of the fringe companies disappeared. Some good job has been done by community theatres. But I am not sure there is a single one left in the 90s.

What influence does that phenomenon have on the strategy and aesthetics of drama?

Fewer productions in major reps, a tremendous amount of money spent on expensive sets, sophisticated lightings. I saw *Hamlet* at the RSC last week. Mr Noble has obviously been to Germany. All visual, no acting.

How has your career developed, to the present days? Do you think it's very different from the overall evolution of British Drama?

After Center 42, I worked at the National Theatre in the 70s, and at Exeter, with Clive Barker. Then, I went abroad round Europe, and worked with Peter Brook. I now teach at Lamda. I am now very cynical about the whole business. The Royal Court and the National Theatre are now only establishment, totally middle-class, bankers. Clive has remained in touch with alternative theatre across the world, which I haven't. I have started rehearsing Bond's *Saved* at Lamda. Quel play! But so depressing. It still is completely relevant today. But I am certainly not doing it naturalistically. Three of my students are Black. Brixton has changed a lot. Part of the people there are completely ghettoised, another part have full English culture and attitudes. But the major difference is that, at the time when 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. And it's very important. I also spent three days in Holland, looking at two appalling performances of an abysmal version of *Great Expectations* (Dramatic novelists are not the same thing as dramatic playwrights) one of which was played to an audience who would rather have been watching television or going to a disco than endure this 19th century rubbish. I had to go because I am doing the same tour next year with *the Winter's Tale*. so, I am already thinking about how to get their attention while keeping the spirit of Shakespeare, although I am sorely tempted to turn Act 4 into *Hair* with lots of nude women and six foot fertility symbols.

Appendice cinq
Jean-Pierre SIMARD, an interview with Clive BARKER.

Clive Barker began his career with Joan Littlewood, and was later one of the key members of Center 42 with Arnold Wesker. He also contributed to John Mc Grath's 7:84 England theatre company. He has now been co-editor of *New Theatre Quarterly* for a long time. The former Head of the Drama department at the University of Warwick, he now is senior Drama lecturer. His continued experience as a director, and numerous writings on parallel theatre make his present views on the situation of Drama in Britain a decisive one.

What was your involvement in Joan Littlewood's company?

I joined Littlewood in 1955 as a stage manager, but, being a stage manager in that company meant you had to do lots of other things. So, I became an actor. I stayed with her six months and then I left. I went back and did one or two shows. Then I went back with *The Hostage*, *Fings Ain't Wot They Used T'be*. Generally, I worked with Joan between 1955 and 1972. I think it works out I worked with Joan six years out of these seventeen. I kept leaving and I kept going back. Sometimes, I was technical director. Usually, I went back in the end just as an actor.

How far did that experience manage or fail to reach popular audiences?

I think she was in a dilemma. I think, from 1947, she toured to popular audiences in Scotland and in the provinces, under difficult circumstances. The Arts Council at that time didn't recognize them and gave them no support whatsoever. Mc Grath keeps finding people in Scotland who remember with great affection Theatre Workshop touring in the late 40s and 50s. But in 1953, she thought the company had to settle down to have a base from which to work. The problem of touring was too intense. Now, at that point, Ewan Mac Coll left saying, if you stay on the outside of London, you'll become critically oriented instead of being community oriented. He had a point there, I think. On the other hand, the only other company quite comparable to Theatre Workshop was a company called Compass Theatre. They went out of existence at exactly the same time. They couldn't continue touring. The touring in that company became too incestuous, everybody screwed everybody, and when somebody left, he couldn't be replaced because of the networks of relationships within the group. The problem with Joan was, I think, she settled in a working-class area. She tried to get a local audience, and to some extent, succeeded, although the audience was always very small. But it's the same problem that Planchon found in Villeurbanne. When he made a success in Paris and internationally, then, the people in Villeurbanne, actually went to

his shows and he got some reputation. But, in the late 1950s, we were in the process of rebuilding the slums and putting up giant tower-blocks. And the community just moved away from Joan. There's a different community there now, which Philip Hedley deals with, which is very interesting. And he is doing what Joan did, with a completely different community. But at that point also, you have to reckon that Joan had very little money. She got practically no subsidy at all, and the answer to her money problems, which of course Mac Coll had foreseen, was by transferring shows to the West End, after *A Taste of Honey*. Since the company was based on an ensemble principle, you can't continue the ensemble principle very long breaking up your companies. In some ways, there's a dialectic. In some ways, she acquired a wider pool of artists working together. When I went back for *The Hostage*, I hadn't worked with most of the company. But, most of the company had worked with other people who had worked with me. And so, we slotted in very easily. But after a while, just the strain of building ensembles, which is not an easy matter, it's trial and error, taking some people in, some of whom couldn't work, I think, just wore Littlewood out.

How, according to you, did the ideological principles influence on the aesthetics, and strategies of her work?

She began to work through the 30s. She was one of the few people with Ewan Mac Coll who were aware of what was happening on the continent. Particularly in those theatres which I would consider to be political, like Piscator and Jessner, and particularly the French directors of the Cartel with Copeau. She went to Paris in the early 30s, to work with Gaston Baty. But there was a possibility of a French fascist coup at the time, and the theatres were closed. So she went home. She was conscious of what was happening in the continental theatres and she and Mac Coll were conscious of Appia's works and publications long before almost anybody in this country, and how other principles were evolving. She, also, was very close to Copeau in some respect, because when she started in 1947, she began on the principle that all the great plays of the classical heritage, Molière, Shakespeare, the Spanish plays of Lope de Vega, had been written for a mixed audience, and therefore, were accessible to popular audiences. So, she construed that it was possible to make a classical theatre that was accessible to working people without any condescension of patronizing them, condescensions to class or education, or anything like that. There was way that the classics could be made alive. So, she started from that, and politics, she conceived

was the way people live together, of how people interact together. That's where politics were, rather than at the top of the heap. Sometimes, she was sentimental over this. But, nevertheless, her plays dealt with how people live, how communities interact, and that, I think formed the basis of the politics and the aesthetics of her work. I think this was also reflected in the ways of working. She was interested in how companies interact. She hated cosy companies producing bland theatre. She wanted companies in which the relationships were sparking all the time. And when she finished in the theatre, when she finished directing, for a long time she went working with a community around Stratford, particularly with kids. She did workshops with kids, she went to great lengths to find ways in which they could create their own cultural activities and provisions as well.

How did you get involved in Centre 42 ?

I was directing Shelagh Delaney's second play *The Lion in Love* at the Royal Court, at the end of 1960 and Shelagh was invited to the group that was meeting at the time, pre-center 42, with Wesker, Doris Lessing, Mc Grath and others. So, I was invited to this group. And very early in 1961, the decision was taken to actually form Centre 42, I am not very sure of the sequence but I was appointed General Manager with Arnold. I think I was there as a watch-dog to look after Arnold. I think that was in my mind anyway, and it was in other people's minds. And so, Centre 42 was my basement flat in Mornington Crescent for a long time. That's how I got involved. Later, when Arnold went to prison for the Committee 100, he came out and said "we must commit ourselves for this project. I'm going to be administrator, and you organise the festivals." And so, we worked together on that basis, very, very harmoniously. I had never worked with anyone who was easier and more trusting.

To what extent was it a success or a failure?

It changed the whole nature of the debate on Art provision and the relationships between arts and the community in this country. It heavily influenced Inter-action, although Inter-action went in a different way which provided the next model for community involvement. It proved quite conclusively in my mind that any community has, within it, the means to create its own cultural provisions and its own cultural modes. We did it through the Trade Unions. How you, mobilise that talent, that capability and those facilities, differs from age to age, but those ideas are not dead, those

ideas are still there. A community can create its own culture, can make itself independent of commercial provision and of the media. In terms of itself as a project, it created a series of new startling festivals with practically no money whatsoever, and it was sold out by good old Harold Wilson, Prime Minister of no fixed politics, promising £64,000 when he got elected, not coming through with it. What he gave us was a series of financial advisers who put strangleholds on us and stopped us working. I consider Centre 42 to be of its time, although one can say if it had been started in 1945 instead of 1962, it would have been better. And it was answering questions which, by that time, had already been shaped in different ways. But the questions are still there to be answered in this age. I don't think Centre 42 is dead at all.

So, how far with the failing of this would you put out :

Lack of resources, lack of backing. The Arts Council gave £200, towards the commissioning of the A.Wesker's scripts, for the total of the Wellingborough festival in 61 and the other six enormous festivals in 62. Centre 42 also produced in *the Maker and the Tools* the most experimental form of theatre in this country since the war, and this got nowhere because the Arts Council wouldn't provide the money to continue that work.

How far did both experiences contribute to the growth of parallel theatre in the next decade?

I think Peter Hall said that after Littlewood, you could not ignore what Littlewood did. The theatre became active. I think Littlewood inspired a lot of people, like Albert Hunt for instance with the Bradford College of Art Group, Mc Grath himself. Brian Murphy remembers Mc Grath coming backstage from *Oh! What a Lovely War* white faced and shaking with what he had seen. It created a basis for an active theatre, it created a basis for a popular style of theatre, although I think some of the later stuff descended in to populism in the work of Theatre Workshop itself. It created that, it inspired certain developments. *Oh What a Lovely War* inspired an enormous amount. It inspired Peter Cheeseman at Stoke and particularly the documentaries there. It inspired all of Mc Grath's later work. And other people grew out of that. It inspired Youth Theatre work on documentary forms. Now, you talk to young people, they don't know who J.Littlewood was. They've lost sight of her in some way. She's a mythical figure. The feminist movement keeps choking on "was she a man", or "was she a mother to her company", neither of which

have any bloody relevance to anyone who knew the woman herself. She was a woman and the best director I've ever known, never mind worked with. I don't think I've ever seen a show better than *Oh What a Lovely War*.

Centre 42, as I said, influenced lots of other movements afterwards, most of whom tried to find various ways to solve the same question. The central weakness of Centre 42, coming when it did, was that it made available to a large section of the population, through cooperation, what was the best that was available in the arts at the time. The political situation changed then. It wasn't good enough to present the best that was available. That was somewhat reactionary. We had to find new ways forward. And so, it stands almost, if you like, as a wall that people bounced off. People like ED Berman, with Inter-Action, and other groups bounced off Centre 42 and didn't go that way. I think the great failure was that Arnold lost heart and retreated into personal concerns, revolution in the individual rather than social revolution, even if it was a revolution for fun. And that's a sad thing, really.

What is your present personal reading of these experiences?

I am writing a book on it. On the whole of this period. Centre 42 ? The ideas are still there to be looked at again. The problem with Littlewood was that after Mac Coll left, the Workshop became identified with J.Littlewood, and the Arts Council found it easy not to fund her, because they said they only funded companies, and not individuals, which is really begging all the questions. That is hypocrisy. But it's still there. The French would have had no problem whatsoever with that. The French were capable, and still are capable of funding individuals and not companies. You still have to look at what Littlewood achieved and how. What she had was an ensemble. She held to the ensemble principle. And there were very, very few ensembles in this country. Some in 68, Pip Simmons, Shared Experience at the beginning, more companies like that. The ensemble principle is a way to create great theatre. We've now lost the ensemble principle, except in very small companies like Britt Goff or DV8 Company. The ensemble principle has to be stated time and time again. And cultural provision, which is declining in this country is needed to create ensembles.

How far were that contribution and J.Littlewood's vital steps in the emergence of political theatre in Britain? Did they contradict or stress the stage - revolution the Angry Young Men brought to the London conventional middle-class audiences?

You've got to look at stages. The break-through, revolution, in 1956 or whatsoever you call it, was essentially reformist because the political climate in this country was essentially optimistic. Prosperity would continue and unemployment would be something of the past, and the welfare state would continue. This changed afterwards. The economic climate began to fail in the 60s with S.Lloyd's "stop go" policy. But also, something happened around 1960 and onwards which began to question severely and clearly the nature of being British. That is, the debate changed from being economic and political to being cultural. Among the signs of this are the first Immigration Acts, some good things like the Homosexual Act, the abolition of capital punishment, but also, one would say a disturbing lack of trust in the police, through the planting of evidence, the revelation of the Profumo scandal, which revealed the politics grossly out of touch, or the Labour Party conference of 59 or 60, I think, which voted for unilateral disarmament, which Gaitskill, as the Parliament party leader, refused to implement as parliamentary Labour Party policy. So, there were whole things in the early 60s which began to question what it is to be British. We were aware that the world was changing. It was also changing through electronic means which we didn't understand at that time. And so, there was a period of confusion there, leading to Wilson's '64 government which was supposed to bring in socialism and didn't. If you talk to Hare or Edgar and the others, their great experience is a disillusionment that came attendant on Wilson's '64 government. And it's out of that that there comes a change. Roy Jenkins said in 1970 that the great problem of politics was at that time that nobody could distinguish between either party, that there was a total sort of malaise hanging over. The 1969 election was, I think, the lowest recorded poll in history. And so, there is an intense confusion over which way would politics go, and there are two responses to that. One is CAST, or Cartoon Archetype of Slogan Theatre, which tried to restate labour history or labour ideals, and the People Show, which revived Dadaism. There's a total rejection of establishment cultural values at that point. It was no longer possible to be reformist. People lost faith in reformism. But one couldn't see how a revolution was coming except there was an enormous growth of left wing Trotskyist parties at that time, so that in '65, the two responses were one : shit on culture, and the other was, first of all, restate political values. And then, I think, people began to find their own way through alternative culture. There was a sudden rush of people released from direct politics, except as protest politics.

Out of this tremendous release of energies, which in a part comes from changes in education in the early 60s, particularly in Arts Colleges, and Colleges of Education, a lot of groups were formed, a lot of drop-out communes were formed, arts labs. Lots of experimentation in the arts, which really went nowhere. And some of it was very violent, very exciting, very interesting to see in the theatre. But this began to turn round by 1973, and in 1973, a new phase,, what I would call the alternative theatre came in. And that's attendant on certain beliefs in Trade Union militancy, being revived through minor strikes and various other actions at that time. And so, there came a consideration in people's minds that, perhaps, socialism was back on the agenda again. And that's when you get the start of political theatre.

Mc Grath's 7:84 Company lasted much longer and was generally considered a success, particularly 7:84 Scotland. Is it the result of a different approach, as far as playwriting was concerned, or was it rather the result of a different strategy to approach popular audiences? What is your personal present reading of John's contribution?

John was quite wild when I first met him in the 60s. He was all for taking to the streets. I think he learnt political wisdom and sophistication. But I think once 7:84 was first started, he had a very clear strategy and produced some very talented playwrighting. He practically reinvented agit-prop in a new form, in a very sophisticated form that was obviously drawing on *Oh What a Lovely War*. But John found a way of doing that with reduced means and not within the mainstream theatre. For me, *Oh What a Lovely War* is the apotheosis of the director in the proscenium arch theatre. Beyond that, you cannot do anything, otherwise than go back to Piscator and totally mechanize the whole thing. What John found was the way of creating an agitational theatre that had dialectics within it, that was not a simple preaching. I would enter at this point an interesting event that was Steve Gooch's adaptation of *The Mother* for the Half Moon theatre. Because, suddenly, that play - in 1972, provided a model for many theatre plays after that. If you look at several of John's plays, of course, they ask if revolution is not on the cards, and reformism doesn't work, then, what is the political theatre to do at this time? And what the plays consider is the process through which people can learn, through which people get educated, how life educates people. And in that sense, John's was a directed intervention into the political situation at that time, because it stressed "learn from your own experiences". "Don't pick up pick-axes

and go into the streets". Nor was it "cooperate with political parties". I mean, one has to realize that the Communist Party in this country put out "The British road to Socialism" in 64-65 which gave no revolutionnary perspective whatsoever, but tied the party to gradualist cooperation with other left-wing parties, which put them firmly into the Labour party malaise.

John's dramaturgy has a way of revealing what is hidden. In *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, it's a legitimate political strategy. He, throughout his work, has raised the banner of revolution, without ever falling into the trap of marching into full scale battles without full scale troops. And this, he learnt from Mao who says : "When the enemy is weak, we attack, and when the enemy is strong, we retreat". You have to gauge your action clearly within what is possible at that time.

I've been involved in 7:84 for many a year. as a member of the board of directors for 7:84 England. I have great faith in J.Mc Grath. He has reinvented past forms, in *Border Warfare*, particularly. He reinvents the form of the Communist Party pageants which flourished between the wars. The political pageant, the restating of working class history through the pageant. But he does it in such a skillful way, much more skillfull than the originals ever were. He is a clever man.

The weakening of touring political theatre and of Community theatre in the last decade is obvious, though it has tried hard to survive. Is it principally the result of Thatcherite cultural policies, with a drastic and politically-oriented cut of subsidies, which was perfectly illustrated through the Arts Council's policies (i.e. *The Glory of the Garden* ?), or was the evolution rather permeated through ethical interventions and an international move in ethical and social attitudes?

I think the breaking up of the touring companies was largely due to a shortage of funding. The work of the main groups was very good because even if they could not maintain a regular ensemble, they worked consistently with regular personnel over reasonable rehearsal periods, and they were able to keep companies on tour for long periods. After a while, the funding didn't keep pace with the rising costs of touring in a period of inflation. The oil crisis had a disastrous effect on touring. And so, the tours became shorter. And in the end, to cut a long story short, you couldn't keep a company on permanent salary because there wasn't enough money to provide work for them. So that most of the touring companies then retreated to what is the standard cultural pattern of the British theatre, which is the production Management, one artistic director, one

administrator, one person on the telephone, engaging actors ad-hoc for tours. And the quality of the tours, no doubt, declined and the support weakened very quickly in the circumstances. And so, there were certain pressures which led to the companies losing touch with the people they were working with. The standards of work weren't high enough for very understandable reasons. And the Arts Council found it easy in the end just to snap people off. Anyway, it's easy to see, if you close the National Theatre, and people walk past an empty building, they'll say "Oh, that used to be the National Theatre". On the other hand, if you close 7:84 England, which only came round this way once every two years, it's four years before you notice they haven't been round. By that time, it's gone. it's too late to make an outcry. Much too late.

What's the second question? Has the situation changed? Well it's very difficult, you see at this moment in time. Most political theatre in this country was predicated on a proposition that in, some way or another, it contributed to the overthrow of capitalism, and the bringing in of socialism. With the revelations from Eastern Europe, and the way that has been presented through the media, and the way intelligent people in this country see that, without any understanding of the dialectics of what was going on, I suppose it's very unpopular to raise the banner of socialism or communism in this country at the moment. There has to be a long, long period of reeducation in the nature of dialectics. I think this would involve all sorts of things, like relooking at Stalin's policy, for instance to see what the pressures on the Soviet Union were at the time, and to distinguish between what was Stalin's reaction to Vatican manoeuvres in Central Europe and the pressure from the capitalist world, and at what point he tipped over into a personal paranoia and personal vindictive cruelty. At the moment, as John put in the play, the baby's gone out with the bath water. You've got to start digging somewhere to find where the baby is and reinstating the baby again.

Has British society changed so much, under the influence of new-conservatism as to eradicate any sense of class-involvement, or even of mere solidarity?

The nature of British society is obscured in some way by the political past. What is very clear, and this comes from no less a radical source as Norman Tebbit, the present political parties in the House of Commons, the composition of them, the people within the political parties, do not any longer represent the constituency nature that they had in the past. That is, as Tebbit says, there are people in the

Conservative party who range from Mrs Thatcher to somewhere to the left of Neil Kinnock, and there are people in the Labour Party, like John Smith, who would be perfectly at home in the Conservative Party. The other thing, which, I think, Beatrix Campbell picked up in her interview with Edwin Curry, the political parties that we have no longer deal with the constituencies, they did in the past. The Conservatives were the party of the middle class and the upper-middle class, the counties, and the Labour party represented the Working-class, the liberal represented the intelligentsia, I think, and the intellectuals and the radicals. That no longer happens. There was a very hefty working-class vote for Thatcher and has been all the way through. So that the present sort of a three-party system that we have is out of kilter at the moment. We have a political system that doesn't measure up to the reality of society, and in this sense, we don't have an opposition. The opposition voices are mute. The important thing about Thatcher was, whether you like what Thatcher did or not - and I don't like Thatcher, because I am of the Left - Thatcher was the first person who tried to solve the economic problems of this country, that she stopped vacillating between left and right solutions, trying not to offend anybody too far, she actually opted for the right wing solutions, and so she got inflation down, and for a while, she was extremely successful in that. But the consensus politics in England tends towards balance and moderation, and that was why Thatcher got thrown out. The Gang of Four wanted to instal a new centre party, as though the whole nature of English lay in tolerance and anti-extremism. But none of this has solved any economic problem in England. It just causes a political vacuum, which is what we have again at the present. Last night, Tebbit summed up the speech on European monetary union, describing himself as the leader of the true opposition. Not John Smith! Norman Tebbit is the leader of the true opposition to Major.

Up to what extent did political companies fail to convince? Was their aesthetic efficiency a cause for success which contributed to the blurring of their interventionist ethical contribution?

No. This is pessimistic. I think it's in Geoffrey Reeves's interview.. Geoffrey doesn't know what's happening in the world in some respects. The political theatre in this country is not dead, when you can see a play like Noel Greig's *the Land of Whispers*, which is done for the Theatre Center as a children's play for children from 8 to 12. One of the most political plays I've seen. It's a didactic, not a dogmatic

play. A wonderful political play which could be seen on various levels. It could be seen as a picture of the rise of fascism, it could be seen as a play on what's happening in education today. That's not dead. Community theatre is not dead. In a variety of ways, community theatre is going on, may be not in the same ways. Interaction dwindled into an obsession with technology, in some respects. Telford has been stopped, Ann Jellicoe and her no-conflict in the community xenophobic drama is winning a battle over a more deconstructive form of community theatre. But there's a lot going on in this country.

When political theatre was formed in this country, there was an involvement with the process of democracy - that is hierarchical management structures were taken down and people discussed company decisions to be taken. Unfortunately, it was impossible to get together a company with less than eight ideas of what constituted socialism. This created all sorts of arguments, and not a great deal of accord. Also, some companies found, I think, like Red Ladder that the person with the loudest voice, the most insistent arguments and the greatest facility with words invariably decided what was going to happen. Also the person who held the information about what was happening in the company was quite critical in this. In a way, McGrath came to the idea of taking command back, or control back into his own hands, and then finding ways of giving it away. But certainly, the process of democracy doesn't work in a theatre group. Brecht had a wonderful phrase in *Die Tage der Commune*. He has someone who proposes a toast "to freedom to complete freedom", and then this is contradicted by someone else who says "not complete freedom, incomplete freedom, because it's on the way. Complete freedom is an illusion". And I think that was true within the theatre as well. What was important was that you constituted your process in moving towards a democratic socialist solution rather than believing that you were already there.

The success of 7:84, and John is quite clear about this, came because there is still a residual Scottish culture which there isn't in this country. There is still a residual Irish culture. But, in England, there is still a Liverpool culture, a Manchester culture, a Nottingham culture, a Birmingham culture and a Leicester culture and they're not the same. There's a whole history of small areas of England that don't really connect with other areas. And I think the most successful of the English community companies, which haven't been widely sung, were companies that played in one place, like the Community

companies on Tyneside, which, if you're not on Tyneside, you know very little about. But they were successful. Also, all these companies were working in very interesting political problems. Baz Kershaw has just produced his book and he's done a couple of articles for us in *New Theatre Quarterly*. And Baz takes some of the companies and says "let's look at the dialectics of their politics. *Emma* is played all over Leicestershire, Northamptonshire and areas like that, sometimes, playing in quiet rural villages in which the audience is of middle class people who live there. But you do not want to just pacify and pander to those audiences. No, you want to politically disturb them. But, if you go in with something that plants a red banner in the centre of the stage, they will turn off immediately. So it's very complex, dialectical work which has to be done in this country. And so, it can't be crude and dismissive.

In the conclusion to his latest book *The Politics of Performance* - London, Routledge, 1992 -, Baz Kershaw suggests that political theatre and counter-culture at large are showing new hopeful signs, while shifting from confronted cold-war like attitudes to a new trend focusing on 'green issues'. Is that an obvious present move, or is it rather wishful thinking?

I hope he's right. I have a terrible tendency when I write anything like this to end on a sermon note and preach the good life that is to come or stress the humane values. I don't know. Our society is falling apart at the moment with violence. Last Wednesday, someone I knew got blasted in Northern Ireland and killed by the UVF and then, they sent for the dead man an apology. They said, "sorry we killed the wrong man". So, it's very difficult at this moment to feel great hope in this country. Small children are murdered. Within last week, there have been three cases, which nobody seemed to understand why the hell they ever happened, of ~~people pulling up in cars and exterminating other people with hand~~ guns. The streets are violent. Hope is a dream, I think, with a government that's vacillating and doing nothing about anything. I don't know. I hope Baz is right. I think whatever is new in the theatre is going to come in small ways, in small areas. I think we've passed the time of great upswingings... I don't know, oh, I don't know... History has a habit of contradicting you. I don't see where the next wave is coming from. I see minor developments which may lead to major developments. I would allow there's an awful lot of small projects in this country quite specific to localities, which is what is important. And I hope that is what Baz is counting on.

John Mc Grath seems to have turned to a theatre of ethical resistance, handling high moral progressive themes such as solidarity or democracy in plays to larger, national audiences. It goes along with a justificatory reflection on past involvements. The parabolical metaphor in *Watching for Dolphins* strikes painful echoes in the memory of forty to fifty-five years olders. This is partly the result of the cut of subsidies and the disappearance of touring through government's policies. But it also fits into a period that moves away from close rooting with specific popular audiences, because of the widespread rejection of politics and growing disillusion and apathy. How do you comment upon that hypothesis?

I would reject the word apathy. Over the years, I have insisted it is not apathy. It is despair. People want to live in a better world. People want to live in a world where their children grow up and are educated, and they can walk the streets in safety. People want to live in a world that's without rape, without murder, without bombs exploding and blowing 2 years old and 12 years old kids to death. But they despair over how we're going to get there. I didn't see *Watching for Dolphins*. It's not easy belonging to our own generation. I am 4 to 5 years older than John. We grew up in hope, and end - oh, not end, Jesus, I've got a lot more years of life to go - but the present situation is very difficult. It's pretty hard to watch the ten o'clock news at night. I watch the six o'clock news. Because I have time to absorb it before I go to bed. It's very difficult to go to bed, having watched the ten o'clock news. I would expect before long a swing back to religion. I think in some ways, although I was brought up in a very religious way, and then left it for marxism and other things. I find at times that my only response to some people's predicaments pushes me back to a religious response. The lad who was killed last week was a Catholic and his family asked to say a prayer. What can you do but pray? And I look at the priest in my own village. He was in the Royal Marine assault troops, was a killer. In several actions he killed people. He came to realize he couldn't go through that and so, he became a priest. Three weeks ago, a 16 years old boy living down the road sat on a railtrack, put on his walkman, turned his back to the engine and committed suicide, which nearly destroyed the priest. Try to live with that situation in the world we're in. If that's what John is doing, then all good to it. In some ways he's found ways for us to keep going, not to be destroyed by the sufferings around us, which, of course, weighs heavily upon us, and not to develop the thick skin of cynicism.

My thesis examines J.Mc Grath's contribution from 1958 to 1991, ending with *Watching for Dolphins*. 33 Years is a long enough period to acknowledge the importance of a contribution. Would you say it is a

decisive one in the history of contemporary British Theatre, and how far is it still decisive today, in hard times?

Yes! I think it is decisive. One can say at a certain point the contributions of Osborne, Wesker, Arden were quite significant - even of Charlie Wood. I think the two people I have greatest hopes in are John Mc Grath and Trevor Griffiths, because they are both warm, humane men with their feet on the floor. I think they are also men who have found a way of staying alive and surviving crises. John has a great talent. I don't know what the road forward will be. It depends on the situation, but he's a very shrewd, sophisticated, political thinker.

Is alternative theatre thus now rather trying to address students and cultured progressive minorities to fight back New-Conservatism, as the New Left suggested in the 60s in America for instance, or does it just comply with necessities?

There are a variety of ways. My own involvement with Geese Theatre which works within the penal system, to combat antirecidivism and help criminals to rehabilitate within the community, deals with violent and sex offenders is a form of community theatre. There are areas in which theatre is used as a social therapy, which I wouldn't diminish the political importance of. I think the big thing we have to be careful of at the moment is to choose very carefully, in any specific moment, what form of theatre we're going to use, and to practise flexibility - if I had a gift to give anyone, it would be flexibility. I think agit-prop worked very well in the Ambulance Workers' strike two or three years ago. That was a case in which you could use agit-prop on a quite specific issue to gain support for the ambulance workers. I don't think agit-prop street theatre is dead. But I can't see any point in going out there now and devising agit-prop street theatre on abstract issues. There has to be a quite clear case. So, I wouldn't rule that out at all. There are other ways, I think, in which you can see a play, a quite traditional play, because of the issues it raises, become politically potent. Then, also, there is the question of occupying certain spaces, as John did with the Tramway in Glasgow - a space, there created at enormous expenses for Peter Brook to give his contemporary colonial pillaging - and Mc Grath took it over for an entirely different purpose. I think, whow, that's reclaiming the ground! We can't give way, we've got to keep reclaiming the ground. If we don't, it will be filled up with crap. I wouldn't knock the Arts Council at the moment. There are people in the Arts Council who would do an awful lot of other things with their money, if they had

the money. The Arts Council is in a cleft stick, and a 2 million cut has got to fall somewhere. There is a good case for supporting the Arts Council at the moment rather than knocking them. I am a bit amazed at - although I can understand it - I think it is a calculated gesture - that Brian Rix walked out yesterday. Brian Rix said some very hard things. It's an attack on Palombo and the government more than on the officers at the Arts Council, and I think he did it quite calculatingly. And it was a good gesture, although a surprising one.

Has the growing influence of idealistic, individualistic postmodernism contributed to make that trend irrelevant?

No, I don't think so.

I have a fairly eclectic view of theatre. I like to be entertained, you know. I'll go with Brecht. Nothing needs less justification than entertainment. I think there are good companies now who are not overtly political, companies like Station House Opera, who are virtually a Performance Art Company, who, nevertheless, delight you with images of great beauty and power. One has to be careful to distinguish between images which are beautiful which communicate some humane values and images which are just glamorous and dazzle the eyes. But there are groups - I don't want only groups which form a didactic theatre. I think there is a place for a theatre of celebration, and I think we've come back with Eugenio Barba and people like this to looking more widely to what is political and the creation of alternatives, the creation of different view points, things that make people think about issues and about themselves, and about their relationship with the community. There are other ways of doing that than overtly didactic theatre. Things which delight cause us to question rather than things which attempt to teach.

How far do you agree or disagree with Geoff's interview?

There are things that are wrong in his interview, which I would correct. I am not the Head of Department in Warwick any more. It was not a singer in Stravinsky. There is no singer in *The Soldier's Tale*. The man who was paid £100 for four or five shows was a drummer who could play Jazz scores and classical scores. Geoffrey is very pessimistic at the moment because Geoffrey is still stuck in the past. He is still with a Brechtian narrative theatre. To some extent, so am I. I mean, most of my productions are all Brecht, or Brechtian and are constructed around narrative. That's how I characterise the theatre I like working in. I like working in ironic, stylised Brechtian

theatre. But it's not the only thing. There's a lot of other stuff going on. So in that sense, I don't agree with Geoffrey. I would agree with Jenny that one of the big problems in our country at the moment is that new writing has been squeezed right out. There was a time in the late sixties and seventies in which practically anyone who wrote a play could get it staged somewhere. I think there is a dialectic in this decline. It's a very complex situation. I mean what political value do you put in the formation of the Theatre Writers' Union for instance, which really fought hard battles for the writer's contract, got the writer to go into rehearsals, and have a say in the casting and things like that. They got the writer much more money. That's quite understandable. But, what it did, was to completely systematize relationships within the theatre. Who's the writer, who's the director, and who's the actor? And the best stuff done in the Fringe - or alternative theatre - was done by people who crossed those lines. What the Theatre Writers Union did in some respects could be seen retrospectively to be an utterly reactionary step in terms of the theatre in this country, because it put the writer back into the driving seat, or the writer and the director, and the actor just went nowhere. The actor has no right in the theatre today. And the only theatre that works is an actor's theatre, not a director's theatre, and not a writer's theatre either. And because of this, the British theatre missed out on a whole range of experimental work that was being done on the continent. We are almost two decades back behind Europe in experimental and avant-garde work. We're light years behind what Grotowsky did, or Pina Bausch does, although, Second Stride and companies like that which attempted that have been squeezed by subsidy. In this country, we based our defense of the theatre as being a valid form of social provision, with schools, hospitals, and playing fields, and such institutions as that. When you have a government that does not believe in the social provision of playing fields, schools and hospitals, you can't argue the theatre. Everyone defended that old British system. Some defended their own little patch, their own little corner, and nobody gave a thought to what was happening to the theatre as a whole. We're suffering from that. We have to deal with that. I think Jenny's right. People do go trying. People put their heads over the barricades every so often. Howard Barker's stuff, Trevor Griffiths is still there swinging and the critics baying at him. Mc Grath raises the flag of revolution on the Clyde. There are also small things going on as well. It's not over.

Many involved in the fringe movement have turned to academic teaching, or contributing to theoretical books. Is it a definite sign of an ending, or a chance to initiate new developments with future playwrights or directors and actors?

I hope it's a source. I have worked between the University and the professional theatre. I have worked internationally. I am much more concerned with what's happening throughout the world. And I am coming to be much more involved in this country than I have been in the past. I've been in academic life for twenty-five years without losing my involvement with the professional world. I'll give you one example. Lily Susan Todd, who has been connected with a lot of very interesting things like *Monstrous Regiment*, and other Women's theatre groups once. At the moment, she's teaching design at Wimbledon College of Arts. I guess she does professional work. She wants to do a doctorate. She wants to go back and reexamine what's happened since 1968. She wants to reevaluate that, all those processes. The result of that is that she's going to sort out the rest of her life, and the rest of her work. So, in that way, I would get a sense of people recharging batteries and that sort of things. Some others, of course, have dropped out. I don't know where Baz Kershaw is going to go. He retreated into academic life if you call it that, and produced a bloody marvellous book. I can't see that Baz is going to get locked there. He's going to use that as a base. The big sin is to be put out of the game. You've got to find a way to stay in the game on whatever terms you work in. If an academic salary allows you to do other work, that's fair enough. But if you just sit in the university and do nothing, then, that's giving up. I hope I am not giving up, and certainly now, I'm going back to do more work in the theatre. There are dialectics. Sometimes, we have to go back to the past, we have to retreat, in order to go forward, and I think this is a recharging of batteries or a rediscovery, or a reexamination of values and tactics. I hope.

Is there a different question or approach to these questions you would rather favour and answer?

Yes, it's the dialectics I am more interested in. I think a number of the questions take a quite direct line in an area of a socio-political and cultural aesthetic development that is, of course, honeycombed with dialectics. I hope I have pointed out some of the dialectics operating in this field.

appendice 6

WATCHING FOR DOLPHINS

(En Attendant les Dauphins)

la dernière pièce de JOHN MC GRATH

(août 1991)

spectacle en anglais, durée une heure environ.

dossier élaboré par Jean-Pierre SIMARD, Université Jean Monnet

Présentée en lecture publique lors du dernier festival d'Edimbourg, puis jouée durant la dernière semaine de celui-ci, elle a rencontré un accueil exceptionnel.

<<MacLennan's performance...has an intensity that is deeply convincing. The Fringe is in good heart when it can provide a stage for such a powerful play as this >> Glasgow Herald.

<<Elizabeth MacLennan gives a terrific performance in this sad, humane monologue. >> The Scotsman.

<<Mc Grath's play could mark another historic moment for socialism...Current events turned into art. Mc Grath's forte.>> Sunday Times.

Créée au Tricycle Theatre de Londres, du 11 Novembre au 7 Décembre, elle a connu un succès remarqué. Invitée par la Comédie de Saint-Etienne, en première européenne.

Fondateur et Directeur de la Compagnie itinérante 7:84 de 1970 à 1988, J Mc Grath est un auteur majeur de la génération des Jeunes Hommes en Colère. Il possède une expérience inégalée du théâtre populaire en Grande-Bretagne à Londres, puis à Liverpool, avant de s'installer définitivement en Ecosse à partir de 1973. Sa pièce la plus connue: *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* a été jouée l'an passé à Saint-Etienne par l'Atelier Théâtre Anglais de l'Université Jean Monnet. A cette occasion, il est venu donner trois conférences à Saint-Etienne, Lyon et Grenoble

Watching For Dolphins a un caractère tout à fait différent:

Fin 1991, un bungalow dans les montagnes, au nord du Pays de Galles.

Reynalda a vécu les luttes sociales, culturelles ou féministes. Aujourd'hui, elle loue des chambres d'hôte, crée maints personnages. Hilarante ou pathétique, elle ponctue au piano ses souvenirs avec Mozart, Scott Joplin, Theodorakis, et... L'art de J.Mc Grath, synthèse du théâtre politique et psychologique anglais et la performance, toute en rupture de tons, d'Elizabeth MacLennan, transcendent le quotidien dans ce monologue épique d'une rare intensité.

Le personnage traverse une crise d'identité et interroge ses valeurs malmenées par un monde bouleversé. Elle dialogue avec ses hôtes fictifs tout en préparant repas, salon et chambres. C'est donc bien une oeuvre épique pour une actrice 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 est acteur dans le récit, générateur d'émois. E.MacLennan y excelle.

Le synopsis et les extraits suivants situent le caractère unique de cette forme théâtrale originale.

synopsis en français, et extraits de texte en anglais ou en français.

p. 1: agitation, préparatifs matériels, cuisine, repassage. Humour: Bed and breakfasts!

<<Mouth-watering! They've got to be drooling for it like Pavlov's dogs...when I think of all the bodily functions the average B.andB. may be only ten pounds, but 'Evening meal' at £8.50 - there's where I make serious money!

p. 2: prépare un gigot, chante Joan Baez's *Where have all the flowers gone* qui devient *Where have all the garlics gone*...

p; 3: joue Mozart, distraite. Souvenirs de bombages de slogans provocateurs.

p.4: catastrophes culinaires, maladresse.

p.5: joue Beethoven, pensive. Imagine l'arrivée du juge allemand Shenker et de son épouse.

p.6: en repassant, chante le choeur des ménagères puis, au piano: morceau déconcertant de Bela Bartok/réfléchit : Hongrie 1939.

p.7: enchaîne avec la Moldau : s'adresse directement au public :

<<Le Président Havel de Tchécoslovaquie a fait redessiner les tenues des Gardes du Palais par un costumier d'Hollywood.>>

p.8: Silence! Bruit de moto imaginaire. Terreur rétrospective d'une attaque de hooligans néo-fascistes. Une équipe de télévision! Elle met en scène sa propre interview: Institutrice d'extrême gauche, confrontée à des parents d'élèves du National Front, elle a été exclue par le Conseil d'Ecole. Remise en cause dans son identité, interdite d'enseigner.

p.9: Retour au quotidien :

p.10: Mime d'autres clients: un couple américain de 40 ans: Mr Offaly est Directeur Financier d'une compagnie fruitière.

p.11: <<Vais-je vraiment subir ça? On fait tous ça aujourd'hui, tous,...tous : on rampe devant ces gens, on rampe. >>

joue Scott Joplin au piano et se confesse en jouant :

<<Suddenly it turns out all the ones who went quiet and looked a bit sickly whenever I opened my mouth all the prune-lipped ones who didn't know much about politics actually, all the crafty careerists in the Labour Party, suddenly it turns out they were all correct, all along....They knew: Communism Kills! **Oui, tout le monde le sait aujourd'hui, n'est-ce pas? Le socialisme est mort. Et ça sert bien le Nouvel Ordre Mondial... >>**

joue la suite puis s'adresse au public : long monologue : engagements, déceptions, parle comme une petite fille de la complexité du réel idéologique entrecoupé :

p.12: joue un morceau de Mikis Theodorakis.

<<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: **"au moins, les Rouges croyaient à l'autodétermination des peuples"**, alors j'ai adhéré aux Jeunesses Communistes. Mais quand j'ai eu 16 ans, les Hongrois ont été un peu sur-déterminés, and the Russians invaded them and said who the government should be, and father sadly had to admit that all was precisely what he'd been fighting against all his life. **Tout d'un coup, il a eu plein de soirs libres, et je me suis mise au tennis.**

And Theodorakis was a Communist. Alors les Grecs l'ont remis en prison. **Mais il n'a pas cédé.....>>**

Elle joue un long passage de Z (Theodorakis).

p.13: Mouvement de la Paix...Oxford...l'intelligentsia face aux ouvriers...qui votent conservateur...Travaille à la BBC ... adhère à la 4^e Internationale trotskyiste. Ironie : condamne tout le monde... Même les Cubains étaient "idéologiquement malsains!" ...

p.14: Paris 68...Joue l'Internationale...

Nous irons jusqu'au bout! We go to the end !...

<<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.>>

Et le vieux général rusé a été réélu, et son autorité paternaliste a été confortée!

p.15: <<Une de mes amies les plus chères prit une overdose et réussit. Une autre, future chanteuse rejoignit la Fraction Armée Rouge de Baader Meinhof: Lisa Jurgens/... >>

Et Theodorakis était de nouveau en prison.

joue un extrait du Temps des Cerises...pragmatisme...démocratie pluraliste ...rituel...

p.16: les années 70, je rejoins les féministes...le droit à la parole...Nous avons changé le monde... pour un temps...

<<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-

Jim le flic nous a rappelés à l'ordre. Il nous a passé les menottes et nous a mis dans le pétrin. Lorsque Thatcher, l'Exécuteur des Hautes Oeuvres nous a jugés, nos avocats étaient marron. Ils ont présenté nos excuses et ont plaidé coupable en notre nom!>>

Elle broie du noir à cette pensée, se rappelle son gâteau, court à la cuisine

<< He - e - elp ! >>.

p.17: Revient. Gâteau brûlé...évoque l'amertume des années 80 brièvement.

Joue le 11^e concerto de Shostakovitch. La chute du communisme à l'Est.

p.18: <<Socialism. And the very word socialism has become a foul word, another scar on history, like Nazism and the Holocaust. We have become, in the eyes of the world, the very horror that we have out to drive off the face of the earth. Saturday August 24th 1991:

President Landsbergis of Lithuania said:

"The time has come for bolchevism's Nurnberg, a trial similar to the liquidation of Nazi influence 45 years ago."

Vérité ou vaste archipel de mensonges, il faut bien le reconnaître, nous avons perdu. Pour le moment! >>

p.19: Joue la Marche Funèbre de Mozart, puis le mouvement lent de la 23^e symphonie.

<<Et maintenant, j'ai 52 ans, je n'ai plus le droit d'enseigner. J'ai investi l'argent que mon père m'a laissé à sa mort dans ce petit bungalow au Pays de Galles pour en faire un B.andB. en été, et ... un couvent solitaire

en hiver, pour le silence, la prière et la contemplation. >> /.../

<<I went on a boat to Cyprus once, from Marseilles. En contournant la Sicile, un troupeau de dauphins est apparu, pour jouer avec nous, roving freely through the warm seas, 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. J'ai passé le reste du voyage au bastingage, hoping to catch another glimpse.

Voilà ce que je ressents aujourd'hui.

Every night I read the newspapers, watch my telly, phone my friends- 'just to keep in touch'. Mais je reste accoudée au bastingage, à 52 ans, en attendant les dauphins. Je scrute la mer, elle est vide, polluée. Pourtant, ils sont là. Ils vont venir. >>

Elle s'affaire. Artichauds. Evoque le Japon, la violence étudiante ou policière.

p.21: Des ghettos noirs de Londres à Tien An Men, de Thatcher à Reagan,

tout est noir, Mais:

<<In the streets of Prague, against a dictatorship; in the streets of Bucharest, against a murderous dynasty; in the squares of Dresden and East Berlin against an armed secret police; and in the very heart of Moscow itself against the Red Army- people who know they are right have stood up together, and won.

Ils croient que nous avons ce qu'ils recherchent.

Peut-être alors, en découvrant que les apparences sont trompeuses, peut-être -

peut-être autre chose encore -

une perspective inespérée, les flots soudain s'éveillent, et grouillent.

>>

p.22: <<And here I am in Bwlchgoch- opening my B & B, trying to work out what I can do. And who I can do it with. Je ne suis pas seule, je ne renonce pas.>>

Retour à la réalité, elle recrée le couple allemand, évoque le succès du juge dans les procès anti-terroristes:

<<the name sticks in my mind. I don't know why... What a shame she hanged herself in her cell before she could begin her punishment...>>

Elle salue les Américains et présente les deux couples l'un à l'autre. Ils ont sûrement beaucoup de choses à se dire... Elle leur parle du dîner.

p.23: elle joue le guide touristique, leur vante les mérites de la région nettoyée de ses puits de mine qui déparaient le paysage en affirmant:

Nous faisons l'Europe n'est-ce pas?

p.24: les lumières se resserrent sur elle, elle regarde les chaises vides et dit :

<<Judge and Frau Schenker,
Vice-President and Mrs Offaly

I am your servant

I am your assassin.....?

Un bruit de moteur, une lueur de phares. Une voiture s'arrête dehors.

On sonne.

BLACK OUT - FIN.

Appendice sept

Programmes de la pièce
The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil

7:84
 THEATRE COMPANY

1-création, compagnie 7:84 Scotland, 1973

THE CHEVIOT THE STAG & THE BLACK BLACK OIL

BY JOHN McGRATH



ELIZABETH MACLENNAN

ALEX NORTON

BILL PATERSON

JOHN BETT

DOLINA MACLENNAN

ALAN ROSS

SINGER

FIDDLER

WITH
THE FORCE TEN GAELS
 SCOTTISH DANCE BAND

POP-UP BOOK
 BY
 JOHN BYRNE

HAVE THE CLEARANCES STOPPED?

While it is true that the more brutal methods of the past are no longer with us, it is a simple matter to collect the relevant figures to show that even now 150 years after these terrible events began, the western highlands and islands continue to be cleared. No amount of statistics from the Highlands and Islands Development Board can hide the fact that the talents, the youth, the skills, the ambitions, those who are the lifeblood of scores of communities continue to drain away. For those living in the western seaboard or in the isles figures are unnecessary, they can see it with their own eyes.

It is all too clear, that the method may have changed but the remorseless and insensitive logic of the "improver" remains very much with us. What was once called "improvement" is now called "development", but the touchstone remains profitability not the well being of the community. Last century Strathnaver was exploited for the wealth the land could sustain upon it. This time it is the promise of the wealth contained within it that lures the businessman north. Greed and Profit motive have changed little over the years.

Land means money. The people during the Clearances were forced out of the fertile straths and glens into overcrowded and insanitary townships, on poor ground. They bitterly reflected that even those rocky scraps of land would have been denied them had they held any value for the landlords of the day. The land was poor, to break it in was hard and the only advice that they got was – emigrate. Now, even the land those men broke in in such grim circumstances is wanted, to be restocked with tourists and white settlers. Once again the only advice given is: adapt and put up with it or else – emigrate. The "improvers" of yesterday are the "planners" of today. The message has changed, the attitudes have not.

In 1816, when the appointment of a sheriff was due in Sutherland, the infamous Patrick Sellar wrote "It is of great consequence that our new Sheriff be no "Gael" nor "Mac" – but a plain, honest, industrious South countryman."

Sellar has long been in the grave but his ghost remains in the corridors of Westminster and St. Andrew's house. Today it is retired naval flotsam and the jetsam of the colonial office who are appointed to be the servants of the highlands. They are there to direct the secondary phase of clearance.

What is to be done? The last phase erupted into spirited resistance. From 1820 to 1920 the highlands reeled to the fight back of the people. Much was achieved by those land leaguers of yester year. They taught a lesson to the whole of Scotland as to organisation and resistance. It is a lesson not without relevance today.

RAY BURNETT

"Until economic power is in the hands of the people then their culture gaelic or english, will be destroyed.

The education system, the newspapers, the radio, television, the Scottish Office decision makers, the Highlands and Islands Development Board and the Palace of Westminster, whether they know it or not, are the servants of the men who own and control the land."

Scottish Daily Express - Tuesday 13th February, 1973.

Who are in the first division among Scottish landowners? Even the select committee on Scottish Affairs which recently discussed the issue doesn't know for sure. The last official land register was compiled exactly 100 years ago, and experts say it would take exhaustive months and possibly years of research to have it updated. Even if the big landlords were willing to divulge such information — and very few will — it is doubtful if they know themselves down to the last acre just how much they own.

Here we give a 1973 assessment. With so many estates broken up into family trusts and company ownership it could be argued that no one man or woman is the sole proprietor.

Forestry Commission etc.	400,000 acres
The Duke of Buccleugh	338,000 acres
Lord Lovat	200,000 acres
The Earl of Seafield	180,000 acres
The Duchess of Westminster	176,000 acres
Church of Scotland Commissioners	160,000 acres
Cameron of Lochiel	150,000 acres
The Countess of Sutherland	150,000 acres
Lord Burton	141,000 acres
The Duke of Athol	140,000 acres
The Marquis of Bute	117,000 acres
Shipping magnate Ronald Vesty	117,000 acres
Lord Thurso	100,000 acres
The Duke of Argyll	100,000 acres
The Earl of Cawdor	100,000 acres
Sir W. Pennington — Ramsdon, Loch Laggan	90,000 acres
The Earl of Ancaster	81,000 acres
The Duke of Roxburghe	80,000 acres

THE PEOPLE DO NOT OWN THE LAND, THE PEOPLE DO NOT CONTROL THE LAND ANYMORE THAN THEY DID BEFORE THE COMING OF THE GREAT SHEEP.

WHO OWNS INVERNESS-SHIRE

Here are the acreages of the 5 principal landowners from the official government 1872-73 survey:-

1.	Lord Lovat	161,574
2.	Earl of Seafield, Balmacaan, Glen Urquhart and Castle Grant, Grantown	160,224
3.	Evan Baillie of Dochfour, Kingussie	141,148
4.	Alexander A.E. Mackintosh, (The Mackintosh) Moy Hall ...	124,181
5.	Donald Cameron of Lochiel, Achnacarry Castle	109,874

The successors of 4 out of 5 of the above lairds still retain much the same enormous acreages to this day. The only one of the quintette whose holdings have been drastically reduced is the Mackintosh of Mackintosh, but though four fifths of his estate may be dispersed, most people would look upon 24,000 acres as enough.

One apparent change is purely nominal. Dochfour is owned by Lord Burton; but his grandfather Baillie married Nellie Lisa Bass, obviously no small beer with such a surname, who succeeded, by special remainder, her father the first Lord Burton as a baroness in her own right to be followed in line by her grandson, the present peer. A further 24,500 acres in Ross-shire diversifies the Baillie/Burton holdings.

Sixty years ago, the report of the Scottish Land Enquiry Committee put "The Relation of Sporting Interests to Rural Industry" in a nutshell: "The most outstanding form of this exercise of the monopoly power in the matter of the indulgence of personal pleasure as opposed to the national economic interests of a rural population occurs in the case of game preservation". This was set down by an independent body appointed by the Chancellor of the Exchequer to obtain an accurate and impartial account of social and economic conditions in rural areas.

There are 52 deer forests in Inverness-shire representing, at a conservative estimate at least 802,449 acres. This is out of a Scottish total of 2,798,706 acres, but it is never easy to present precise statistics of deer ground, as it may be incorporated with hill-farming and other usages. A more recent (1969) Highland Development Board spokesman figured "Three and a half million acres exclusively preserved for deer, of the seven million acres over which deer roam to a greater or lesser extent." As venison marketed from Scotland's 185-190,000 deer amounts to some 1,500 tons, valued in the region of £450,000 (calculated in terms of output as equivalent to what could be produced from 6,000 acres of arable land), little wonder that the Board's speaker questioned whether the enormous deer forest acreage was "being utilised in the best interests of the national economy".

It has been worked out that the average gross yield from deer is three-quarters of a pound of venison per acre, just as the same area of grouse moor produced one and a half pounds of grouse, and half a mountain hare; so when next you put down a lid on your delicately simmering small joint of venison (which you are more likely to do if you live in West Germany than here), you know now that a good-sized slice of the Scottish Highlands has gone to pot for another year.

7:84 THEATRE COMPANY (SCOTLAND)

During the past two years, 7:84 Theatre Company has played in Aberdeen, Brighton, Liverpool, Manchester, Leeds, Lancaster, Hull, Stirling, Glasgow, Cumbernauld New Town, Devon, Wakefield, Cardiff, Rochdale, Oxford, Nottingham, Swansea and Newcastle, in a huge variety of theatres, and in community centres, an occupied factory, and at a May Day Rally. 7:84 has presented three plays by John McGrath — "Trees in the Wind", "Plugged in" and "Underneath", and three short plays, "Thermidor", "Gun" and "Apricots" by Trevor Griffiths, as well as his "Occupations". Their last production, by John Arden and Margareta D'Arcy: "The BALLYGOMBEEN BEQUEST", was at the last Edinburgh Festival and toured with a new version of Arden's "Sergeant Musgrave's Dance" set in 1972. The company has a new play by Adrian Mitchell — "Man Friday" — on tour in England, with the Mike Westbrook Band, during May and June of this year.

7:84 Theatre Company (Scotland) was formed from a nucleus of Scots working with the English Company, who have been joined by three other Scottish actors, a singer and a fiddler. Although 7:84 has previously toured a great deal in Scotland, the company felt it could make a better contribution to Scotland by forming a specifically Scottish Company which would make plays about Scotland, and tour them to Scottish audiences. This Company, like the English one, is run as a collective undertaking by its members.

Since its inception 7:84 has visited Aberdeen, Stirling, Inverness, Fortrose, Kinlochbervie, Lochinver, Achiltibuie, Ullapool, Dornie, Broadford, Portree, Tarbert, Stornoway, Brora, Rogart, Alness, Dingwall, Portgower, Stromness, Kirkwall, Orphir, Thurso, Bonar Bridge, Oban, Irvine, Livingston, Cumbernauld and has currently completed a television version of the play for BBC1, Play for Today.

The company has an attitude to society, and to theatre, which stems from basic socialist roots. They have no desire to be demagogic, party-political, or simplistically "agitational". They see their job as one of trying to make people more aware, or to express the awareness people instinctively have. Awareness of what? Firstly, of what is actually happening to human life, in all its complexity. Secondly, of the kind of society we have created — or have allowed others to create for us. And thirdly, of the relationship between the two. This relationship is political and theatrical, in the deepest sense.

They also want to present work which is good theatre, to give people a few laughs and a good night out.

THE CHEVIOT, THE STAG, AND THE BLACK BLACK OIL
by John McGrath

THE COMPANY

John Bett	Sellar/Duke/Minister/Whitehall etc.
John McGrath	Writer/Director etc.
David MacLennan	Stage Management/Indian/Crofter etc.
Dolina MacLennan ...	Singer/Janet/Mary MacPherson, gaelic tuition etc.
Elizabeth MacLennan	Old Woman/Lady Phosphate/HB Stowe/Accordeon etc.
Chris Martin	Stage Management/Admin./Queen Victoria etc.
Alex Norton.....	Donald Mcleod/Selkirk/Roustabout/Guitar/Banjo etc.
Bill Paterson.....	Loch/Sturdy Highlander/McChuckemup/Texas Bill/Vocals etc.
Allan Ross	Fiddle/Indian/Crofter/Bass Guitar/Musicman

This company has worked together on the research, text, presentation and music of the play. They are the cast of thousands, the Force Ten Gaels Dance Band, and the Nortones Rock Group.

WITH THE HELP OF:

John Bryne	– Pop-up Book
Eileen Hay/ Irene Wells	– Costumes
Ferelith Lean	– Administration
Nick Redgrave	– Set Building
Tom Marshal	– Drums

We would like to thank Richard Eyre for his continued assistance with the project; Ray Burnett and Bob Tait for help with research; The School of Scottish Studies; Barry Jones for photographs; the West Highland Free Press; Tom McGrath; Tom Buchan; Hamish Henderson; Sandy Fraser; Annie Inglis; and all the many people in the Highlands and Islands who have so freely helped to make this tour possible.

7:84 Theatre Company would like to acknowledge financial assistance from the Scottish Arts Council.

Tha an comunn 7:84 a nis air buidheann a chuir air chois ann an Alba, agus tha iad air son a bhith cleachdadh na Gaidhlig far am biodhe comasach.

Chan eil so furasda, air choir is nach eil a'Ghaidhlig aca uile, ach tha iad deònach a h-ionnsachadh agus a tuigsinn.

Is ann mu dheibhinn na Gaidhealtachd a tha an dealbhchluich so, mu dheibhinn na thachair anns an linn 's an deach na daoine a chuir a mach as an cuid thaighean agus as an cuid fearainn agus a 's an deach a sgapadh air feadh an t-saoghail.

Thòisich am feannadh so beagan an deigh Blàr Chuil-Lodair, agus gu dearbh tha e gun sguir fhathast.

Aig an am sin chuir na daoine mòra caoirich an aite nan daoine;

“Tha Luchd fearainn shaoir anns an am so ro-ghaolach,
Air stòras an t-saoghail a shlaodadh bho chach
'S bidh innleachdan baoghalt' sa' Ghaidheal tachd daonnan
Gu fògradh nan daoine, 's chuir chaorach 'nan ait' ”

Agus ged a thraoigh na caoirich cha do thill na daoine, agus gus an latha'n diguh's iomadh tobhtag bheag bhochd a tha ni faicinn air feadh na duthcha far am b'abhaist sluagh a bhith cruinn.

Tha cunnairt ùr a nis air a thighinn chun na Gaidhealtachd, An Ola, - tha daoine mora a'tighinn a rithisd a' tairgsinn beartas, ach tha eagal gur e beartas bochd a bhitheas ann mur tog a'Gheadhealtachd a ceann agus mur cuir i stad air “Luchd fearainn shaoir” a tha tighnin as gach cearnaidh mar phlaigh locustan.

Ann an linn a cheud sgaradh, bha na daoine gun sheòladh, agus thainig cruas mhòr orra. Am faòd gun tachair an aòn rud an diugh? - mar a sgrìobh Mairi Mhòr nan Oran —

“Ach cuimhnichibh gur sluagh sibh
Is cumaibh suas 'ur coir.”

HIGH INDUSTRY

(To the tune of "Bonnie Dundee")

- CHORUS:** As the rain on the hillside comes in from the sea
All the blessings of life fall in showers from me
So if you'd abandon your old misery —
I will teach you the secrets of high industry
- LOCH:** Your barbarous customs, though they may be old
To civilised people hold horrors untold —
What value a culture that cannot be sold?
The price of a culture is counted in gold
- CHORUS:** As the rain etc.
- LOCH:** There's many a fine shoal of fish in the sea
All waiting for catching and frying for tea —
And I'll buy the surplus, then sell them you see
At double the price that you sold them to me
- CHORUS:** As the rain etc.
- SELLAR:** I've money to double the rent that you pay
The factor is willing to give me my way
So if you go quietly like sheep as they say —
I'll arrange for the boats to collect you today
- CHORUS:** As the rain etc.
- SELLAR:** In Canada's woods there's a welcome for you
There's redskins and blizzards and grizzly bears too
So pack up your chattels with no more to do
Your babies and grannies can go along too
- CHORUS:** As the rain etc.
- LOCH &
SELLAR:** Don't think we are greedy for personal gain
What profit we capture we plough back again
We don't want big houses or anything grand
We just want more money to buy up more land
- CHORUS:** As the rain etc.

**IT IS OBVIOUS THAT A CHANGE IS COMING TO THE HIGHLANDS
THEN IT WAS THE GREAT SHEEP, NOW IT IS THE BLACK BLACK OIL**

There's jobs and there's prospects so please have no fears

There's building of oil rigs and houses and piers

There's a boom time a'coming let's cleebrate CHEERS!

FOR THE HIGHLANDS WILL BE MYLANDS IN 3 or 4 YEARS

In 1962, The British Government heard there might be oil in the North Sea. By 1964, over 100,000 square miles of sea bed had been portioned out among the exploration companies. The step from exploration to exploitation is a short one.

No-one seems to know how much oil the North Sea will yield. Estimates vary between 150 million tons a year and 600 million. Even the experts do not know. The government certainly doesn't and they are relying on the oil companies for their information.

SHELL ESSO of America TRANSWORLD of America SEDCO of America

OCCIDENTAL of America and of LORD THOMPSON

CONOCO – AMOCO – MOBIL – SIGNAL – All of America

And BRITISH PETROLEUM: A HELL OF A LOT OF AMERICAN MONEY HONEY

"The balance of the economy of the North East will be destroyed after 10 years of unplanned uncontrolled commercial exploitation. The bubble will burst after 25 years. The oil will have been extracted by the "risk taking, free enterprise petroleum industry". The profits will be in Swiss or Texan banks, the oil will be gone and so will the herring industry the white fish industry and the established pattern of agriculture. Not to mention the way of life."

"And the WEST is next in line, even now exploration is going on between the Butt of Lewis and the coast of Sutherland."

THERE'S JOBS AND THERE'S PROSPECTS SO PLEASE HAVE NO FEARS

"When it comes to jobs all the big boys are American, only about half of the riggers are local. The American companies won't take union men and some of the fellers recruiting for the union have been beaten up. The fellers who get taken on as rou-stabouts are on a contract, 84 hours a week in 12 hour shifts, two weeks on two weeks off. They have to do overtime when they are told. No accommodation, no leave, no sick pay, and the company can sack them whenever they like. And all that for 27 pounds a week before tax. It's not what I call a steady job for a family man.

Of course there's building jobs going but in a few years that'll all be gone and by then we won't be able to live here anyway."

Not only are land prices rising, the price of houses in Aberdeen is now on a par with those in London, and in Skye crofts are being advertised in The Times newspaper before the people of the Island know about it.

"Even a stairhead tenement with a shared lavatory will cost you £4000 in Aberdeen. At the first sniff of oil there was a crowd of sharp operators jumping all over the place, buying the land cheap, now they are selling it at one helluva profit."

In other parts of the world — Bolivia — Panama — Guatamala — Venezuela — Angola Mozambique — Nigeria Biafra — Muscat and Oman and many other countries these same corporations have torn out the mineral wealth from the land. The same people always suffer.

There's many a barrel of oil in the sea
All waiting for drilling and piping to me,
I'll refine it in Texas, you'll get it you'll see,
At four times the price that you sold it to me.

**IT IS OBVIOUS THAT A CHANGE IS COMING TO THE HIGHLANDS
THEN IT WAS THE GREAT SHEEP, NOW IT IS THE BLACK BLACK OIL**

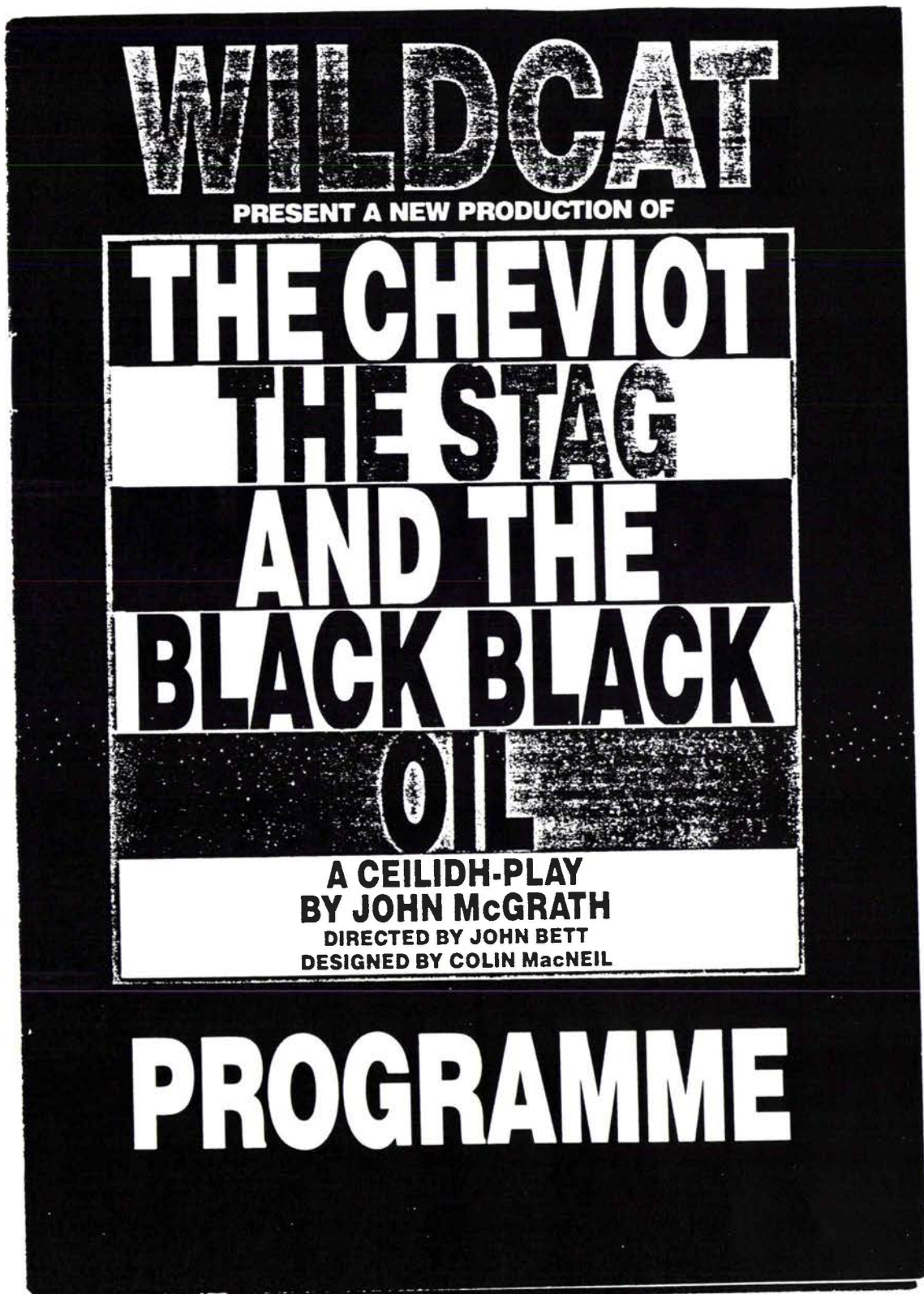
**THIS TIME WILL THE PEOPLE HAVE ANY CONTROL OVER WHAT
HAPPENS TO THEM? OR WILL THEY STILL BE SURPRISED, DIS-
ORGANISED, AND COMPLIANT?**

In the 1890's Mary MacPherson, whose family was cleared from Skye, wrote a song that says:

**Remember that you are a people and fight for your rights
There are riches under the hills where you grew up
There is iron and coal there, grey lead and gold
There is richness in the land under your feet**

**But remember your hardships and keep up your struggle
The wheel will turn for you
By the strength of your hands and hardness of your fists
Your cattle will be on the plains
Everyone on the land will have a place
And the exploiter will be driven out.**

2-re-creation, compagnie Wildcat, 1991
 livret noir et blanc, 1ère couverture quadrichromie
 Papier glacé, format 14,5x21cm
 Extraits. Ont été supprimées :
 les couvertures 2à4, consacrées à la publicité
 les pages 7-8 donnant le C.V des participants.



“...fuadach nan Gaidheal” THE HIGHLAND CLEARANCES removal, eviction & clearance

The frightening assault on Scottish Gaeldom during the period known as The Clearances must never be forgotten. Current thought might let us see The Clearances in the light of a greater world picture - the clearers may now be viewed as having acted as mere instruments of the prevailing ideologies - but we must be reminded, again and again, of this sorry episode if, as a Scottish people, we are to understand our history wherever we are today. Those who died, those who were removed, those who fought against this cruel process of eviction knew little of, least of all condoned, the motives of that time.

People were rapidly cleared from their land in the eighteenth century to make room for the imported animals and ideas which made commercial pastoralism work on a large and profitable scale.

The Border Black Face and The Cheviot began commanding large areas of land from the 1760's. Bred for their greater carcass weight and greater quantities of wool they replaced the hardier Highland sheep which were employed in the traditional crofting communities.

As sheep grazing declined the Highlands were again transformed, this time into a fashionable playground for the wealthy. Deer forests replaced sheep-walks, a trend which began in the 1840's and one that was to be supplanted by forestation on a massive scale: the most obvious trait of the Highlands to date.

Large scale emigration was the natural outcome of clearance and many endured horrific journeys at sea to look for better lives as servants in the new countries of America and Australia.

The process of clearance may have become less obvious in Scotland today but is still active in shaping the economic developments in Latin America, Central and Southern Africa and throughout the Third World.

FOR JACK MAPANJE (MALAWI) AND JOHN AGARD (GUYANA) . . .

a proper schooling

when i was young
it wasn't history but memory

when the factor, on horseback, came
on the women's descent from
the moorland grazings laden with bracken
he cut the ropes from their shoulders
spreading their loads on the ground
alleging they took without permit
a weed he'd eliminate
were it not that women
cut it and carried it home
for bedding to ease their cow's hard rest
(there was rent in these weeds)

it wasn't history but memory
the emigrant ships
sailing out
through a fog of stories
of landlord's anguish
of landlord's distress
their concern for their tenants,
the riches waiting
beyond the voyage,

the emigrant ships
sailing out
a crew of starved maggots
wrapped in their timbers
it wasn't history but rumour

it wasn't history but memory
the day of the flood, the captain's lodge
was swept to the shore
when the streams of rha and conan married
taking no dowry
but david the servant
who 'stayed true to his master'
and the corpses of centuries from the cemetery

it wasn't history but memory
the day Kirsty baptised the factor
with piss from a pot she took from the backroom
to the meeting upon the brae of the croft
not spilling a single drop

it wasn't history but memory
the day the township's warriors stood
on the banks of the glen river
confronting the sheriff's surly troops
who marched that far then returned without
dipping a toe
clutching their wad of eviction orders

it wasn't history but grammar
rob donn
william ross
duncan ban
alexander macdonald

it wasn't history but memory
great mary macpherson
her melodic indictments,
it wasn't history but memory
the anthems she sang
for her people distressed
for her people defiant

and when i was young
though memory remained
under a leaking thatch,
the schoolroom slate
had slated for shelter
and outside
a wind was crying
history in my memories
history in my memories
Aonghas MacNeacail
translated from his own Gaelic

AUTHOR'S NOTES:

The first five stanzas refer to incidents which occurred in my native North Skye community, during a period of social upheaval which lasted from the mid-19th century till about 1922. The incidents are not presented chronologically. Rha and Conon are the rivers which converge, but do not meet, in the groin of the valley where my birthplace, Uig, is situated.

Kirsty, the 'baptist', who was active in the early 20th century, is, as far as I know, in the early '90s of the century still, living, if forgetful of the past.

Robb Donn MacKay of Sutherland, William Ross of Skye and Garioch and Duncan Ban MacIntyre of Glen Orchy, and Alexander MacDonald of Moidart were major Gaelic poets of the 19th Century, magnificent, but heavy going for 12 year olds, as poetry or as grammar.

Mary MacPherson, *Mairi Mhor nan Oran* (Great Mary of the Songs) was, according to local tradition, born in Uig, though her name is usually associated with Skeabost, also in North Skye. Outstanding among 18th Century bards, she is seen as the laureate of the Highland Land League, which campaigned for land law reform.

No Scot, from croft or tenement, needs to be told that the 'factor' is a landlord's agent, or rent-collector.

1760	No sheep farms in the Highlands before this date
1756-1815	48,300 men were recruited into the army and navy from Scottish Gaeldom
1801	Two ships sailed from West Highlands for Nova Scotia with 700 emigrants-three out of every twenty died aboard such ships
1815-38	Nova Scotia received 22,000 Scots-the majority of them Highlanders
1831	Islay- cruel process of eviction began
1835	3,500 left Stornoway Oban and Cambletown
1841	631 emigrants from Harris and Leva arrived in Quebec destitute and penniless
1840	An estimated 30,000 Highlanders living in Glasgow
1840	Most estates of Mull were under sheep
1843	Towards the west, the country becomes more and more exclusively occupied by large sheep-walks
1847-53	At least 49 emigrant ships were lost at sea
1848-52	South Uist, 40 crofts cleared in Milton township for sheep
1849-51	Great clearances for sheep-walks in Benbecula
1852	836 disposed Highlanders left Stath in Skye, Borne in Harris and Sollas in North Uist on board Hercules bound for Adelaide Australia. 38 people died before it arrived in Adelaide 104 days after embarkation
1852-54	Skye, Raasay; 12 townships cleared by the landlord G. Raing who made them into a sheep farm which he had in his own hands
1854	22 families in Easter Ross under notice to make room for sheep
1857	Ross-shire. A sheep walk which had paid £400 per annum under sheep was leased at £2000 per annum to a Mr. Latouche and his deer
1884	Deer forests covered 1,975,209 acres of Scotland the vast majority of that area in the crofting countries.
1873	400,000 sheep had been displaced by deer
1912	One fifth of the entire area of Scotland was under deer forest
1850-1950	Population of the Highlands is estimated to have fallen by 100,000
1960-70	180,000 hectares of land changed to forestry
1964	Continental Shelf Act, vested in the Crown the hydrocarbon reserves of the Continental Shelf.
1965	The Sea Gem, a jack up rig, collapsed with the loss of 13 lives
1970	Rubens - reviewer of health and safety- established the basic principle that no ministry or department should be responsible for safety.
1971	Mineral workings (Offshore installations) Act conferred on the ministry of state for energy responsibility for safety offshore
(1973	first production of The Cheviot)
1973	Government policy of "promoting as fast a rate of discovery and exploitation as possible"
1976	Piper Alpha - 110 miles north east of Aberdeen began oil production
1978	Burgoyne committee established to examine growing health and safety crisis offshore
1980	Only five inspectors policing the entire North Sea
1980	Alexander L. Kielland rig (Norway) capsized with the loss of 123 lives
1981	Chinook (part of Robert Maxwell's British International Helicopters) appears in North Sea as a ferrier. Concerns are expressed that this transportation is cramped and claustrophobic
1986	Oil price collapse brings massive wage cuts and sackings imposed on contracted workforce.
1986	November: Chinook, Foxtrot Charlie crashes on a routine crew exchange from Shell's Brent Charlie platform. 45 lives lost.
1986	December: Shell employees on the Brent Charlie platform stated "individuals would rather leave Shell than ever travel in a Chinook helicopter". Robert Maxwell invites people to join him on one of his Chinooks for a sightseeing flight over Aberdeen
1988	6 July, 167 lives lost in Piper Alpha disaster
1989	February: Offshore Industry Liaison Committee (OILC) is established as a means to educate the workforce for industrial action
1989	OILC organise sit-ins, 19 in total over a period of nine weeks
1990	August: 729 sacked in struggle for safety and basic trade union rights in the offshore industry

The Black, Black Oil

"...tight control could prejudice the commercial viability of the fields with the result that the companies concerned might lose interest..." 1973 The Scottish Council for Development and Industry

Since the late sixties a large workforce has been establishing itself offshore, and on, to support the exploitation of the hydro-carbon reserves in the North and Irish Seas. The nature of this workforce - geographically isolated from each other in small pockets when offshore and dispersed to their own homes throughout the country when on leave - poses a unique problem in collective communication. The multitude of trades which served this industrial chimera is also problematic for a single union subscription and for a strong voice to protect pay and conditions.

Twenty five years after the first development of oil exploration then, the industry's 32,000 workers still remain without effective trade union protection.

As well as the problems in organisation there is a hostility of the operators to trade unions which goes back to the very inception of the industry in the early 70's. It was not simply the American oil drillers who were keen to exclude the unions. Such flagship British concerns as BP fought hard to prevent the union negotiated allowances. The oil operators rational was that they did not want demarcation disputes resulting from multi-unionism in the dangerous offshore environment. Although tentative moves were made to define separate union spheres of influence, some unions initially regarded the North Sea as a free for all.

WILDCAT
 presents a new production of
THE CHEVIOT THE STAG AND THE BLACK BLACK OIL
 a ceilidh play by John McGrath

Directed by John Bett
 Musical Director Jack Evans
 Designed by Colin McNeil
 Lighting Design by John Cairns

THE CAST

Loch/Texas Jim/Lord VAT, etc - Jimmy Chisholm
 Lady Phosphate/Gaelic singer and voice over
 on Màiri Mhòr òran's song, etc - Alyxis Daly
 Harriet Beecham Stowe/piper, etc - Kate Donnelly
 Fiddler, etc - Angus Grant
 Sellar/Whitehall/Lord Crask, etc - Paul Morrow
 Young Highlander/Rigger/Guitar, etc - Michael Nardone
 Old Man/Judge/Duke of Sutherland/
 Clarinet, etc - Ronald Simon
 Fiddler, etc - Anna-Wendy Stevenson

Stage Management - David Dunn, David Weir, Aileen Semple
 Sound - Tom O'Malley
 Lights - Stewart Jenkins, David Dunn
 Wardrobe - Susie Chapman, Marion Thomson,
 Sharon Kerr
 Scenic Artists - Sally Wilson, Julie Henderson
 Set Construction - Colin Davidson, Jim Cullinane

ACKNOWLEDGEMENTS

Production Photographer - Alan Crumlish
 Poster Design - Annette Gillies
 Advertising Agency - Contact Publicity
 Printer - First Impressions

Wildcat would like to thank the following for their assistance:
 Andrew Bethune, Perry Costello, Freeway Films, Liz Ingram, Ronnie McDonald (OILC),
 Simon McKenzie, STV, Scottish Youth Theatre, Cheryl Strong and George Wylie.
 The Director would like to thank Aongas MacNeacail, Liz, Simon and Susie.
 The poem on page 4 is re-printed from "An Aghaidh Na Siorraidheachd (In The Face Of
 Eternity)" an anthology of eight Gaelic poets, published by Polygon.

In 1973 two transit vans carried a raggle-taggle group of performers round the Highlands. Their number included a fiddler, a Gaelic singer, actors with various musical talents, a drummer, a writer/director, two technicians and a box-office and publicity arranger. They were taking a play to village halls, schools and community centres, which with some basic lights and sound equipment was acted out on rostra with a giant pop-up book for scenery. The play was called *The Cheviot, The Stag & The Black, Black Oil*. It had performances at the Lyceum and Citizens Theatres, played at an International conference in Brussels and toured the south of Ireland. It was filmed as a BBC *Play For Today*, was an enormous public and critical success and has now passed into legend.

I was a member of that original group and I can still remember the excitement with which the play was greeted. It was in many cases the excitement of recognition. A Highland audience thrilled at seeing their own oral history recounted from the stage- hearing their own song of defeat and triumph, eye witness accounts of *The Clearances*, facts about who owned their land, scenes of resistance and celebration. They laughed, they wept, they cheered, shouted out and joined in with the songs. The oil was on their doorstep and new developments were headlined in the papers daily. John McGrath was on hand to incorporate these into the show. We were travelling with a living, changing piece of theatre, directly pertinent to the lives of the people we were addressing and the response reflected that.

17 years later I am aware that we can never recapture that original excitement. Life and politics have moved on, and The Highlands are again changing. However the basic premise of the show still stands- that those who engineered *The Clearances* and the oil development and exploitation put profit before people. After ten years of Thatcherism, which has done its best to legitimise greed, it is important to remember the damage capitalism can inflict on people's lives. And now, after the collapse of Eastern Europe, and at a time when 'socialism' has become devalued, it is salutary to reflect on past struggles and to celebrate the victories achieved through united action.

The words of Mary MacPerson, the singer and songwriter from Uig, ring with as much clarity today as they did in the nineteenth century:

"Remember you are a people and fight for your rights"

John Bett

Wildcat Stage Productions was formed in 1978 by David Anderson and David MacLennan. To date it has produced nearly forty shows and is Scotland's leading musical and touring theatre company. Its success lies in a commitment to providing first rate entertainment regardless of venue and at the same time not avoiding vital contemporary issues, be it public sector privatisation (*Cleaning Up*), illegal money lending (*Sharks*), or the continuous exploitation of the Highlands as in the current production of *The Cheviot*.

Since 1989 Wildcat has been based in The Clyde Theatre, Clydebank (once home of the Singer Social Club). The theatre has premiered three Wildcat shows, hosted sellout concerts, plays, music festivals, and generally been a showcase for the best Scottish popular entertainment.

FOR WILDCAT

Musical Director -	David Anderson
Wages/Casting -	Tina Anderson
Production Manager -	John Cairns
Cleaner -	Marion Cochrane
Secretary -	Isobel Hay
Administrator -	Barbara Hume
Book-keeper -	Margaret McArthur
Caretaker -	David McCormack
Publicity Officer -	Colin McGeachie
Publicity Officer -	Andrea McKeating
Artistic Director -	David MacLennan
House Manager -	Gillian Smith
Cleaner -	Eileen Tole

INDEX

- A Good Night Out* 117; 182; 227; 307; 342; 374; 388; 390; 466; 481; 490
A Man Has Two Fathers 33; 87; 88; 97; 152; 392; 464
A Taste of Honey 217; 572; 573
A View from the Bridge 555
 Adamov Arthur 33
 Adorno Theodor 204
 agit-prop 23; 121; 170; 199; 238; 279; 361; 489; 492; 493; 532; 552; 553; 556; 568; 569; 595 (voir aussi théâtre d'-)
 Aldwych Theatre 172
 Alexander Mackenzie Alexander 501
All the Fun of the Fair 187; 188; 199; 331; 373; 378; 490
 Allen Douglas 559; 561
 Allende Salvador 220; 237
 alternative theatre 489
 Althusser 536
 Anderson David 335; 399; 457
 Anderson Lindsay 133
 Anderson Michael 45; 471
 Angel-Perez Elisabeth 23; 43; 110; 191; 141; 156; 331; 332; 385; 428; 463
Angels of the Morning 38; 129; 155; 346; 420; 465
 Angry Young Men 577
 Ansart Pierre 10; 11; 178
 Archaos 482
 Arden John 7; 38; 45; 46; 83; 108; 112; 127; 131; 132; 145; 147; 172; 173; 191; 204; 227; 229; 244; 266; 271; 272; 273; 275; 276; 277; 278; 323; 332; 337; 402; 403; 411; 435; 437; 465; 475; 476; 538; 573; 574; 577
 Aristophane 33; 400; 401
 Arlanq Claude 529
 Arredondo Carlos 190
 Artaud Antonin 535
 Arts Council 23; 43; 44; 127; 131; 132; 168; 175; 177; 187; 188; 193; 195; 198; 222; 223; 244; 327; 334; 351; 352; 371; 373; 375; 380; 401; 493; 505; 541; 564; 577; 580; 581
 Atkinson 231
 Attlee 154; 357
 AUSCHWITZ 123; 472; 525
 Baader 525
 Baez Joan 76; 367
 Bagehot 195
 Bakhtin 490
Bakke's Night of Fame 97; 102; 103; 105; 108; 109; 392; 465; 485
 Baldwin James 356; 357
 ballets machinistes 497
 Barba Eugenio 477
 Barker Clive 83; 127; 128; 146; 159; 177; 178; 196; 345; 352; 364; 391; 402; 435; 450; 452; 453; 454; 473; 483; 503; 531; 540; 562; 564; 569; 570; 571; 572; 573; 574; 575; 576; 577; 580; 581
 Barker Howard 83; 128; 147; 568
 Barkley Jimmy 504
 Barnfield Theatre 214
 Barthes Roland 74; 81
 Bartok Bela 77; 368
Basement in Bangkok, 107
 Battle of the Boyne 311; 316
 Baty Gaston 569
 Baudrillard 12; 19; 536
 BBC 107; 232
 Beacher Stowe Harriet 415; 416; 418; 424
 Beatles 57; 157; 442
 Behan Brendan 104; 390; 572
 Belt and Braces 137; 148; 175; 396; 399; 408; 487; 488; 514
 Benn Tony 194
 Bennet Alan 54
 Benoin Daniel 524
 Berliner Ensemble 326; 565; 567; 579
 Berman Ed 577
 Bett John 434; 457; 519; 590; 593; 600
 Bibliothèque Nationale, au British Museum 548
 Big Brother 79; 330; 350; 373
Big Square Fields 228, 229; 400; 411
 Bigsy 584
 Billington Michael 213
Billion Dollar Brain 106
 Birkenhead 28
Bitter Apples 214; 217; 256; 258; 263; 266; 299; 306; 318; 321; 324; 347; 348; 366; 367; 368; 370; 400; 403; 420; 441; 447; 451
Black Dwarf 108; 11; 112; 579
 Black Panthers 112; 347
 Blau Herbert 4; 19; 487; 529; 532; 534; 535; 537; 597
Blood Red Roses 58; 60; 161; 163; 190; 219; 222; 239; 242; 257; 262; 282; 297; 301; 321; 329; 339; 340; 347; 348; 354;

- 359; 367; 370; 398; 400; 410; 413; 420;
 434; 441; 466
 Bloody Sunday 573
 Bloomsberry Group 589
 Blouses Bleues 497; 558
 Boal Augusto 192; 517; 541
 Boddy Jack 197; 198
 Boireau Nicole 56; 77; 98; 101; 146;
 158; 172; 275; 358; 365; 379; 380; 524;
 525; 565; 570; 575; 579; 580
 Bond Edward 7; 83; 85; 146; 147; 154;
 172; 173; 256; 257; 473
 Booker Christopher 256
Boom 230; 231; 246; 302; 347; 397; 399;
 400; 411; 421; 441; 457; 465; 501; 502
 Bootle 169
 Bootles 218
Border Warfare 32; 115; 165; 201; 266;
 284; 285; 286; 290; 303; 313; 331; 334;
 337; 374; 379; 402; 411; 417; 444; 446;
 450; 466; 494; 495; 496; 588
 Bourdieu Pierre 10; 11; 19
 Bowhill Fife Village Players 560
 Bradford College of Art Group 573
 Bragg Melvin 108
 Bread and Puppet 557
 Bread and Roses 198
 Brecht Bertolt 13; 19; 21; 23; 46; 50;
 125; 157; 170; 172; 184; 196; 204; 220;
 243; 401; 405; 409; 436; 438; 439; 464;
 506; 533; 534; 535; 547; 551; 552; 562;
 563; 564; 565; 566; 567; 568; 569; 575;
 579; 584; 595
 brechtisme 21
 Brenton Howard 7; 49; 83; 146; 147;
 172; 173; 581
 Brighton Pamela 197; 351
 Broadside Mobile Workers Theatre
 514
 Brook Peter 19; 70; 72; 74; 95; 477; 535
 Brookes 108
 Brooks Harry 197
 Brown 213; 217; 226; 228; 237; 245; 438
 Burnet Ray 500
 Burns 108
 Burrows John 189; 219; 228; 371; 372
 Bush Theatre 131; 175; 591
 Bussang 552
 Butler William 102
 Byrne John 484
 Cadot Michel 565
 café-théâtre 582
 Caird Rod 52; 235
 Cairney John 224
 Callaghan 364
 Cambridge 9; 90; 115; 117; 118; 374;
 378; 439; 441; 471; 472; 480; 489; 504;
 549; 558; 566; 583; 586; 588
 Campton David 77; 365
 Cape Breton, Nova Scotia 192; 373
 Carax Leos 587
 carnavalesque 583
 Cartel 564; 569
 Cast 187; 493; 514
 Cauté David 77; 365
 Cavalcanti Alberto 471; 589
 Cavers Terry 429; 433; 457
 CEE 373
 Ceilidh 32; 66; 144; 162; 191; 297; 398;
 406; 507; 511; 520; 543; 564
 ceilidh-plays 32; 393; 399; 400; 403;
 446; 455; 468; 496; 596
 CEMA 564
 Centre 42 23; 127; 196; 571; 575; 576;
 577; 578; 579
 Chaillet Ned 245; 373
 Channel Four 67; 303; 333; 472; 495;
 522; 588; 594
 Chaplin Charles 403
 Charlot 403
 Chaucer 33
 Cheeseman Peter 574
 Chekhov Anton 563
 Cherns Penny 214
Chips With Everything 97; 100
 Chombart de Lauwe Paul-Henri 74
 Christmas pantos 383
 Churchill Theatre 332
 CIA 220; 221; 354
 cinéma documentaire 589
 Cirque d'Oz 202; 377; 378; 442; 482
 Citizens Theatre 137
 Citrine Walter 356
 Clarion Players 562
 Clearances 66; 406; 459; 515; 519
 Cleator Moor Community Hall 345
 Cleaver Elridge 112; 347
 Clydebank Town Hall 344
 Clydebuilt Season 199; 200; 329; 400;
 558; 559
 Comedia dell'Arte 236
 Comédie de Saint-Etienne 72; 176;
 203; 524; 563

- comédie musicale 193; 245; 252; 288;
 305; 394; 398; 403; 582
 Commonwealth 510
 Commune de Paris 444
 Communist Party (voir aussi parti
 communiste) 78; 362; 367; 450
 Community Theatre 43
 community plays 540
Comrade Jacob 110; 118; 119
 Congrès International de Teatre a
 Catalunya 14
 Connely James 166
 Connolly 269
 contextualisation 394
 Cook Adrian 351
 Copeau Jacques 47; 564; 563; 569
 Copferman Emile 576
 Copley 169; 583
 Corpus Christi Plays 191; 332
 Corrie Joe 199; 322; 559; 560
 Cosmopolitan 324
 Costa-Gavras 587
 country-music 447
 Cour Internationale de Justice de la
 Haye 46
 Courrier de l'Unesco 549
 Coveney Michael 237
 Coward Noel 246; 403
 Cox Jim 189; 347
 Craig Sandy 48; 120; 121; 131; 171;
 250; 372; 488; 489; 503
 Craute David 110
 cycles médiévaux 337
 d'Arcy Margaretta 45; 46; 108; 131;
 172; 173; 227; 278; 411; 435; 475; 538;
 577
 Dasté Jean 47; 563; 564
 Davies 589
 Davies-Pointer 152
 de Jongh Nicholas 194
 Debray Régis 550
 Deighton Len 106
 Delaney Shelag 217; 572; 576
 Deleuze 16
 Derrida 536
 Devine George 6; 34; 88; 106; 107; 152
 Devolution 176; 205; 286
 Dexter John 106
Diary of a Young Man 464
 Dickens Charles 153
 distanciation 580
 distanciation brechtienne 387
 Docks Bill 214
 docu-drama 471; 472; 474; 516; 518;
 544; 582; 586; 587
 docu-drama théâtral 516
 Donovan 442
 Dos Passos John 111; 553; 554; 555;
 561
 Dossor Alan 29; 37; 82; 136; 143; 154;
 155; 385
 Dr Livingstone 285
Dreams and Deconstruction 120
 Dreiser Theodore 560
 Dundas Henri 496; 497
 Dylan Bob 442
 Eagleton Terry 9; 10; 167; 185; 536
 East-Kilbride 60; 329
 Ecole de Francfort 204; 526
 Edgar David 10; 83; 154; 169; 170; 172;
 173; 214; 269; 366; 567; 583; 584
 édifiant 383
 Edimbourg 32; 48; 59; 64; 67; 69; 72;
 75; 117; 120; 253; 496; 519; 523; 580;
 581; 588
 Eilean Donan Castle 515
Elegy for Those Who Died in the Gulf,
 590
 Eliot T.S. 148; 395
 Elsom John 138; 232; 233
 Eltsine Boris 369
 éphémère 548; 549; 551; 580; 596
 eskimos Inuit 373
 Esslin Martin 15; 16; 17; 145; 146; 202
 Eurocommunisme 375
 Eveling Stanley 581
Events While Guarding the Bofors Gun
 64; 68; 83; 85; 89; 94; 97; 98; 99; 101;
 102; 103; 105; 108; 109; 110; 152; 224;
 249; 276; 287; 300; 312; 338; 386; 392;
 393; 465; 485; 546; 574; 591
 Everyman Theatre 6; 29; 37; 42; 47; 50;
 53; 63; 82; 86; 113; 121; 136; 137; 154;
 155; 157; 161; 176; 208; 211; 214; 234;
 250; 255; 324; 372; 385; 397; 398; 487
 Eyre Ronald 89; 102; 223
 Farquhar George 272
 Ferguson Adam 341
 Ferratori 178
 Festival Fringe 245
 festival d'Edimbourg 23; 32; 42; 44;
 45; 78; 109; 120; 127; 237; 306; 371; 372;
 378; 441; 448; 482; 483; 498; 505; 572
 festival de Dublin 59

- festival universitaire de Toronto 192
 First King's College Conference 583
Fish in the Sea 37; 45; 47; 50; 52; 57; 86;
 137; 138; 151; 157; 158; 159; 186; 210;
 211; 212; 218; 222; 234; 235; 238; 239;
 242; 250; 259; 260; 280; 294; 297; 300;
 306; 310; 321; 324; 343; 346; 350; 353;
 354; 357; 366; 375; 387; 398; 402; 410;
 420; 421; 432; 442; 465;
 Flannery Peter 472; 525
 Fo Dario 19; 148; 337; 401; 407; 408;
 529; 530; 596
 Foco Novo 45; 488; 514
 folk-rock 442
 fondation Judith.E.Wilson 117
 Foucault 19; 536
 Fowler John 225; 226; 227; 231; 505
 Frears Stephen 589
 Free Cinema 471
 Freeway Films 67; 333; 494; 587; 588;
 594
 Freie Bühne 552
 fresque épique 394
 fresques carnavalesques 446; 493; 498
 fresques écossaises 448
 fresques historiques 393
 Fringe 43; 44; 54; 81; 120; 127; 151; 158;
 181; 196; 232; 408; 580; 581
 Fryer 351
 Fugard Atoll 487
 Gallacher Willie 302; 363
 Gay movement 377
 Gehrke 104; 105
 Gémier Firmin 552
 General Will 514
 Général de Gaulle 367
 Genet Jean 74; 95
 George Square Theatre 225
 Gilbert and Sullivan 237
 Gladstone 285
 Glasgow 23; 32; 45; 58; 59; 67; 136;
 137; 208; 218; 232; 257; 261; 284; 286;
 322; 324; 325; 327; 400; 402; 408; 453;
 481; 483; 484; 485; 493; 519; 558; 559;
 560; 562
 Glasgow Corporation Transport
 Players 562
 Glasgow Federation of Socialist
 players 559
 Glasgow Labour College Players 559
 Glasgow Tramshed 202; 332
 Glasgow Unity Theatre 560; 562
 Glasgow Workers Theatre Group 561
 Gold Jack 587
 Gooch Steve 571
 Gorbatchev Mikhail 192
 Gorki Maxime 401; 405; 438; 563
 Graham Winston 586
 Gramsci Antonio 10; 19; 129; 204; 408;
 526; 529; 536
 Grand Magic Circus 202
 Grant Steve 129; 592
 Grearson John 471; 589
 Greater London Council 187; 373
 Greenaway Peter 587
 Grier Lewis 108
 Grieg Noel 581
 Griffiths J.A.G 194
 Griffiths Trevor 7; 10; 45; 83; 112; 127;
 129; 146; 147; 172; 173; 333; 473; 590
 Grove Street 554
 Guattari 16
 GWTG 561; 562
 Habermas Jürgen 12
 Haines Joe 194
 Half Moon Theatre 187; 223; 373
 Hall Peter 169; 255; 573
 Hamilton Michael 166; 351
 Hamlet 103
 Hampstead Theatre Club 85; 89; 97;
 102; 108
 Hanna Gillian 53; 251
 Hare David 7; 49; 83; 126; 146; 147;
 172; 173; 584
 Hasek 347
 Hastings Michael 108
 Hauptmann 552
 Havergal Giles 54; 137
 Hay Malcom 126; 140
 Haygarth Tony 251
 Hayman Ronald 49; 82; 83; 84; 275
 Haynes Jim 44; 127; 158; 538; 557; 580
 Heath Edward 40; 209; 268; 269; 352;
 360
 Henderson Hamish 303; 522; 590; 591
 Hendrix Jimmy 442
 Herwitt D.S 120
 Highland shows 328
 historicité 534
 Hitler 76; 366
 Hitlérisme 565
 Hobson Harold 55
 Holland Peter 117; 118; 169; 376; 495;
 497; 498; 583

- Horowitz Michael 108
 Horvath 565
 Hover Through the Fog 39; 156; 209;
 234; 269; 289; 300; 343; 353; 357; 465
 Howard Pamela 332; 494
 Hoyland John 108
 Hübner 104
 Hunt Albert 573
 Husband Janet 302
 Hussein Saddam 591
 Ibsen Henrik 183; 552
 identification 580
 Imbert Anne-Marie 506; 507; 508; 509
In Time Of Strife 560
 Institut Keir Hardie 559
 Inter-Action 577; 581
 interculturalisme 475; 580
 interculturalité 19; 477
 interculturel 315; 597
 intertextualité, intertextuality 295;
 539; 543
 intertextuel 296; 544; 594
 intervention culturelle 546
 interventionnisme 328; 375
 Irlande 45; 46; 47; 112; 227; 266; 281;
 324; 330; 337; 402; 437
 Irlande du Nord 45; 46; 50; 131
 ITN, 590
 ITV 259; 522
 Itzin Catherine 28; 44; 85; 86; 87; 98;
 99; 106; 107; 109; 144; 146; 157; 158;
 168; 173; 493; 509
Jack 107; 464
 Jacquot Jean 275
 Jameson Fredrick 534; 536
 Jara Victor 315
 Jellicoe Ann 256; 540; 581
 Jenkins Peter 195
 Jessner 569
 Jeudy Jean-Pierre 178
 Jeunes Hommes en Colère 7; 125; 154;
 392
 Jewish Institute Players 562
Joe of England 403; 411
Joe's Drum 161; 166; 266; 284; 289; 303;
 319; 331; 337; 341; 375; 400; 411; 412;
 430; 439; 441; 443; 457; 460; 463; 488;
 494
John Brown's Body 32; 115; 201; 266;
 270; 284; 286; 303; 331; 379; 417; 444;
 445; 446; 465; 495; 58
 John Whiting Award 472
 Johnson Terry 587
 Johnston B.S 108
 Joint Stock 138; 514; 581
 Jones-Petithomme Moïa 175
 Jonson Ben 401
 Joyce James 33; 40; 54
 Jugend Volksbühne 556
 Kafka Elia 424
 Keeffe Barry 7; 147; 287; 347; 370
 Kennedy Martin Troy 36; 107; 384
 Kershaw Baz 170; 177; 180; 202; 204;
 407; 454; 489; 492; 493; 497; 498; 509;
 511; 512; 513; 514; 529; 536; 537; 538;
 539; 540; 542; 543; 544; 545; 571; 576;
 577; 584; 597
Kes 257
 Ki-Zerbo Joseph 550
 King Colette 55; 77
 Kinnock Neil 187; 194; 197
 Kintail 28
 Kipling Rudyard 175; 393
 Klein Manfred 104
 Klimov Elem 587
 Koestler Arthur 78
 Korda 589
l'Opéra de quat' sous 438
La Bonne Ame de Se Tchouan 421
 La Carriera 564
La Mère 405; 438
 la Carmagnole 337; 444; 497
 Laban 570
 Labour Party 188; 368
 LAMDA 53; 258
 Lamont Stewart Ena 200; 323; 562
 Lauder Harry 434; 456; 467
 Lawson John Howard 555
Lay Off 183; 235; 236; 239; 243; 244;
 269; 400; 411; 421; 440; 465; 503
 Lebel Jean-Jacques 302
 Left with a Message 223; 371
 Leigh Mike 589
 Leland David 587
 Lénine Vladimir 526
 Lennon John 29
 Leroi-Gourhan Henri 3
Les fusils de la Mère Carrar 565
 Lessing Doris 77; 576
 Lewenstein Arthur 107
 Lezli-An Barrett 587
 Library Theatre 137
Lire le Théâtre 4

- Littlewood Joan 23; 149; 170; 196; 200;
 323; 389; 390; 391; 408; 436; 483; 564;
 568; 569; 570; 571; 572; 573; 574; 575;
 577; 578; 579; 595; 598
 Liverpool 6; 28; 29; 30; 31; 37; 38; 40;
 42; 45; 47; 50; 55; 57; 63; 65; 82; 86; 110;
 112; 113; 114; 117; 121; 129; 136; 137;
 208; 214; 216; 218; 261; 281; 283; 292;
 296; 299; 320; 324; 330; 338; 385; 394;
 397; 402; 441; 453; 457; 487; 539; 547;
 548; 573; 589
 Liverpool Players 176
 Liverpool-Irish 28
 Living Cartoons 561
 Living Theatre 203; 557
 Livings 97
 Lloyd 193
 Lloyd Weber Andrew 148
 lo Teatro de la Carriera 531
 Loach Ken 54; 587; 589
 Londonderry 476; 517
Look Back in Anger 7; 145
 Lope de Vega 569
 Lord Annan 379
 Lord Chamberlain 560
 Lord Clarendon 195
 Lord Francis Egerton 417
 Lord Goodman 131
 Lord Macdonald 285
 Lord Polwarth 267; 268; 269; 414; 513
 Lord Rittner 198
 Luard 108
 Lucas 178
 Luckham Claire 351
Lucullus 438
 Lukacs 19
Lumière et Son 581
 Lyceum Theatre 59; 64; 110; 120; 223
 M.6 581
 Mac Colla 445
 MacColl Ewan 149; 200; 322; 323; 505;
 569; 570; 579
 MacDonald 356; 357
 MacDonald Ramsay 230
 Mack 52
 MacKenney 199; 322; 558
 Mackenzie Alexander 502
 Mackenzie John 65; 232; 514; 517; 522
 MacLean John 164; 165; 257; 286; 297;
 302; 315; 343; 354; 433; 434; 452
 Maclean Sorley 591
 MacLennan 53; 54; 59; 63; 66; 68; 69;
 73; 76; 78; 79; 81; 114; 158; 159; 198;
 251; 303; 414; 427; 431; 466; 480; 484;
 486; 512; 517; 523; 526; 549; 578
 MacLennan David 63; 128; 159; 399;
 446; 447; 496; 500
 MacLennan Elizabeth 189; 190; 192;
 224; 226; 251; 298; 302; 325; 326; 327;
 330; 335; 336; 344
 MacMillan Joyce 372
 MacPherson Mary 252; 327; 443; 450;
 519; 520
 MacRae 28
 Maffesoli Michel 178; 179
Mahagonny 442
 Mañakowsky 469; 558
 mainstream 23; 55; 124; 146; 147; 171;
 581
 mainstream theatre 575
Mairi Mhor, the Woman from Skye 326;
 327; 350; 399; 412; 420; 456; 443; 466;
 500
Maître Puntila et son valet Matti. 565
 Maleson Miles 197
 Malraux André 563
Manhattan Transfer 555
 Mao Tse Toung 50; 124; 125; 212; 320;
 469; 529
 Marcus Franck 51; 57; 86; 140; 157;
 234; 398
 Marcuse Herbert 364; 529
 market-framed promenade 543
 Marowitz Charles 45; 581
 Martyrs de Tolpuddle 190; 197
 Marx Karl 19; 74; 320; 364
 marxisme 597
 Maxton Jimmy 302; 355; 363
 Mayfest 32; 200; 559
 Mc Cartney Paul 29
 Mc Crindle Alex 197
 Mc Donald Charles 559
 Mc Ewen John 501; 502; 508
 Mc Ferran Ann 216; 238; 239; 442; 503
 Mc Lean John 496
 Mc Leish Robert 562
 McCanns 28
 McColla Fionn 192; 325
 McFerran 214; 236; 237; 440
 Menchu Rigoberta 191; 330; 350; 526
 Mercer David 77; 85; 146; 147; 154;
 365
Mère Courage 569

- Merseyside 28; 37; 53; 453
 Meyerhold 19; 568; 570
 Michelet 552
 Mikroutsikos 400
 Miller Arthur 487; 555; 563
 Millet Kate 364
 Milne Jim 194
 Mitchell Adrian 08; 562
 Mnouchkine Ariane 202; 203; 337;
 377; 477; 535; 596
 moderne 8
 modernisme 180; 528; 533
 moderniste 173; 338
 modernité 12; 180; 330; 580
 Mold 31; 48; 176; 211; 336; 396; 409;
 527; 545
 Molière 401; 569; 596
 Monstrous Regiment 514
 Moore Dudley 54; 107
 Moralités 191; 463
 Moray House Theatre 224
 Morgan Andrew 351
 Morin Edgar 550
 Morley Robert 148
 Mortimer Colin 68; 160
 Mozart 76
 Muir Tom 166; 290
 Mulhern Francis 526; 527
 Munro George 199; 322; 562
 mur de Berlin 368; 540; 547
 Murphy 573
 musical documentary 503
My fair Lady 245; 404; 440
My First Interview 38; 155; 465
My Pal and Me 251; 256; 324; 397; 420;
 465
My Sister's Eighteen 259
 Mystères 43; 110; 145
 Mythologies 74
 National Theatre 49; 52; 97; 169; 176;
 177; 474; 564; 583
 nativity play 543
 naturalisme 183
 Nazism 369
 New Dawn 360
 New World Order 368
 new realism 326
Night Class 190; 193; 194; 288; 289; 303;
 331; 342; 345; 371; 375; 397; 410; 441;
 451
 North West Spanner 488; 493; 514
 Norton Alex 434
 nouveau théâtre anglais 7
 Nouvelle Gauche 380; 393
 Nouvelle Vague 97
 Nouvelle Zélande 186
 Nova Scotia 491
 NTQ-Check-list nb1 586
 Nyerere 230
 O'Casey Sean 52; 172; 401
 O'Neill Eugene 553; 554; 560
 Odéon 302
 Odets Clifford 372; 401; 553; 554; 561;
 562; 563
Oh What a Lovely War 390; 572; 573;
 574; 575
 Old Vic 564
One Big Blow 189; 219; 222; 223; 375
Opéra de quat'sous 442; 446; 565
 Orwell George 78; 79; 330; 526
 orwellienne 191
 Osborne John 7; 33; 38; 145; 147; 578
 Ossian 325; 331
 Otan 373
Out of Our Heads 253; 343; 344; 346;
 400; 465
Out of Sight 40; 127; 465
 Oxford 6; 9; 32; 34; 35; 54; 56; 57; 63;
 87; 88; 102; 105; 453
 Oxford Theatre Group 54
 Page Malcom 586
 pageant 492
 pageant populaire 408
 Palumbo Peter 541
 Panfilov 587
 pantomime 245
 Parker Charles 576; 578
 Parsons Gordon 372
 Parti Communiste de Grande-
 Bretagne 77; 138; 340; 365
 parti communiste 359; 363; 364; 365
 parti Travailleiste 140; 375; 513; 519;
 575
 Paterson Bill 164; 429; 457
 Pavis Patrice 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18;
 19; 98; 404; 477; 547; 548; 597
 Pays de Galles 6; 37; 48; 63; 69; 75;
 120; 336; 372; 396; 527; 544; 545; 548;
 558
 Pebble John 507
 Perspectives 581
 Pink Floyd 442
 Pinkney Tony 528
 Pinochet 315; 347

- Pinter Harold 145; 147; 473
 Piscator Erwin 23; 409; 506; 552; 556;
 566; 567; 568; 569; 570; 575
 Planchon Roger 5
 Playhouse 176
Plugged in 84; 129; 155; 156; 250; 402
Plugged Into History 38; 40; 84; 127;
 155; 156; 208; 238; 250; 432; 457
 Poisoning the Water 375
 Poliakoff Stephen 83; 587
 Poll Tax 541
 pop-musique 29; 299; 441
 Popkin 586
 Portable Theatre 42; 44; 49; 83; 127;
 514; 581
 post-moderne 180; 205; 295; 331; 533;
 534; 535; 536; 580; 599
 post-modernisme 12; 13; 20; 205; 454;
 533; 536
 post-modernistes 179; 455
 post-modernité 12; 21; 24; 409; 492
 Post-Osborne 36
 post-structuralistes 536
 postérité 548; 549; 551; 580
 Pottecher Maurice 552
 proscenium arch theatre 575
 Radical People's Theatre 529
 Raffle 149
 Ramsay Margaret 102
Random Happenings in the Hebrides 63;
 86; 109; 110; 119; 121; 152; 186; 223;
 224; 225; 234; 266; 300; 302; 320; 321;
 325; 340; 366; 394; 420; 465; 475; 486;
 490; 546
 rapp 582
 rapport Beveridge 58
 Rattigan 183
 Read Piers Paul 108
 Reckord Barry 255
 Red Clyde 58; 257; 270; 271; 297; 302;
 353; 363; 434; 480
 Red Ladder 213; 214; 488; 493; 503;
 514; 581
 Reeves Geoffrey 127; 177; 196; 258;
 396; 568; 577; 579; 583
 Regional Arts Councils 205
 Reisz Karel 471
Rejoice! 245; 306; 324; 347; 371; 372;
 373; 397; 404; 411; 421; 440; 465
 révolution conservatrice 370
 Rice Elmer 553; 554; 561
 Richard Lionel 565
 Richards Gavin 46; 53; 129; 135; 148;
 251; 399
 Richardson Tony 471
 Riddoch Bill 429; 451; 457
 Robinson Kenneth 195
 rock music 29
 Rogart 63; 66; 460; 501; 512
 Rolland Romain 552
Roméo et Juliette 215; 424
 Ronconi Luca 202; 203; 337; 377; 408;
 596
Roots 213
 Ross Alan 457
 Rossi Francesco 587
 Rousseau 163
 Royal Court Theatre 6; 35; 45; 88; 106;
 108; 125; 133; 145; 147; 152; 245; 276;
 345; 472; 474; 576; 578
 Royal de Luxe 202
 Royal Shakespeare Company 472
 Royal Ulster Constabulary 368
 Rundall Jeremy 94; 96; 100
 Russell Ken 106; 585; 587
 Sacco et Vanzetti 555
 Saint-Etienne 23; 27; 36; 75; 87; 481;
 516; 524; 557; 564; 575; 582
 Salem Daniel 97
 San Francisco Actors Workshop 487
 Savary Jérôme 202; 337; 377
 Scott Benedick 562
 Scott Joplin 76
 Scottish Arts Council 23; 161; 168; 174;
 201; 202; 325; 326; 402; 446; 456; 483;
 493; 578
 Scottish Criminal Justice Bill 370
 Scottish Nationalist Party 270
 Scottish Theatre Archive 199
 Scottish TUC 194
Serjeant Musgrave 277; 282; 424
Serjeant Musgrave Dances On 46; 127;
 130; 132; 276; 282; 402; 443; 465; 590
Serjeant Musgrave's Dance 46; 133; 204;
 271; 323; 432; 475; 573
 Serres Michel 550
Seven Days 108; 112; 211
 Shaftesbury Theatre 148
 Shakespeare 141; 145; 157; 401; 535;
 569
 Shared Experience 581
Sharpeville Crackers 110; 118; 347; 393
 Shaw Theatre 59; 104; 145; 183; 563
 Sheffield Civic Hall 190

- Sheffield Crucible Theatre 198; 237
 Shepperd's Bush Theatre 42
 Sheridan Jim 347
 Shostakovitch 369
 Sillitoe Alan 38; 256
 Silly Wizard 201; 445; 446
 Simmons Pip 42; 44; 127; 223; 538; 557
 Simpson N.F. 77
Singer 472
 Sir Keith Joseph 361
 Sir Laurence Olivier 564
 Sir William Rees Mogg 45; 175; 187;
 327; 488; 541
Six Men of Dorset 189; 190; 197; 198;
 411
 Smiley Sam 557
 Smith Joe 341
 SNP 58; 140; 257; 297; 328; 513; 519;
 521
 socio-sémiologie 597
Soft or a Girl? 29; 30; 47; 49; 50; 137;
 143; 157; 251; 256; 258; 293; 294; 306;
 324; 385; 394; 397; 398; 410; 420; 441;
 442; 465
 Soho Poly Theatre Club 287
 spectacle carnavalesque 402
 Spurling 581
 St George Players 560
 St John's College 33
 Staffordshire 31
 Stanislawski Constantin 424; 570; 596
 Stoller Jenny 177; 396
 Stoppard Tom 147
 Strachan Geoffrey 64; 119
 Strasberg Lee 424
 Stratford East 571; 572
 Stratford-atte-Bowe 570
 Strauss Botto 524
Sus 287; 370
 Sus-Laws 371
 Sutcliff Tom 175
Swings and Roundabouts 246; 248; 254;
 307; 321; 324; 339; 343; 350; 370; 400;
 403; 404; 410
 syndicat AUEW 344
 Tait Andrew 500
 Tchekov Anton 429
 Teatro Campesino 487; 491; 531
Tell Me 35
 Terson Peter 50; 157; 255; 429
 Thames Television 259
 Thatcher 6; 13; 23; 126; 170; 175; 176;
 178; 187; 188; 189; 192; 195; 198; 201;
 222; 271; 286; 299; 318; 325; 334; 352;
 364; 371; 372; 373; 374; 375; 377; 380;
 461; 522; 584
 thatchérien 370
 thatchérisme 360; 369; 377; 410; 564
 Thaw John 224
The Albannach 192; 399; 445; 456
The Baby and the Bathwater 78; 190;
 191; 192; 330; 331; 347; 350; 373; 400;
 420; 427; 465; 526
The Ballygombeen Bequest 45; 46; 127;
 130; 131; 229; 266; 323; 402; 432; 435;
 475
The Black Dwarf 578
The Bone Won't Break 115; 117; 174;
 175; 186; 189; 191; 198; 200; 337; 368;
 374; 376; 378; 407; 426; 466; 484; 489;
 568; 585
The Catch 224; 225; 227; 231; 235; 266;
 324; 348; 373; 399; 400; 465; 505
The Cheviot, the Stag and the Black,
Black Oil 32; 65; 66; 130; 135; 138; 141;
 144; 161; 168; 192; 202; 212; 220; 221;
 225; 227; 229; 230; 231; 232; 235; 246;
 252; 263; 266; 267; 283; 284; 285; 286;
 289; 296; 303; 308; 324; 325; 327; 330;
 331; 343; 350; 357; 361; 378; 388; 389;
 398; 400; 403; 406; 407; 409; 411; 412;
 413; 417; 420; 424; 427; 428; 432; 436;
 437; 438; 443; 445; 446; 447; 448; 455;
 456; 457; 466; 468; 469; 475; 479; 480;
 782; 484; 487; 488; 490; 498; 499; 500;
 501; 502; 503; 505; 510; 511; 514; 522;
 538; 539; 540; 543; 544; 545; 587; 596
The Danish Gambit 102
The Diary of a Young Man 107
The Field of Drama 15; 17
The Game's a Bogey 161; 163; 164; 257;
 284; 286; 297; 299; 300; 302; 307; 315;
 319; 328; 339; 343; 347; 348; 353; 400;
 403; 411; 412; 413; 428; 432; 434; 441;
 447; 451; 457; 465; 510
The Garden of England 189
The Hostage 390; 572
The Land of Whispers, 581
The Little Red Hen 58; 59; 257; 269;
 270; 297; 302; 319; 321; 328; 335; 350;
 355; 357; 363; 398; 400; 411; 412; 413;
 420; 434; 441; 456; 457; 466; 467; 480;
 510

- The Maker and the Tool* 576; 577; 578
The Moon Belongs to Everyone 189; 224; 325; 335; 466; 484; 578
 The People Show 492
 The Politics of Hatred 49; 83
 The Politics of Performance 454; 492; 529
The Poor Man's Friend 540
The Quare Fellow 104
The Reckoning, 540
 The Red Megaphone 569
 The Shimmy 59
The Social Democrat and the Stormy Sea 64
The Story of Scotland's Industrial Classes, 495
The Tamosher 349; 448
The Tent 35; 88; 105; 276; 464
The Trembling Giant 190; 397; 411; 466
 The Useful Form of Theatre 395
 The Workers Laboratory Theatre 556
the Glory of the Garden 175
 the Playhouse 154
the Rat Trap 244; 403; 405
the Trembling Giant 244; 331; 421
 Theater der Stadt 104
 Theatre am Schiffbauerdamm 326
 Theatre Clwyd 176; 396
 Theatre Royal 572
 Theatre Union 556
 Theatre Workshop 322; 390; 408; 483; 557; 563; 564; 569; 570; 571; 572; 575; 578; 579
 Théâtre des Nations 570
 Théâtre National Ambulant 552
 Théâtre Populaire de Lorraine 564
 théâtre alternatif 23; 125; 172; 175; 193; 196; 232; 375; 489; 493; 529; 538; 571
 théâtre bourgeois 567
 théâtre carnavalesque 499
 théâtre d'agit-prop (voir aussi agit-prop) 111; 410; 445; 482; 484; 492; 530
 théâtre d'intervention 546
 théâtre de communauté 582
 théâtre de l'absurde 97
 théâtre de résistance 585
 théâtre de rue 202
 théâtre didactique 315
 théâtre documentaire 574
 théâtre dominant 171; 172
 théâtre dramatique 566
 théâtre du peuple 199; 323; 552; 562; 563; 567; 595
 théâtre élisabéthain 361; 401
 théâtre épique 279; 387; 406; 496; 566
 théâtre festif 22; 337; 378
 théâtre festif carnavalesque 201
 théâtre grec 361
 théâtre interventionniste 531; 563
 théâtre médiéval 23; 110
 théâtre ouvrier 23; 322; 450; 568; 569; 579
 théâtre ouvrier américain 553
 théâtre parallèle 5; 81; 141; 151; 168; 169; 170; 173; 174; 177; 180; 185; 255; 369; 379; 380; 408; 434; 464; 469; 488; 491; 502; 514; 528; 538; 540; 547; 548; 551; 553; 556; 557; 563; 567; 568; 571; 582; 584
 théâtre politique 21; 126; 146; 149; 177; 178; 179; 180; 181; 196; 233; 241; 371; 375; 507; 530; 539; 551
 théâtre populaire 47; 142; 149; 150; 155; 168; 170; 189; 192; 196; 200; 203; 205; 374; 376; 400; 401; 406; 407; 467; 482; 483; 492; 545; 552; 558; 563; 564; 575; 576; 580; 583; 595; 598
 théâtre psychologique 581
 théâtre régional 529
 théâtre révolutionnaire 362
 théâtre socialiste 128; 584
 théâtre-chronique 507
 Theodorakis Mikis 76; 80; 81; 368; 443
There is a Happy Land 192; 201; 286; 326; 331; 332; 335; 402; 417; 445; 465; 490; 588
They're Knocking Down the Pie-Shop 39; 155; 156; 234; 385; 420; 465
 Thomasseau J.M 404
 Thompson E.P 194; 536
 Thomsen Christian W. 98; 99; 101; 103; 409; 422; 487; 488; 500; 502; 509
 Thornber Robin 136
 Timothy Sue 44; 127
 TNP 563
To All Appearances, Ideology and Performance, 487: 529
 Top of the Pops 237
 Top Twenty 237
 Touraine Alain 10; 550
 tragédie grecque 220
 tragi-comédie 475
 Tramshed 32; 408; 483; 493

- Tramway 267; 284
 Traverse Theatre 44; 117; 580; 581
Trees in the Wind 29; 42; 44; 45; 47;
 120; 121; 123; 126; 127; 128; 129; 140;
 186; 250; 256; 306; 331; 350; 363; 370;
 393; 402; 410; 420; 431; 436; 465; 466;
 485; 546
 Tricycle Theatre 69
 Trott Harry 200; 322; 561
 Trussler Simon 29; 34; 44; 87; 88; 99;
 106; 157
 TUC 190; 195; 353; 356; 480
 Tuizat et Girault 545
 Tynan Kenneth 34; 55; 88; 145
 Ubersfeld Anne 4; 17; 71
Underneath 45; 113; 114; 127; 129; 130;
 137; 250; 251; 293; 300; 398; 403; 420;
 435; 436
 Unity 170; 183; 200; 235; 322; 562; 563;
 569; 571; 578
 Université Jean Monnet 27; 87; 143;
 150; 304; 336; 339; 388; 557
Unruly Elements 37; 121; 126; 137; 155;
 208; 293; 385; 465
 Urss 365; 369; 378
 Vallès Jules 153; 384
 Van Erwen Eugene 392; 468; 502; 509;
 510; 529; 531; 532; 553; 556; 557; 559;
 563
Vandaleur's Folly 227; 229; 266; 323;
 403
 Victoria 285
 Vietnam 277
 Vilar Jean 47; 563; 595
 Vinaver Michel 12
 Vitez Antoine 2; 19; 534; 574
 Volksbühne 552
 Volkstück 564; 565
 Walt Disney 399
 Wandsor Michael 174
 Wardle Erwin 52; 140; 235; 371
Watching for Dolphins 24; 69; 72; 80;
 115; 123; 174; 181; 189; 203; 310; 336;
 348; 350; 358; 364; 365; 366; 369; 377;
 400; 402; 417; 420; 421; 426; 443; 466;
 498; 499; 523; 527; 528; 534; 537; 547;
 582; 586
 Waterhouse Keith 255
 Watkyn Arthur 77
 Watson T.M 559
 Weill Kurt 438; 439
 Weisberg 78
 Welfare State 358; 381; 493; 541
 Wembley 178
 Wesker Arnold 7; 10; 23; 77; 85; 97;
 100; 101; 126; 127; 128; 145; 147; 154;
 196; 213; 365; 366; 563; 568; 571; 575;
 576; 577; 578; 579; 580
West Side Story 215
 West Yorkshire Playhouse 176; 396
 Wheatley 302; 355; 363
 Whitehead Ted 136
Who Owns Scotland 501
Why the Chicken 54; 56; 83; 105; 256;
 300; 306; 308; 393; 420; 466
 Wildcat 22; 32; 63; 163; 175; 201; 202;
 267; 284; 303; 331; 399; 446; 482; 483;
 590
 Willey Mireille 7; 43; 125; 126
 Williams Raymond 9; 10; 117; 171;
 172; 180; 181; 204; 487; 526;
 Williams Tennessee 423
 Wilson Bob 203
 Wilson E. 555
 Wilson Harold 577
 Windham's Theatre 148
 Winstantley 195
 Women's STUC 190
 Woods 97
 Workers Theatre Movement 559; 571
Wreckers 214; 269
 WTM 559; 560
Yobbo Nowt 163; 213; 243; 244; 262;
 269; 297; 348; 353; 397; 403; 405; 421;
 438; 441; 465; 510
 Young B.A. 52; 140; 235
 Youth Theatre 574
 Z 80
Z-Cars 36; 106; 153; 384; 472; 585; 586;
 587
 Zola Emile 552

Table des Matières

Remerciements	p. 2
Avant-propos	p. 3
Introduction	p. 4
PREMIERE PARTIE : ASSUMER	
Chapitre Un: L'identité. Racines familiales, racines sociales :	p. 27
-1-1-Famille et influences sociales :	p. 27
-1-1-1-Les origines familiales	
-1-1-2-Tissu social et traduction esthétique	
-1-1-3-Authenticité et diversité	
-1-2-Culture vécue, culture acquise :	p. 32
-1-2-1-La confrontation	
-1-2-2-Les frustrations d'une impossible synthèse	
-1-2-3-Détour et retour aux sources	
-1-3-Les contours d'un théâtre populaire :	p. 37
-1-3-1-Pièces de Liverpool	
-1-3-2-L'Irlande au coeur	
-1-3-3-Pièces majeures et nouveau style	
-1-4-Rencontre et enracinement :	p. 53
-1-4-1-Tentatives de repérages personnels	
-1-4-2-Regards positifs sur la femme	
-1-4-3-L'enfant la famille et la société	
-1-4-4-L'enracinement écossais	
 Chapitre Deux : La personnalité . Le sujet écrivain et son oeuvre :	 p. 70
-2-1- <i>Watching for Dolphins</i> , un examen rétrospectif :	p.72
-2-1-1-Reflet des incertitudes	
-2-1-2-Socialisme, implications personnelles et création artistique	
-2-2-Regards extérieurs sur l'implication de l'auteur :	p.82
-2-2-1-Le rejet du théâtre politique	
-2-2-2-Une critique ouverte	
-2-3-Complexité des représentations subjectives :	p.87
-2-3-1-Lectures multiples	
-2-3-2- <i>Events While Guarding the Bofors Guns</i> , une étape	
-2-3-3-Points de vue contradictoires	
-2-4-Quelques conséquences :	p.102
-2-4-1-Bakke's Night of Fame	
-2-4-2-Etapes intermédiaires	
-2-4-3-De l'individu au collectif	

Chapitre Trois: La société. Une éthique du théâtre populaire :	p.116
-3- 1-L'adéquation idéologique, parcours succinct :	p.118
-3-1-1 Trees in the Wind	
-3-1-2-La période 1971-2 : idéologie et dialectique	
-3-1-3-Liverpool et 7:84, l'ancrage social	
-3-2-J.Mc Grath et le théâtre britannique contemporain	p.142
-3-2-1-La communication théâtrale	
-3-2-2-Le théâtre britannique contemporain	
-3-2-3-Pratiques culturelles populaires, théâtre populaire	
-3-3-Ideologie et esthétique : la pratique en accord avec la théorie	p.151
-3-3-1-Opinions individuelles	
-3-3-2-Théâtre pour une communauté	
-3-3-3- Théâtre ouvrier, théâtre itinérant, deux axes	
-3-3-4-Quatre temps forts de l'enracinement écossais	
-3-4-Un théâtre du peuple	p.168
-3-4-1-Théorisation d'une démarche fondée sur l'expérience	
-3-4-2-Evaluation diachronique	
-3-4-3-Principes fondateurs	
-3-5-Solidarités réciproques	p.186
-3-5-1-Une pratique permanente	
-3-5-2-Le dixième anniversaire de 7:84	
-3-5-3-Six Men of Dorset .	
-3-5-4-Hommage au passé ouvrier de Glasgow : Clydebuilt Season	
-3-6-Redéploiement dans l'adversité	p.201
-3-6-1-Fresques écossaises nationales	
-3-6-2-Au nom du peuple, en attendant les dauphins	

DEUXIEME PARTIE : EXPRIMER:

Chapitre quatre : L'intervention thématique : l'homme dans la société :	p.207
-4-1-Les structures économiques	p.208
-4-1-1 L'entreprise, la grève, le chômage	
-4-1-2-Propriété de la terre	
-4-1-3-L'image du capitalisme	
-4-2-Relations sociales	p.248
-4-2-1-Les classes sociales	
-4-2-2-La place de la jeunesse	
-4-2-3-Le rôle de l'Eglise	
-4-3-Etat, administration, l'engagement	p.265
-4-3-1-Centralisme et dépossession	
-4-3-2-L'état et le capital	
-4-3-3-état-armée-police	
-4-3-4-une justice de classe	

Chapitre cinq : L'interpellation éthique : quotidien, culture, espérances:	p.292
-5-1-Regards nuancés sur la classe ouvrière :	p.292
-5-1-1-Famille, générations, quotidien	
-5-1-2-De l'amour du métier au moindre mal	
-5-1-3-Dévouement et engagement	
-5-2-Culture-cultures :	p.304
-5-2-1-La musique, les loisirs	
-5-2-2-La démystification	
-5-2-3-Le football : mythe populaire, thème exemplaire	
-5-2-4-Modèles et espérances	
-5-2-5-Identités culturelles régionales et nationales	
-5-2-6-L'histoire, la mémoire	
-5-2-7-L'école, l'éducation, l'université	
-5-3-Les contours d'une éthique :	p.341
-5-3-1-Une morale en action	
-5-3-2-Droits de l'homme, droits des hommes	
-5-3-3-L'émancipation de la femme	
-5-4-Dialectique de l'intervention idéologique :	p.352
-5-4-1-L'image du syndicalisme, militants et dirigeants	
-5-4-2-Refus de l'alignement, les partis en Grande-Bretagne	
-5-4-3-L'image des partis communistes et du socialisme	
-5-4-4-L'adéquation aux réalités, les pièces contre le thatchérisme.	

TROISIEME PARTIE: COMMUNIQUER:

Chapitre six : Esthétique et expression. Du texte à la représentation:	p.383
-6-1-La forme globale :	p.384
-6-1-1-Dualité indissociable et mise en scène guidée	
-6-1-2-Formes de spectacles influencées par la communication avec le peuple	
-6-1-3-L'authenticité	
-6-1-4-The Cheviot, paradigme de la pièce engagée populaire	
-6-2-Les personnages et leur traitement dans l'oeuvre de John Mc Grath :	p.410
-6-2-1-Le personnage dans la fresque historique	
-6-2-2-Eclairages sur l'approche de J.Mc Grath et emploi du stéréotype au théâtre	
-6-2-3-Le narrateur, intercesseur privilégié avec le public. L'adresse directe	
-6-3-Musique et chansons, éléments esthétiques complexes de la communication :	p.435
-6-3-1-De l'accessoire au structurel	
-6-3-2-La chanson, enjeu identitaire interne ou externe	
-6-3-3-Localisme, culture ouvrière et internationalisme	

- 6-4-Idiome personnel, porte-voix d'une diversité : p.453
 - 6-4-1-Confrontations
 - 6-4-2-Conditions de l'efficacité des formes linguistiques, l'exemple des monologues
 - 6-4-3-Le message des titres
 - 6-4-4-Les formes du comique

Chapitre sept: Esthétique et convergences. L'acte expressif et ses significations :

- significations : p.471
- 7-1-Le lieu du discours : p.471
 - 7-1-1-Décors, espace de jeu
 - 7-1-2-Lieux d'expression, décor, espace de jeu : leur rapport au public
 - 7-1-3-Du naturalisme à la chronique carnavalesque, le public mêlé au jeu
- 7-2-Affirmation, reconnaissance : p.499
 - 7-2-1-Documents authentiques et fonctionnement de la compagnie 7:84
 - 7-2-2-The Cheviot, exemple en perspective
 - 7-2-3-L'intimisme épique de Watching for Dolphins.
- 7-3-Reflexions et conclusions sur la communication : p.529
 - 7-3-1-Regards critiques sur les études récentes : E.Van Erwen, B.Kershaw et H.Blau
 - 7-3-2-Vers un schéma complexe de la communication
 - 7-3-3-L'éphémère et la postérité, hasard ou préméditation

Chapitre huit: Héritages et perspectives, le passé éclaire le présent: p.552

- 8-1-Théâtre populaire, théâtre d'intervention avant 1940 : p.553
 - 8-1-1-Théâtres d'intervention dans le monde, URSS, Allemagne, Etats-Unis
 - 8-1-2-Théâtre ouvrier, la Grande-Bretagne aussi
 - 8-1-3-Influences françaises en Grande-Bretagne
 - 8-1-4-Iconoclaste loyauté envers Brecht
- 8-2-La guerre, tournant du théâtre populaire britannique contemporain : p.568
 - 8-2-1-Le théâtre ouvrier selon Joan Littlewood
 - 8-2-2-Les vertus et défauts de la pratique d'Arnold Wesker avec Centre 42
 - 8-2-3-Concomitances, alliances, controverses
- 8-3-Cinéma et télévision, la contribution de J.Mc Grath : p.585
 - 8-3-1-La validation des festivals
 - 8-3-2-La quête du sens
 - 8-3-3-Elegy for Those Who Died in the Gulf

Conclusion p.595

Bibliographie p.600

Appendices:

- Appendice un : conférence de J.Mc Grath à l'Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 16 avril 1991. p.623

-Appendice deux : documents concernant la compagnie 7:84: chronologie, déclarations à l'Arts Council	p.640
-Appendice trois : conversations with John Mc Grath, October 1992-October 1993	p.650
-Appendice quatre : an interview with Geoffrey Reeves	p.671
-Appendice cinq : an interview with Clive Barker	p.676
-Appendice six : Watching for Dolphins à la Comédie de Saint-Etienne	p.693
-Appendice sept : programmes du Cheviot, 7:84 (1973) Wildcat (1991)	p.697
Index	p.714
Table des matières	p.725